



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Filologia e
letteratura italiana
ordinamento D.M. 270/2004

Tesi di Laurea

**La scrittura
epistolare
femminile nel
Rinascimento**
Indagine su alcuni casi
esemplari

Relatrice

Prof.ssa Elisa Curti

Correlatori

Prof.ssa Michela Rusi

Prof. Tiziano Zanato

Laureanda

Eleonora Tonon

Matricola 863000

Anno Accademico

2020 / 2021

*Alla mia famiglia, per avermi dimostrato come
superare i momenti più difficili*

Indice

Introduzione	p. 1
Il Quattrocento	
1.1. La donna nel Quattrocento	p. 3
1.2. La scrittura femminile nel Quattrocento	p. 23
1.3. L'epistolografia nel Quattrocento	p. 46
Il Cinquecento	
2.1. La donna nel Cinquecento	p. 63
2.2. La scrittura femminile nel Cinquecento	p. 82
2.3. L'epistolografia nel Cinquecento	p. 105
Suggerimenti letterarie nelle missive di Lucrezia Tornabuoni: il <i>topos</i> della <i>descriptio mulieris</i>	p. 126
Il sentimento amoroso nelle lettere di Maria Savorgnan e Lucrezia Borgia	p. 162
Conclusioni	p. 190
Appendice	p. 192
Bibliografia	p. 193

Introduzione

Alla base di questo studio vi è l'intento di analizzare alcune testimonianze di scrittura epistolare femminile tra Quattro e Cinquecento, con particolare attenzione al rapporto tra questi esempi e il contesto, culturale e letterario, in cui si inseriscono.

I motivi che mi hanno spinto ad approfondire questo argomento sono diversi. Per prima cosa, il mio generale interesse verso l'epistolografia, vista la commistione di spontaneità e ricercatezza letteraria che ne determina la complessità e che la rende rappresentativa di un periodo altrettanto articolato come quello rinascimentale. Ho scelto poi di dedicarmi, nello specifico, alle lettere scritte da donne per approfondire un ambito, come quello della scrittura femminile, con cui nel corso dei miei studi mi sono raramente confrontata. A favorire il mio interesse anche la centralità recentemente riacquisita dal dibattito sulla donna, che mi ha motivata ad approfondire quali fossero le condizioni e le possibilità per una donna in una fase, storica e culturale, a cui mi sono sempre avvicinata solo secondo una "prospettiva maschile".

L'obiettivo di questa tesi è quello di verificare le differenze nelle modalità con cui le autrici si rapportavano alla cultura letteraria coeva, attraverso l'analisi delle testimonianze di Lucrezia Tornabuoni, Maria Savorgnan e Lucrezia Borgia che rientrano perfettamente nell'immagine ideale della donna che scrive tra Quattro e Cinquecento: sono tutte figure di alto rango che si confrontano con un genere aperto anche al femminile per tradizione, come quello epistolare. Nonostante l'adesione a questo "stereotipo", ciascuna autrice affronta la composizione di queste lettere in modo del tutto personale.

La tesi è articolata in quattro capitoli. I primi due, l'uno sul Quattrocento e l'altro sul Cinquecento, dalla struttura simmetrica, hanno lo scopo di definire il contesto in cui si inseriscono le lettere oggetto di studio. Le sezioni dedicate alla condizione femminile verificano quali possibilità avesse una donna di accedere, sia come fruitrice che come autrice, alla cultura. I paragrafi sulla scrittura femminile, richiamando alcuni casi particolari, approfondiscono le modalità espressive delle donne e i generi più affrontati. Infine, l'ultima parte si rivolge ai cambiamenti riscontrabili nella composizione epistolare in due secoli, come il XV e il XVI, così centrali per il suo sviluppo.

Il focus degli ultimi due capitoli è, invece, la ricerca di eventuali richiami letterari entro le testimonianze epistolari delle tre figure già menzionate. Il terzo capitolo si concentra sulla celebre lettera in cui Lucrezia Tornabuoni compone il ritratto di Clarice Orsini, e, in particolare, sull'ipotesi che questa descrizione sia stata influenzata dal modello della *descriptio mulieris*; per verificare ciò, viene proposto un confronto che coinvolge le forme di questo *topos*, la missiva della Tornabuoni e alcuni passaggi descrittivi nei *Poemetti* della stessa. Nel quarto e ultimo capitolo, invece, il grado di letterarietà dei carteggi che Maria Savorgnan e Lucrezia Borgia scambiano con Pietro Bembo viene verificato attraverso un paragone con altre raccolte di lettere amorose cinquecentesche.

Il Quattrocento

1.1. La donna nel Quattrocento

In questo capitolo cercherò di ricostruire quale fosse la condizione femminile nel Quattrocento, soffermandomi sulle riflessioni emerse negli ambienti culturali del tempo relativamente alla donna. Un'osservazione, preliminare alla mia ricostruzione, riguarda la continuità riscontrabile tra le considerazioni quattrocentesche sul femminile e i pregiudizi a riguardo sviluppatasi già nel corso dei secoli precedenti; infatti, l'immagine della donna costruita nella fase tardo medievale e, ancor prima, classica, ritornerà anche nell'idea che il Quattrocento aveva della donna. Nel XV secolo, però, è possibile riconoscere, al fianco delle immagini tradizionalmente negative ricavate dalle epoche precedenti, anche i segnali di un iniziale cambiamento. Se ne trova traccia nella pubblicazione di opere letterarie che aprirono ad una rivalutazione del femminile, intaccando l'innata negatività associatavi fin dalle età classica e medievale. La misoginia ereditata dalla classicità, però, era fortemente radicata nella cultura europea, tanto che superarla richiese un grandissimo impegno da parte degli intellettuali; fondamentale risultò il contributo di quegli Umanisti che, soprattutto dal Quattrocento in poi, iniziarono a mettere in dubbio le idee ricavate dalla tradizione, tra cui anche quella relativa alla negatività femminile.¹

Nella mia ricostruzione partirò quindi dai luoghi comuni che il Quattrocento ricavava dalle epoche precedenti; cercherò poi di individuare quali furono le interpretazioni e le figure che cominciarono a mettere in dubbio la visione tradizionale sulla donna, sottolineando la paradossalità che caratterizza alcune di queste testimonianze.

¹ M. FONTE, *The worth of Women. Wherein is Clearly Revealed Their Nobility and Their Superiority to Men*, a cura di V. Cox, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, p. xvi.

Per ragioni di spazio, mi soffermerò quasi esclusivamente sulla condizione delle donne laiche nel Quattrocento, tra le quali sono riconoscibili significative differenze sulla base del ceto di appartenenza. Lascero invece da parte il caso delle religiose, che vivono una condizione altamente specifica – tale da meritare spazi di approfondimento autonomi – e non assimilabile ai soggetti di scrittura femminile sui quali si concentra il mio lavoro.

La vita concreta e quotidiana delle donne quattrocentesche risentiva di due significative elaborazioni teoriche, ereditate dalla tradizione culturale dei secoli precedenti: da un lato, l'inferiorità biologica attribuita loro da parte della filosofia aristotelica, che le considerava incapaci e inadatte a svolgere le attività più importanti e complesse;² dall'altro lato, il modello morale e di comportamento, diffuso dalla religione cristiana e rappresentato dalla Vergine, alla quale ci si aspettava che ogni donna si rifacesse. Uniti insieme, questi pregiudizi teorici limitavano nettamente la vita e le libertà femminili, con dei risvolti molto evidenti, fin dall'infanzia, su vari livelli della vita quotidiana. Tra questi, mi soffermo in particolare sulle limitazioni nel campo dell'educazione e del diritto; nel primo caso, perché l'accesso all'istruzione si rivelò determinante per le *chances* femminili di accedere a lettura e scrittura e, di conseguenza, alla cultura del tempo, sia come fruitrici che come autrici. Nel caso del diritto, invece, perché lo stesso ambito risulterà anche nel Cinquecento un ulteriore strumento di affermazione dell'inferiorità della donna.

² L. TORNABUONI, *Sacred narratives*, a cura di J. TYLUS, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, pp. 2-4.

Come detto, l'inferiorità femminile era rivelata già dall'ambito dell'educazione. Fin dal Medioevo, l'istruzione femminile risultava appannaggio pressoché esclusivo delle aristocratiche; fra XII e XIII secolo anche le borghesi più ricche potevano accedere all'educazione, ma per queste ultime «l'insegnamento era tuttavia limitato ai primi elementi dello scrivere, del leggere e del far di conto»,³ mentre restavano ancora escluse da qualsiasi forma di alfabetizzazione le donne appartenenti ai ceti più umili. Una rappresentazione dell'educazione femminile nel Quattrocento viene offerta dalla Klapisch-Zuber,⁴ che ha studiato il percorso di formazione previsto per le giovani fiorentine. La ricostruzione offerta dalla storica ribadisce come la dicotomia aristotelica tra i due sessi si riflettesse perfettamente nell'educazione diametralmente opposta che le bambine ricevevano, rispetto ai pari età, dopo la prima alfabetizzazione – condivisa con i fratelli perché si svolgeva in casa ed era assegnata alla madre, che doveva insegnare i primi rudimenti dell'alfabeto, stimolando l'interesse dei bambini e trasmettendo, contemporaneamente, un'educazione anche morale.

In un periodo di emersione dei ceti borghesi e artigianali fiorentini, «gli insegnamenti mondani se non addirittura professionali riconquistavano spazio»⁵ e l'educazione maschile «diventa mezzo per le professioni o i mestieri»⁶ (come si può notare dal «nome di *bottega* o di *botteguzza*»⁷ dato alle scuole fiorentine del tempo), perciò investire denaro per formare le giovani non avrebbe prodotto alcun guadagno successivo; da loro, infatti, non ci si aspettava un contributo all'attività lavorativa

³ M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1998, pp. 19-20.

⁴ C. KLAPISCH-ZUBER, *Le chiavi fiorentine di Barbablù: l'apprendimento della lettura a Firenze nel XV secolo*, trad. di M. SANTINI, in «Quaderni storici», 1984, pp. 775-792.

⁵ L. MIGLIO, *Donne e cultura nel Medioevo*, in EAD., *Governare l'alfabeto. Donne, scrittura e libri nel Medioevo*, Roma, Viella, 2008 p. 27.

⁶ M. PEREIRA, *L'educazione femminile alla fine del Medioevo. Considerazioni sul 'De eruditione filiorum nobilium' di Vincenzo di Beauvais*, in «Quaderni della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli», 23, 1983, pp. 109-123: p. 115.

⁷ KLAPISCH-ZUBER, *Le chiavi fiorentine di Barbablù*, cit., p. 774.

familiare, ma solamente la capacità di badare alla famiglia e alla casa: «per diventare una buona massaia, la fanciulla imparerà a cucire, ricamare, cucinare, tessere e filare, ma solo raramente a leggere e quasi mai a scrivere».⁸ Iniziava così la segregazione delle giovani tra le mura domestiche, finalizzata a prepararle ad attività di gestione dello spazio domestico e orientata a mantenere la virtù fondamentale per una ragazza da marito, ovvero la purezza.

Questa segregazione determinava l'annullamento delle dimensioni di spazio e tempo per le donne,⁹ in modo da evitare loro qualsiasi rischio di corruzione – rientrava in quest'ottica anche l'affidamento delle giovani, specialmente orfane, ai monasteri: non per destinarle necessariamente alla vita contemplativa, ma perché si affidava alle monache il compito di svolgere la funzione di protezione normalmente del genitore,¹⁰ tanto che «tutte le metafore sul comportamento e la gestualità permessi alle ragazze ruotano [...] intorno all'immagine della clausura, dell'immobilità e del silenzio».¹¹ Alle giovani donne si consigliava di restare chiuse nelle rispettive stanze, prendendo a modello la condizione di Maria quando aveva ricevuto l'annunciazione dell'Angelo e aveva concepito il figlio di Dio.¹² Il silenzio imposto alle donne riguardava non solo la parola pronunciata ma, evidentemente, anche quella letta e scritta: l'educazione femminile non prevedeva una conoscenza approfondita di lettura e scrittura perché si pensava che queste facilitassero la devianza delle giovani.

⁸ MIGLIO, *Leggere e scrivere il volgare*, in EAD., *Governare l'alfabeto*, cit., p. 59.

⁹ KLAPISCH-ZUBER, *Le chiavi fiorentine di Barbablù*, cit., p. 778-779.

¹⁰ Ivi, p. 777.

¹¹ Ivi, p. 780.

¹² J. TYLUS, *Mystical Enunciations: Mary, the Devil, and Quattrocento Spirituality*, in «Annali d'Italianistica», 1995, pp. 219-242: p. 223.

Di fronte alla sostanziale impossibilità per le donne di accedere alla lettura, non stupisce, quindi, la pari difficoltà riscontrata nell'approccio, altrettanto impossibile, alla scrittura. Questa situazione giustifica, dunque, la quantità assolutamente ridotta di scritti femminili provenienti non solo (e non tanto) dall'ambito pubblico, ma soprattutto dal contesto privato e familiare. Da quest'ultimo in particolare, infatti, si rivela tutta la differenza con mariti, figli e fratelli, vista la diversa educazione ricevuta; una disparità particolarmente evidente se ci si sofferma proprio sugli ambienti mercantili, "emergenti" all'epoca, «où tous les hommes sont passés par des cursus suffisamment spécialisés pour leur permettre de tenir livres de comptes et mémoires de famille».¹³ mentre la scrittura maschile, quindi, conosceva una diffusione, le possibilità che una donna imparasse a scrivere restavano al contrario pochissime.

L'accesso delle donne ad un'educazione partitaria a quella maschile sembrava quindi una situazione sostanzialmente irrealizzabile, nel Quattrocento. È possibile, però, trovare dei casi che ridimensionino un quadro altrimenti così negativo?

Una prima speranza potrebbe provenire proprio quanto ha segnalato Klapisch-Zuber riguardo la prima alfabetizzazione dei figli: dato che si svolgeva in casa, accomunava le bambine ai bambini e veniva affidata, nella maggior parte dei casi, alla madre. Una prassi che pare confermata anche dall'iconografia: a Capraia di Sillico, nel lucchese, è conservata una tavola risalente al Quattrocento dove viene rappresentata la Vergine mentre insegna a Gesù bambino a leggere.¹⁴

¹³ C. KLAPISCH-ZUBER., *Épistolères florentines des XIVe-XVe siècles* in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 2012, pp. 129-145: p. 130.

¹⁴ C. FRUGONI, *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, a cura di C. KLAPISCH ZUBER, Roma, Editori Laterza, 1990, pp. 424-457: p. 447.

Ciò vuol dire che le donne dovevano avere un livello minimo di educazione, sufficiente per garantire per lo meno l'accesso alla lettura e alla comprensione di testi semplici. Sembra confermarlo la presenza sempre più frequente di libri nei corredi delle spose, in particolare del libro d'ore;

era [...] un volume destinato alla preghiera e alla devozione, costituito per la maggior parte dall'Ufficio della Vergine, l'Ufficio dei morti, il Salterio e altre preghiere, anche se soprattutto prima della stampa e della sua normalizzazione, poteva contenere altre preghiere, leggende di santi e talvolta anche storie profane.¹⁵

Questo “libricino da donna” non sarebbe stato «l'unico modello librario in mano femminile»,¹⁶ specialmente per quelle donne sposate che potevano accedere alle biblioteche dei mariti e, quindi, ai testi in esse conservati, ampliando così il campo delle proprie letture anche a quei generi che molti ritenevano poco adatti al pubblico femminile.¹⁷ Il ruolo assegnato alle donne nella prima educazione dei figli – anche maschi – e il fatto che venissero prodotti dei libri appositi per il pubblico femminile possono sembrare casi capaci di ridimensionare la situazione negativa dell'alfabetizzazione femminile; una rivalutazione che può risultare sensata se si rimane nel ristretto caso dell'educazione delle donne, ma che, però, perde tutto il proprio valore, se confrontata con la formazione impartita ai maschi. È sufficiente, infatti, proporre un confronto tra i livelli delle letture dei giovani: quando, all'età di sette anni, le bambine ricevevano i primi libricini da donna, i pari età maschi cominciavano invece a consultare il “Donadello”, un testo per avviare allo studio del latino.¹⁸

¹⁵ T. PLEBANI, *Nascita e caratteristiche del pubblico di lettrici*, in *Donna, disciplina, creanza cristiana dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zarri, Edizioni di Storia e letteratura, Roma, 1996, pp. 25-44: p. 38

¹⁶ *Ivi*, p. 39.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ KLAPISCH-ZUBER, *Épistolières florentines*, cit., pp. 130-131.

Un caso eccezionale di alfabetizzazione femminile era quello delle donne appartenenti a famiglie di stampatori. Mogli e figlie di questi professionisti avevano la possibilità di entrare a contatto con il lavoro del marito o del padre quotidianamente, perché, come hanno evidenziato diversi studi, il negozio di uno stampatore e la sua casa si trovavano spesso nello stesso quartiere, se non addirittura nello stesso edificio.¹⁹ La vicinanza costante all'ambiente, alle diverse professioni e ai vari oggetti legati alla stampa favoriva dunque l'incontro della donna con un lavoro che, rispetto ad altri più praticati dalle donne dell'epoca, richiedeva delle specifiche conoscenze letterarie (ad esempio, saper leggere almeno il volgare) ma anche competenze pratiche (in particolare per l'amministrazione dell'attività).²⁰ Non solo le figlie degli stampatori potevano raggiungere un grado di istruzione significativo, ma anche le mogli, il più delle volte, venivano educate e con una precisa finalità: in caso di necessità, infatti, dovevano essere capaci di trasmettere ai figli le conoscenze necessarie a proseguire l'attività paterna.²¹ sarebbe stata così garantita la continuità tra padre e figlio, che risultava particolarmente importante in un contesto a forte caratterizzazione familiare, com'era il mondo della stampa.

Quest'ultimo esempio rappresenta un caso insolito all'interno di una normalità che prevedeva, invece, un'educazione femminile incentrata sull'acquisizione di virtù e di abilità da massaia, lasciando in secondo piano la lettura ed escludendo del tutto la scrittura:

¹⁹ D. PARKER, *Women in the Book Trade in Italy, 1475-1620*, in «Renaissance Quarterly», 1996, pp. 509-541: p. 517.

²⁰ Ivi, pp. 516-518.

²¹ Ivi, p. 515.

se infatti la capacità di leggere – in volgare, naturalmente – poteva, nell’ottica di un padre borghese tutta volta al profitto e al guadagno, rientrare nella sfera dell’utile, non altrettanto avveniva per la scrittura. Saper leggere, e leggere – è ovvio – le opere pie, i trattatelli devozionali, le vite dei santi e della Vergine, i volgarizzamenti delle Scritture, non certo la letteratura profana, [...] per gli insegnanti stessi che quei testi dettavano e i modelli comportamentali che presentavano, rendeva la futura sposa quieta, docile, pronta a passare dalla tutela del padre a quella del marito.²²

In conclusione, la formazione delle bambine si limitava a quanto necessario perché, una volta diventate donne adulte, sapessero ricoprire nel mondo migliore il ruolo di madre e moglie; un’immagine che resisterà a lungo se, ancora nel Cinquecento, «in his *Dialogo della institutione delle donne* (1545), Dolce stated that a girl should be taught the kind of vernacular reading and writing skills that would be helpful in her future role as a wife and a mother».²³

Le donne “comuni”, quindi, accedevano ad un’educazione minima; la situazione cambia se si considera quanto accadeva, invece, alle appartenenti a famiglie di rango più elevato. Lo testimoniano le voci di illustri intellettuali quattrocenteschi come Poliziano, Leonardo Bruni e Guardino da Verona, i quali sperimentarono il genere dell’encomio della donna letterata,²⁴ iniziando a diffondere in queste loro opere il modello della «*learned woman*»²⁵ laica. Alle spalle di questo *topos* si collocava un percorso di rivalutazione della donna avviato dal contributo di autori come Dante, Petrarca e Boccaccio, che posero la figura femminile al centro delle rispettive esperienze poetiche e letterarie;²⁶ si trattava, però, di donne “cantate” nella poesia e non ancora autrici a propria volta.

²² MIGLIO, *Leggere e scrivere il volgare*, cit., p. 59.

²³ PARKER, *Women in the Book Trade in Italy*, cit., p. 514.

²⁴ COX, *Women’s writing in Italy, 1400-1650*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2008, p. 18.

²⁵ Espressione riferita a laiche solitamente di alto rango, che grazie ad una raffinata educazione accedevano alla cultura, come fruitrici o più raramente autrici, COX, *Women’s writing in Italy*, cit., p. 1.

²⁶ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., pp. 11-16.

Contribuì a questa rivalutazione anche il nuovo concetto di “virtù”, che gli Umanisti andavano istituendo e che univa, all’adesione alla morale cristiana, anche la conoscenza della cultura classica: alle donne e agli uomini, dunque, era richiesto di essere istruiti.²⁷

Dalle opere elaborate da autori come Poliziano emerge tutto questo nuovo approccio; all’interno di questi elogi, infatti, vengono celebrate delle figure femminili sulla base delle conoscenze che avevano raggiunto, rivelando delle capacità intellettuali che le rendevano dei modelli positivi, non solo per le altre donne. Il valore effettivo di queste celebrazioni, tuttavia, deve essere valutato con attenzione. Come i pregiudizi negativi sul femminile, ricordati ad inizio capitolo, presentavano delle relazioni strettissime e concrete con la vita quotidiana delle donne dell’epoca, lo stesso si può dire anche per l’immagine, apparentemente del tutto positiva, della donna laica istruita. Anch’essa, infatti, non rappresenta una pura costruzione letteraria, da considerare come una generica celebrazione delle capacità femminili. Al contrario, deve essere contestualizzata prendendo in esame quali fossero le motivazioni alle spalle della sua creazione e della composizione degli elogi entro i quali veniva proposta; aspetti cruciali che si rivelano, in particolare, se si considera quali fossero le donne così celebrate.

Un primo scopo era quello di celare, dietro queste opere, l’ulteriore celebrazione delle capacità maschili, secondo due diverse modalità, più o meno dirette: una tecnica era quella di richiamare figure femminili emblematiche dalla storia antica, un mezzo attraverso il quale gli autori potevano dare sfoggio della propria erudizione, filologica e storica;²⁸ allo stesso tempo si diffuse anche la pratica di celebrare donne straordinariamente istruite della propria epoca, per dimostrare l’incredibile livello

²⁷ S.G. ROSS, *The birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Evanston, 2006, p. 8.

²⁸ COX, *Women’s writing in Italy*, cit., p. 21.

culturale raggiunto in quel momento,²⁹ con la chiara volontà di sottolineare la bontà del progetto umanistico, rimarcando che, se le donne del tempo potevano raggiungere il livello degli antichi, i letterati loro contemporanei non potevano che arrivare ancora più alto.

Un'altra finalità degli elogi femminili si può cogliere dalla scelta dei soggetti celebrati al loro interno; qui sopra ho ricordato che potevano essere figure femminili del passato o, come accadeva sempre più frequentemente, donne coeve. In quest'ultimo caso, si trattava in modo quasi esclusivo di figure appartenenti, non casualmente, al ceto nobile, riguardo alle quali vale l'avvertenza di Cox: «court women, and especially women from ruling dynasties, offered a particular problem to conventional constructions of femininity».³⁰ Queste donne, infatti, potevano finire per dover assumere responsabilità politiche (come spesso accadeva nelle corti del nord Europa) e ciò richiedeva loro virtù e capacità “da regnanti”, tipiche quindi di individui maschili. Proprio a partire dal XV secolo aumentò sempre di più, nelle corti di un'Italia profondamente frammentaria, la quantità di *learned women* laiche, spesso valorizzate dalle rispettive famiglie come segno del proprio prestigio.³¹

Il contesto qui descritto spiega perché molti letterati dell'epoca si dedicassero alla composizione di questo genere di opere: garantivano infatti un “guadagno” quasi assicurato, per diverse ragioni. Innanzitutto, si trattava di testi nei quali trovava spazio un modello, quello della donna di alto rango, laica e istruita, che aveva sempre più successo nella cultura e nella vita delle corti del tempo.

²⁹ Ivi, p. 29.

³⁰ Ivi, p. 19.

³¹ Ivi, p. 35.

Le figure femminili celebrate in queste opere ne erano di frequente anche le dedicatee: grazie a questa forma di “omaggio”, nel peggiore dei casi l’autore avrebbe ottenuto la semplice protezione della nobildonna oggetto dell’elogio; nei casi più fortunati, invece, la riconoscenza da parte della dedicataria si traduceva anche nel favore del consorte di questa. Un punto di partenza fondamentale, dal quale il letterato che aveva composto l’opera poteva ricavare una posizione ancor più privilegiata nel panorama sociale e culturale del proprio tempo.³²

La situazione qui descritta risulta determinante per poter affermare che, rispetto alle donne di livello sociale inferiore, quelle appartenenti alle élite avevano maggiori possibilità di ricevere un’istruzione di livello. Una condizione che, però, non giungeva se non con ulteriori discriminanti, le quali non cancellavano i pregiudizi tradizionali sulla negatività femminile; le famiglie nobili sfruttavano l’educazione delle proprie discendenti come motivo di prestigio, tanto quanto i letterati, per raggiungere ulteriore fama, celebravano le stesse figure nelle proprie opere. In nessun caso, il valore riconosciuto riguardava le effettive capacità raggiunte dalle donne – ad esempio, mettendole a paragone con il livello degli uomini; l’elogio, oltre ad essere guidato da secondi fini che continuavano indirettamente a celebrare il “maschile”, si concentrava sull’eccezionalità dimostrata da parte di queste *learned women*, che andavano oltre i limiti tipici delle donne: non c’è alcun passo avanti, quindi, rispetto all’idea del femminile come biologicamente inferiore al maschile, che anzi viene ancora una volta confermata.

Nonostante il ridimensionamento degli elogi presenti all’interno di queste opere, il loro successo e la loro diffusione rappresentarono un passo fondamentale verso il graduale

³² Ivi, p. 22.

superamento dei pregiudizi che pesavano da secoli sulle donne; e solo questa rivalutazione poteva garantire una base di partenza che permettesse loro di aprirsi una strada alla scrittura, che rendesse accettabile la presenza femminile nel panorama letterario del tempo non solo in quanto figure “passivamente” rappresentate nei testi di maschi, ma, finalmente, anche come dirette autrici di opere letterarie degne di trovare un proprio spazio.

Nell’analisi dell’educazione femminile quattrocentesca sono dunque emerse alcune criticità, in particolare la totale disparità rispetto alla formazione maschile e, in secondo luogo, la costruzione della *learned woman* come immagine eccezionale rispetto alla norma femminile.

Anche nel diritto, secondo ambito della mia analisi, si ritrova, infatti, la stessa differenza di trattamento tra uomini e donne. In continuità con la disparità tradizionalmente attribuita ai due sessi, anche nella giurisdizione la condizione comune era la subalternità femminile; a questa condizione comune si affiancano alcune significative eccezioni. Un’altra tendenza condivisa dall’educazione e dal diritto è quella di limitare la libertà delle donne: nel primo caso, costringendole ad una formazione minima, orientata esclusivamente a renderle consapevoli del proprio ruolo di simboli di purezza e di sottomissione al marito; nel secondo, legittimando la disparità di trattamento tra uomini e donne, come dimostrano moltissimi casi previsti dalla giurisdizione.

Ogni statuto locale esprimeva questa disuguaglianza attraverso provvedimenti specifici e peculiari. Kuehn, ad esempio, ricorda che secondo un provvedimento fiorentino del 1478, gli orfani venivano liberati dalla tutela di un adulto una volta raggiunti i diciotto

anni, mentre per quanto riguarda le orfane «it seemed “absurd” that they not continue to be protected»,³³ perciò fino al matrimonio continuavano ad essere sottoposte ad un'autorità maschile. Ho scelto come emblematico il caso dei “pupilli” fiorentini, in primo luogo perché relativo allo stesso contesto della Firenze quattrocentesca già richiamato con la ricostruzione di Klapisch-Zuber; in secondo luogo, perché dimostra, ancora una volta, come le differenze tra uomo e donna emergessero fin dalla giovinezza. Pesa, sul contenuto di questo provvedimento fiorentino, anche l'inferiorità biologica, ricordata ad inizio capitolo, che si considerava una caratteristica innata della donna. In particolare, se il “femminile” era più debole del “maschile”, quest'ultimo aveva il compito di tutelare la donna, la quale per questo motivo doveva sempre essere controllata da un'autorità superiore: il padre, il marito o, se assenti, delle istituzioni come monasteri (lo si è visto parlando dell'educazione delle orfane) o magistrati e giuristi. Questi ultimi, in particolare, assumevano prerogative tipiche del capofamiglia, dovendosi preoccupare di far sposare le orfane loro affidate. Anche se la tutela da parte di una figura maschile veniva presentata nei termini di una protezione della donna dalla sua stessa debolezza, nel concreto si traduceva in forme di sopruso. Lo si nota in particolare dal matrimonio: «il luogo supremo dell'inferiorità giuridica della donna era nel diritto matrimoniale»,³⁴ come testimoniano i concetti di *obsequium*, il rispetto dovuto al marito (nel diritto romano termine utilizzato anche per definire il rapporto tra uno schiavo affrancato e il padrone), e *servitium*, l'insieme di compiti che una donna doveva svolgere in casa.³⁵ La disuguaglianza tra i due coniugi, riconosciuta dal diritto, non derivava solo dalla differenza biologica attribuita ai due sessi, ma veniva

³³ T. KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy, 1300-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 66.

³⁴ R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento: l'inizio della rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 1987 p. 87.

³⁵ KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy*, cit., p. 63.

confermata anche dalle convenzioni sociali, a causa delle quali gli incarichi che ci si attendeva da una moglie e da un marito risultavano molto diversi;³⁶ lo testimoniano le parole dell'Alberti nel III libro de *I libri della famiglia*:

Sarebbe poco onore se la donna trafficasse fra gli uomini nelle piazze, in publico, così a me parrebbe ancora biasimo tenermi chiuso in casa tra le femine, quando a me stia nelle cose virili tra gli uomini, co' cittadini, ancora e con buoni e onesti forestieri convivere e conversare.³⁷

Anche nel diritto, dunque, prevedibilmente si coglie l'influenza delle riflessioni teoriche sull'inferiorità femminile, a ribadire la netta disparità tra uomini e donne. Per quanto molti altri esempi nel campo della giurisdizione, oltre a quello ricordato sopra, ribadiscano come i pregiudizi sul femminile limitassero nettamente la vita delle donne, non mancavano casi "eccezionali", regolamentati dal diritto ma comunque difficili da inserire entro le visioni tradizionali sul femminile.

Un primo esempio, che ho già ricordato parlando delle *learned women*, riguarda le regnanti: figure difficili da incasellare nella categoria del "femminile", vista l'ambiguità del loro rivestire un ruolo normalmente maschile.

Un'altra eccezione è quella rappresentata dalle vedove che, in realtà, in una città come Firenze erano piuttosto diffuse: una fiorentina su quattro, infatti, sopravviveva al marito, di norma più vecchio di molti anni.³⁸ Nel contesto fiorentino, l'ingresso nella condizione vedovile era sancito da una serie di ritualità, che avvenivano di pari passo o

³⁶ A.J. MCCUE GILL, *Rereading I libri della famiglia: Leon Battista Alberti on Marriage, Amicizia and Conjugal Friendship*, in «California Italian Studies», 2, 2011 (<https://escholarship.org/uc/item/9t3049v8> 7 settembre 2021).

³⁷ L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano, A. Tenenti, F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994, p. 230.

³⁸ A. CRABB, *The Strozzi of Florence: Widowhood and Family Solidarity in the Renaissance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000, p. 48.

nei giorni immediatamente successivi alle cerimonie funebri per il defunto; la donna poteva quindi decidere (o, più spesso farsi guidare dalla volontà della propria famiglia d'origine) se mostrarsi fedele al marito o tornare nella dimora della famiglia d'origine, il più delle volte per contrarre un altro matrimonio.³⁹

La vedovanza è stata approfondita da numerosi studi, che ne hanno messo in luce la condizione contrastante, «both precarious and yet a liberating status».⁴⁰ Non tutte le vedove, ovviamente, erano uguali, ma diversi fattori influenzavano le condizioni di una donna dopo la morte del marito. In primo luogo, un elemento determinante era rappresentato dalla classe sociale di appartenenza: le vedove delle famiglie elitarie tendevano a risposarsi più raramente di quelle provenienti da contesti sociali umili.⁴¹

Altro fattore che influiva sulle condizioni di una vedova era sicuramente l'aspetto economico: intraprendere la strada di un secondo matrimonio poteva risultare la soluzione preferibile soprattutto per chi versava in condizioni economiche precarie. Il fatto che non tutte le vedove vivessero nell'agiatazza è confermato dalle forme di sostegno economico oppure dalle istituzioni create nelle città proprio per aiutare le donne rimaste senza marito che vivevano in povertà.⁴² Nessuna di queste, infatti, aveva la possibilità di mantenere lo stesso tenore di quando il coniuge era ancora in vita.⁴³ Per questo motivo risultava particolarmente importante la dote, sulla quale la moglie, di norma, manteneva sempre un certo diritto. Almeno fino agli inizi del XIV secolo, seguendo una tradizione già presente nel diritto romano, se la donna moriva prima del marito, senza che i due avessero avuto figli, il vedovo era tenuto a restituire la dote alla

³⁹ I. CHABOT, "La sposa in nero". *La ritualizzazione del lutto nelle vedove fiorentine (secoli XIV-XV)*, in «Quaderni storici», 1994, pp. 421-462: pp. 433-440.

⁴⁰ KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy*, cit., p. 155.

⁴¹ CRABB, *The Strozzi of Florence*, cit., p. 49.

⁴² KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy*, cit., p. 1.

⁴³ CRABB, *The Strozzi of Florence*, cit., p. 49.

famiglia della moglie.⁴⁴ Il corredo veniva restituito anche quando la donna sopravviveva al marito, tramite un corteo speculare a quello che aveva avviato la celebrazione matrimoniale e caratterizzato dallo stesso valore simbolico, infatti

In entrambi i cortei che inquadrano le Fiorentine nel loro andirivieni tra le *case*, la presenza del corredo, metafora della dote altrimenti invisibile, riveste una funzione ostentatoria di grande importanza: il giorno delle nozze, indica che la figlia è stata debitamente dotata, condizione indispensabile alla realizzazione di un'alleanza onorevole; l'«uscita» del corredo insieme alla vedova, cancella ogni traccia della donna dalla casa del defunto marito, annuncia l'imminente restituzione della dote ed infine, è anche un modo per manifestare pubblicamente che la donna è disponibile ad un nuovo matrimonio.⁴⁵

La restituzione della dote non era sempre scontata: la famiglia del defunto, infatti, spesso cercava di trattenere presso di sé la vedova, così da poter mantenere la dote della donna nelle proprie disponibilità⁴⁶ e altrettanto frequenti erano i tentativi degli eredi, giuridicamente obbligati alla restituzione, di opporsi alla cessione.⁴⁷

Ultimo fattore che influiva sulla vita di una vedova era la presenza o meno di figli avuti nel matrimonio: nel caso in cui il marito fosse morto senza lasciare eredi, ci si aspettava che la vedova si dedicasse alla religione. In caso contrario, la madre aveva la responsabilità di occuparsi della prole⁴⁸ e le vedove che, una volta risposatesi, lasciavano i figli avuti dal precedente matrimonio nella casa paterna, venivano considerate cattivi esempi.⁴⁹ Proprio a causa dell'obbligo di prendersi cura dei figli, in molte città – un esempio proviene da Foligno – le vedove potevano sia disporre liberamente del proprio patrimonio sia ricorrere ad un avvocato che difendesse le loro

⁴⁴ CHABOT, *“La sposa in nero”*, cit., p. 437.

⁴⁵ Ivi, p. 445.

⁴⁶ KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy*, cit., p. 153.

⁴⁷ CRABB, *The Strozzi of Florence*, cit., p. 49.

⁴⁸ Ivi, p. 50.

⁴⁹ KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy*, cit., p. 157.

proprietà.⁵⁰ Per questo chi si ritrovava non solo senza marito, ma anche con una figura paterna poco ingombrante, poteva ambire ad una condizione di libertà irraggiungibile per le altre donne;⁵¹ una vedova, infatti, anche se non poteva partecipare del tutto alle attività esclusivamente maschili (politica, commercio, cultura), riusciva ad entrarvi parzialmente «whether at a low level, such as to negotiate tax payments, or at a higher level, such as political intermediary».⁵² Le vedove potevano vivere in una condizione di libertà insolita per qualsiasi altra donna. Pur nella sua straordinarietà, però, quello vedovile non era uno stato giuridico privo di limitazioni simili a quelle già incontrate in altri ambiti della vita femminile; se ci si sofferma in particolare sul fatto che esistevano vedove di “categoria” diversa, si ha una ulteriore conferma di quanto già visto nel caso dell’educazione, ovvero che solo alcune donne, di norma quelle di rango superiore, potevano ambire a un superamento della propria inferiorità.

I due casi dell’educazione femminile e del diritto quattrocenteschi hanno confermato gli effetti negativi, sulla vita delle donne, determinati da condizioni sociali e culturali da secoli limitanti. Entro i due ambiti che ho analizzato, si potevano riscontrare delle eccezioni che, tuttavia, proprio in quanto casi eccentrici e sporadici, non erano sufficienti per rovesciare la situazione; si trattava piuttosto di eccezioni che confermavano la regola. Come ho accennato ad inizio capitolo, però, nel Quattrocento si notano i primi tentativi di superare l’immagine femminile trasmessa dalla tradizione; un primo contributo proveniva dagli elogi verso le donne, soprattutto istruite, già ricordati in precedenza. Non ci sono, però, solamente uomini che celebrano le donne: da questa fase, infatti, cominciano ad emergere anche donne che celebrano le donne.

⁵⁰ Ivi, pp. 93-94.

⁵¹ Ivi, p. 153.

⁵² CRABB, *The Strozzi of Florence*, cit., p. 50.

Vale la pena ricordare, su tutte, la figura di Christine de Pizan, veneziana naturalizzatasi francese vissuta tra il 1364 e il 1430.⁵³ «Innovative lyric poet, composer of courtesy books, political theorist, and religious writer»,⁵⁴ è generalmente considerata l'iniziatrice della *querelle des femmes*:⁵⁵ a partire dal 1399 compose una serie di opere, nelle quali si erge in difesa delle donne,⁵⁶ contestando per prima l'idea dell'inferiorità femminile. Arrivò solo casualmente alla scrittura, probabilmente per sostenere la propria famiglia dopo la morte del marito, dato che non riusciva a ottenere dal tribunale di Parigi il denaro che le spettava in quanto vedova.⁵⁷ La sua critica ai pregiudizi tradizionali emerge specialmente da tre opere, le *Espistre au dieu d'amours* (1400), il *Dit de la Rose* (1403) e *Le livre de la Cité des Dames* (1405).⁵⁸ In quest'ultima, in particolare, dopo aver dimostrato la fragilità degli Stati retti solamente da uomini, «ideò uno Stato dove la donna fosse pari all'uomo, anche nell'esercizio del governo».⁵⁹ Anche se la forza polemica di De Pizan è stata definita da molti studiosi come una forma di “proto-femminismo”, la sua difesa delle donne sembra poggiare su una sorta di paradosso. De Pizan, infatti, non costruisce nelle sue opere una rivalutazione delle donne in quanto tali ma, al contrario, «she structures her polemic so that an attack on women's virtue is necessary not only to show them wrongly maligned, but to provide a justification for the entire project of writing against such treatment».⁶⁰

⁵³ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 270.

⁵⁴ T. ADAMS, *Christine de Pizan*, in «French studies. A Quarterly Review», 2017, pp. 388-400: p. 389.

⁵⁵ Ivi, p. 394.

⁵⁶ J. KELLY, *Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes", 1400-1789*, in «Signs», 1982, pp.4-28: p. 9.

⁵⁷ ROSS, *The birth of Feminism*, cit., p. 26.

⁵⁸ C. M. LAENNEC, *Unladylike Polemics: Christine de Pizan's Strategies of Attack and Defense*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 1993, 12, pp. 47-59: p. 48.

⁵⁹ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 123.

⁶⁰ LAENNEC, *Unladylike Polemics*, cit., p. 55.

Senza la plurisecolare misoginia maschile, dunque, la polemica di questa autrice non potrebbe esistere; per questa ragione de Pizan risponde alle tradizionali critiche contro le donne senza volerle mai vincere in modo definitivo, anzi quasi provocando gli uomini a proporle di nuove.⁶¹ Tutto ciò rivela che la scrittura di una donna, in difesa delle donne, trovava ragione d'essere soltanto di fronte agli attacchi misogini maschili, dei quali aveva bisogno per poter esistere. Come gli elogi degli autori verso il femminile non superavano le visioni negative della donna ma, al contrario, le confermavano, lo stesso si può dire per le opere polemiche di Christine: senza i pregiudizi sulla negatività femminile, non potevano sostanzialmente esistere. Questo caso dimostra come non fosse quindi sufficiente la voce di una scrittrice per riuscire a superare secoli di condizionamenti; nonostante fosse stata avviata da una donna, infatti, la *querelle des femmes* venne portata avanti soprattutto da uomini, almeno finché non comparvero sulla scena letteraria figure come la veneziana Modesta da Pozzo,⁶² che sotto il nome di Moderata Fonte pubblicò, a fine XVI secolo, un trattato in difesa delle donne.

Nel corso del Quattrocento si era altrettanto diffusa anche un'altra immagine topica della donna, che vale la pena ricordare soprattutto perché istituisce un collegamento molto stretto fra epistolografia e scrittura femminile. Il *topos* in questione è quello della donna che scrive lettere: come ricorda Doglio, risulta presente fin dalla letteratura classica (basti pensare alle *Heroides* ovidiane) e continua ad essere riproposto anche nei secoli successivi.

⁶¹ Ibid.

⁶² KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy*, cit., p. 59.

Lo dimostra il caso del Boccaccio, che ricorre a questo *topos* non solo nei momenti diegetici, per permettere lo sviluppo delle vicende a livello puramente narrativo, ma anche per mantenersi fedele al realismo ricercato nelle proprie opere,⁶³ in questo caso attraverso il riferimento alla pratica epistolare che, come ricordato prima, in questi secoli risultava in netta espansione.⁶⁴ Il caso più frequente riscontrabile anche in Boccaccio, che ne farà un mezzo narrativo piuttosto ricorrente all'interno delle sue novelle, è quello della donna che scrive lettere d'amore; al *topos* della donna epistolografa si aggiunge quindi un terzo elemento, ovvero quello della seduzione amorosa. Morabito, elencando una serie di esempi, arriva a concludere che sia possibile «accreditare l'ipotesi di una connessione forte nell'immaginario dell'epoca fra intrigo amoroso e comunicazione epistolare».⁶⁵ Come visto nel caso degli altri stereotipi sulle donne, anche quest'ultima immagine topica non rappresentava una pura costruzione letteraria, ma trovava conferma nella realtà. Fin dal Medioevo, infatti, numerose monache si dedicavano alla scrittura di lettere, ma, soprattutto a partire da questo XV secolo, sempre più spesso anche le donne laiche troveranno modo di esprimersi attraverso la composizione epistolare.⁶⁶

⁶³ M.L. DOGLIO, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni editore, 1993, pp. I-V.

⁶⁴ R. RISSO, "Essa scrisse una lettera...". *Scrittura di lettere e narrativa epistolare in Boccaccio dalla Fiammetta al Corbaccio*, in «Heliotropia», 15, 2018, pp. 39-55: pp. 45-46 (<http://www.heliotropia.org>, 7 settembre 2021).

⁶⁵ R. MORABITO, *Lettere e letteratura: studi sull'epistolografia volgare in Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 59-60.

⁶⁶ DOGLIO, *Lettera e donna*, cit., pp. I-V.

1.2. La scrittura femminile nel Quattrocento

In Italia, la fase compresa tra la fine del Trecento e il Quattrocento segna un nuovo inizio nella storia della scrittura femminile, rispetto a quanto visto fino al periodo precedente. Le testimonianze di donne che scrivono prima della seconda metà del XIV secolo sono pochissime, perché diversi aspetti (il ruolo femminile nella società del tempo, l'educazione precaria o assente, la vita familiare) rendevano difficile «registrare e tramandare un testo femminile»;⁶⁷ non stupisce quindi che le sporadiche voci ad esprimersi anche in forma scritta provenissero prevalentemente dal contesto monastico. Una situazione molto diversa da quanto accade ad esempio nella Provenza dei trovatori, tra i quali le presenze femminili erano, al contrario, numerose e illustri.⁶⁸

Tra XIV e XV secolo si registra dunque una svolta relativa sia alla tipologia di queste voci femminili, da quel momento non più strettamente legate al solo ambito religioso, sia alla loro quantità, crescente in modo graduale nel corso dei decenni del Quattrocento per raggiungere il culmine nel Cinquecento. La svolta di questo periodo storico non va però interpretata come un cambiamento che permetterà a tutte, indistintamente, di trovare una propria “voce letteraria”: al contrario, questa possibilità sarà ancora a lungo strettamente legata al rango di appartenenza di ciascuna donna. Nel capitolo precedente, infatti, si è già visto come l'educazione femminile fosse una questione fortemente condizionata dal contesto familiare cui ogni giovane apparteneva; ricevere un'istruzione di livello, non limitata ad una conoscenza basilare di lettura e scrittura, era il presupposto fondamentale per accedere, poi, al mondo della cultura.

⁶⁷ L. MAININI, *Tracce di donne nel primo Trecento*, in *Toscana bilingue (1260 ca. – 1430 ca.)*. Per una storia sociale del tradurre medievale, a cura di S. Bischetti, M. Lodone, C. Lorenzi e A. Montefusco, De Gruyter, 2021, pp. 265-278: p. 269.

⁶⁸ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 19.

È inevitabile, quindi, che il percorso delle donne che ambivano all'ingresso nelle gerarchie letterarie fosse gravemente segnato dal fattore dell'educazione ricevuta, privilegio al quale le donne potevano accedere solo nel caso di un insieme di circostanze favorevoli.

All'interno di questo paragrafo mi soffermerò su alcuni nomi di scrittrici che si faranno strada sulla scena letteraria quattrocentesca, cercando di sottolineare le contingenze che resero possibile il loro percorso; quando possibile, poi, mi concentrerò anche sulle reazioni da parte degli intellettuali di fronte alle opere di queste voci "emergenti".

In questa analisi si può partire da un'interessante considerazione, legata al fatto che la maggior parte delle scrittrici laiche di questa fase quattrocentesca sembri prediligere, in particolare, due forme di espressione: l'epistolografia e la poesia in volgare.

Il genere più praticato risulta quello epistolare, a conferma dello stretto rapporto tra lettera e donna espresso dal *topos*, già di tradizione classica, ricordato prima. Ad inaugurare questa tradizione le lettere di Santa Caterina da Siena, risalenti al Trecento (verranno stampate nel Cinquecento e avranno anche un peso consistente su quello che si rivelerà il secolo più importante per l'epistolografia);⁶⁹ un caso che, tuttavia, ci riporta al contesto monastico.

Bisognerà aspettare Margherita Datini e le sue lettere, scritte a cavallo tra XIV e XV secolo, per incontrare la prima testimonianza di scrittura epistolare di una donna laica. A questa seguiranno le missive di Alessandra Macinghi Strozzi, che abbracciano il periodo tra gli anni Quaranta e Settanta del Quattrocento, e quelle di Lucrezia

⁶⁹ DOGLIO, *Lettera e donna*, cit., p. IV.

Tornabuoni, collocabili tra il 1466 e il 1482, anno della sua morte. Uscendo dal contesto fiorentino, vanno ricordate anche le epistole della napoletana Ceccarella Minutolo.⁷⁰

Non mi soffermerò, in questo paragrafo, sui casi di Alessandra Macinghi Strozzi e Cassandra Minutolo, che approfondirò invece nel capitolo successivo, dedicato alla scrittura epistolare nel Quattrocento. Allo stesso modo, tralascio per ora le lettere di Lucrezia Tornabuoni perché ne parlerò nel capitolo ad esse dedicato.

Mi concentro, invece, sulle epistole di Margherita Datini che rappresentano una delle prime testimonianze di scrittura femminile laica in volgare italiano e, collocandosi nel periodo tra il 1385 e il 1410, sottolineano la continuità tra XIV e XV secolo, accennata nel capitolo precedente.

Margherita apparteneva alla famiglia fiorentina dei Bandini che, quando lei era ancora molto giovane, si era trasferita ad Avignone a causa dell'esilio politico del capofamiglia.⁷¹ A sedici anni, nel 1376, sposa Francesco Datini, di quarantun anni, nato a Prato e mercante costruitosi ormai una certa fama grazie alle sue abilità.⁷² Margherita è quindi una donna appartenente al ceto medio, che riuscirà ad accedere alla scrittura intorno ai ventott'anni, risultando pienamente alfabetizzata a metà dei trenta:⁷³ dal 1395, infatti, esprime il desiderio di voler scrivere le lettere al marito di proprio pugno⁷⁴ e, se già nel 1396 riceve gli elogi dell'amico Lapo Mazzei per aver imparato a scriversi le

⁷⁰ Questo elenco richiama esclusivamente i casi più noti ed interessanti; non vuole dunque presentarsi come esaustivo, rispetto ad un fenomeno più ampio, che comprende anche altre attestazioni.

⁷¹ A. CRABB, *Gaining Honor as Husband's Deputy: Margherita Datini at Work, 1381-1410*, in «Early Modern Women», 2008: pp. 225-231: p. 225.

⁷² EAD., «*If I could write*»: *Margherita Datini and Letter writing, 1385-1410*, in «Renaissance Quarterly», 2007, pp. 1170-1206: pp. 1171-1172.

⁷³ EAD., «*If I could write*», cit., p. 1170.

⁷⁴ EAD., *Ne pas être mère: l'autodéfense d'une Florentine vers 1400*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 2005, pp. 150-161: p. 158.

lettere da sola,⁷⁵ ciò vuol dire che in breve tempo doveva aver raggiunto un livello abbastanza buono di scrittura. Le missive di Margherita giunte fino a noi sono 244, tutte indirizzate al marito Francesco, molto scrupoloso, in virtù della sua attività di mercante, nel conservare qualsiasi comunicazione ricevuta o inviata, realizzandone molto spesso addirittura delle copie.⁷⁶ Gli scambi tra Margherita e Francesco erano numerosi perché

They often preferred to be apart, with one staying in Prato while the other was in Florence and vice versa, partly because of friction between them. However, they also wanted one of them to be present to oversee their properties, with Margherita acting as Francesco's agent in Francesco's absence – a “deputy husband” in household matters broadly defined.⁷⁷

Non si trattava, nella maggior parte dei casi, di lettere private: infatti, a causa dei limiti di Margherita sia nella scrittura che nella lettura, specialmente quando si stava ancora impraticando in entrambe, erano necessari dei delegati che scrivessero quanto dettato dalla donna, così come servivano dei lettori per le epistole inviate da Francesco alla moglie.⁷⁸

L'utilizzo di delegati di scrittura non era una condizione insolita, per le donne; come ricorda Klapisch-Zuber, anzi, si trattava di una pratica assolutamente normale, riscontrabile in diversi ambiti e contesti:

elle est naturelle dans les cours seigneuriales et princières où pullulent les subordonnés maniant la plume et épargnant aux maîtres parfois analphabètes et aux nobles dames l'effort de l'écriture ; elle se repère même dans les monastères, où les religieuses pratiquent plus largement l'écriture, mais où il arrive que l'abbesse recoure aux services d'une compagne plus compétente. Les femmes, en particulier, dictent plus souvent qu'elles n'écrivent de leur main. La délégation d'écriture s'impose en particulier aux épouses dans l'aristocratie urbaine et les milieux d'affaires, où les hommes possèdent le pouvoir d'écrire et en usent quotidiennement tout en confinant leurs épouses et leurs filles dans l'enceinte domestique.⁷⁹

⁷⁵ KLAPISCH-ZUBER, *Épistolaires florentines* cit., pp. 132-133.

⁷⁶ CRABB, “*If I could write*”, cit., pp. 1171-1172.

⁷⁷ EAD., *Gaining Honor as Husband's Deputy: Margherita Datini at Work, 1381-1410*, in «Early Modern Women», 2008: pp. 225-231: p. 226.

⁷⁸ EAD., “*If I could write*”, cit., p. 1172.

⁷⁹ KLAPISCH-ZUBER, *Épistolaires florentines*, cit., pp. 129-130.

Bisogna ricordare, inoltre, che per tutto il Medioevo la preparazione di una lettera comprendeva due fasi, composizione e scrittura: la seconda rappresentava un'attività professionale e non veniva considerata una prova della buona educazione del mittente; era ritenuta tale, al contrario, la composizione – cioè la definizione di struttura e contenuti della lettera. Questo spiega perché delegare la scrittura fosse una prassi accettata senza che l'autorialità di chi aveva invece composto la lettera venisse messa in dubbio.⁸⁰ Il fatto che Margherita affidasse la *scrittura* delle proprie lettere a degli scribi (fino a che non riuscirà a scrivere missive di proprio pugno), quindi, non rende meno rilevante la sua testimonianza; al contrario, la *composizione* di lettere da parte di una figura come Margherita stupisce in modo particolare perché rappresenta un'eccezione, infatti «literacy was a professional qualification for merchants, but was considered unnecessary for women in merchant families in the fourteenth and early-fifteenth centuries».⁸¹ Il caso di Margherita, dunque, serve a dimostrare, ancora una volta, quanto fossero importanti per la scrittura femminile il contesto e le circostanze in cui le donne vivevano; lo si è visto, nel capitolo precedente, con il livello di educazione al quale di solito potevano ambire pressoché esclusivamente le appartenenti a famiglie nobili o ricche. Margherita, grazie all'apprendimento della scrittura, raggiunge quindi una condizione del tutto eccezionale rispetto al proprio livello sociale, perché «inspired by merchant letter writers around her, she worked to improve her reading and writing skills as an adult»;⁸² fondamentale, quindi, è l'influenza del marito che, per la gestione dei propri affari, scriveva – e faceva scrivere ai propri sottoposti, moglie compresa – moltissime lettere.⁸³

⁸⁰ CRABB, *Ne pas être mère*, cit., p. 156.

⁸¹ EAD., *Gaining Honor as Husband's Deputy*, cit., p. 226.

⁸² Ibid.

⁸³ EAD., *"If I could write"*, cit., p. 1171-1172.

Per quanto estranei al contesto della scrittura femminile volgare, vanno ricordati, oltre ai nomi menzionati sopra – tutti riconducibili all’epistolografia in volgare – i vari esempi di donne che scrivono lettere addirittura in latino. La peculiarità di questi casi si nota tornando a quanto indicato nel capitolo precedente, riguardo la ricostruzione di Klapisch-Zuber dell’educazione femminile quattrocentesca; anche se quel quadro rappresentava nello specifico la condizione fiorentina, è facile immaginare che per lo meno i tratti principali della situazione potessero essere rappresentativi, più in generale, di quanto accadeva in tutta la penisola; quindi si può pensare che, generalmente, mentre i maschi venivano educati nelle scuole, all’esterno dello spazio domestico, le ragazze fossero istruite esclusivamente in casa. Se già solamente alcuni dei ragazzi accedevano all’istruzione di livello più alto, cioè anche al latino, questa possibilità era ancora meno alla portata delle giovani, nel caso delle quali, infatti, «their classical studies had to take place at home, with a private tutor (often the case in a court setting), or under the guidance of educated brothers and fathers».⁸⁴

Questo spiega perché le uniche a poter accedere allo studio del latino fossero esclusivamente donne di rango elevato: «there were a few highly educated women, experts at humanist Latin, in fourteenth- and fifteenth-century Italy, but they were the daughters of nobles or of learned men, not members of the mercantile patriciate».⁸⁵ Non era sufficiente, però, il rango di appartenenza; altri presupposti fondamentali erano l’interesse e la volontà, da parte della famiglia, di impartire anche alle figlie femmine una educazione di livello.

⁸⁴ L. PANIZZA, *Humanism*, in *A History of Women’s Writing in Italy*, a cura di L. Panizza e S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 25.

⁸⁵ CRABB, “*If I could write*”, cit., p. 1183.

Tra le scrittrici di lettere latine nella prima metà del Quattrocento troviamo Isotta Nogarola (?1418-1466) e Costanza Varano (1426-1447),– entrambe appartenenti al contesto delle corti del nord Italia, Cassandra Fedele (?1465-1558) e Laura Cereta (1469-1499) nella seconda parte del secolo, anche queste collocabili nell’Italia settentrionale, sebbene in famiglie urbane di classe medio-alta.⁸⁶

È interessante soffermarsi su queste scrittrici innanzitutto perché permettono di approfondire la riflessione sulla scrittura femminile nel XV secolo, ma in secondo luogo perché la circolazione delle lettere latine da loro composte diede un contributo fondamentale, prima ancora della pubblicazione dell’epistolario aretiniano, all’incremento della pubblicazione di epistolari femminili nel XVI secolo.⁸⁷ Inoltre, tramite gli esempi di queste autrici è possibile ricostruire quale fosse la ricezione delle opere femminili da parte degli ambienti culturali nei quali le donne istruite volevano inserirsi.

Costanza Varano era figlia del signore di Camerino, Pier Gentile da Varano, e di Elisabetta Malatesta.⁸⁸ Le sue origini la collocano in ambienti particolarmente favorevoli per l’erudizione femminile: è, infatti, la nipote di Battista da Montefeltro Malatesta, dedicataria del trattato *De studiis et litteris* di Leonardo Bruni.⁸⁹ La stessa Costanza continuerà poi la tradizione familiare delle donne istruite attraverso la figura della figlia, Battista Sforza da Montefeltro, una letterata altrettanto importante nel proseguio del secolo.⁹⁰

⁸⁶ PANIZZA, *Humanism*, cit., p. 27.

⁸⁷ M.K. RAY, *Writing gender in Women’s Letter Collections of the Italian Renaissance*, University of Toronto Press, Toronto, 2009, p. 20.

⁸⁸ A.A. FENG, *Writing Beloveds. Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, Buffalo, University of Toronto Press, 2017, p. 109.

⁸⁹ Ivi, pp. 109-110.

⁹⁰ COX, *Women’s writing in Italy*, cit., p. 2.

L'approfondita educazione umanistica ricevuta dalla Varano trova espressione, in particolare, nelle diverse orazioni pubbliche pronunciate quando era ancora molto giovane, e nelle sue lettere, scambiate con figure di spicco dell'epoca.⁹¹ Vengono ricordate, ad esempio, alcune sue epistole di tema politico, indirizzate ad Alfonso V d'Aragona (1443) e a papa Eugenio IV (1447):⁹² in entrambi i casi, differenziandosi dalle altre scrittrici a lei contemporanee, «she used her skills and accomplishments as a humanist to publicly defend her family's interests and safeguard their patrimony».⁹³ Talvolta, le lettere inviate da Costanza erano accompagnate da componimenti poetici, anch'essi in diversi casi in latino;⁹⁴ ne è dimostrazione una missiva inviata ad Isotta Nogarola, parte di un più ampio scambio epistolare tra le due donne, incoraggiato da un intellettuale come Guarino Veronese.⁹⁵

Il carteggio tra le due donne testimonia un rapporto molto stretto che le univa, con Costanza che, sfruttando diversi *topoi* della poesia petrarchesca, oltre a sottolineare l'amicizia che la legava ad Isotta, la paragona alle donne istruite del passato.⁹⁶ Va rimarcato che, rispetto ai tipici elogi del femminile composti all'epoca da autori maschili, la celebrazione che Costanza rivolge all'amica si differenzia in quanto «Varano humanizes Nogarola and educated women as a *genus*. Nogarola is not presented as a muse or Corycian nymph venturing back home to Parnassus; rather, she is a woman who through her studies reached the peaks of the mountain».⁹⁷

⁹¹ FENG, *Writing Beloveds*, cit., p. 110.

⁹² COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 10.

⁹³ FENG, *Writing Beloveds*, cit., p. 110.

⁹⁴ Ivi, p. 12.

⁹⁵ L. JARDINE, "O Decus Italiae Virgo", or *The Myth of the Learned Lady in the Renaissance*, in «The Historical Journal», 1985, pp. 799-819: p. 810 (nota 42).

⁹⁶ FENG, *Writing Beloveds*, cit., p. 111.

⁹⁷ Ivi, pp. 112-113.

Nel 1442, inoltre, Costanza compose un'orazione che rappresenta una delle poche testimonianze di oratoria deliberativa femminile del Rinascimento;⁹⁸ anche in questo caso emerge tutta l'importanza della tradizione familiare, visto che la nonna di Costanza, Battista da Montefeltro Malatesta, aveva a propria volta sperimentato l'oratoria e si ritiene addirittura che le due «pioneered the modern tradition of female oratory in Italy in the 1430s and 40s».⁹⁹ Nel caso dell'orazione della Varano, l'occasione drammatica giustifica il ricorso ad una pratica altrimenti considerata immorale, ovvero il discorso pubblico recitato da una donna: Costanza, nella sua allocuzione, si rivolge a Bianca Maria Visconti – probabilmente per arrivare, tramite lei, al marito Francesco Sforza – chiedendo aiuto per il reintegro a Camerino dei Varano, che erano stati deposti.¹⁰⁰

Legata alla Varano da una sincera amicizia, Isotta Nogarola, insieme alla sorella Ginevra, ricevette per volere della madre Bianca un'attenta educazione, impartita dal professore vicentino Ognibene Leoniceno e dal veronese Martino Rizzoni.¹⁰¹

Isotta comporrà lettere nel corso di tutta la sua vita: furono alcune epistole, scritte tra il 1435 e il 1438, a garantirle una prima fama e fu poi l'intenso scambio con Lodovico Foscarini a segnare i suoi ultimi anni.¹⁰² Complessivamente il suo epistolario, strutturato alla stregua di un ampio trattato su tematiche tipicamente umanistiche,¹⁰³ comprendeva lettere indirizzate quasi esclusivamente ad uomini, sia di chiesa che umanisti.¹⁰⁴

⁹⁸ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 9.

⁹⁹ Ead., *Gender and eloquence in Ercole de' Roberti's Portia and Brutus*, in «Renaissance Quarterly», 2009, pp. 61-101: p. 78.

¹⁰⁰ Ivi, p. 86.

¹⁰¹ R. SABBADINI, *Isotta Nogarola*, in «Archivio storico italiano», 1886, pp. 435-443: p. 437.

¹⁰² Ivi, pp. 437-438.

¹⁰³ RAY, *Writing gender*, cit., p. 22.

¹⁰⁴ Ivi, p. 10.

Rivolgendosi a questi interlocutori, Isotta sperava di ottenere un qualche riconoscimento delle proprie conoscenze e delle proprie abilità di scrittura e ciò non stupisce perché «writing letters that would later be compiled in a sort of “letterbook” [...] meant for circulation among friends and eventually hand-copied, was the only way for a woman to engage in an intellectual exchange in the fifteenth century».¹⁰⁵ Nonostante Isotta ricevesse risposte ricche di elogi, sullo sfondo di queste lodi si intravedevano spesso

tones of condescension: the implication that Isotta’s accomplishments were great not in themselves, but because of her sex – not, that is, in comparison with learned men, but with other women. The male humanists who so admired Isotta would not accept her as an equal, but made her a strange prodigy and – even in exalting her – a stranger to the society of learned men that she desired to enter.¹⁰⁶

Un ridimensionamento continuo delle capacità di Isotta, nonostante si fosse dimostrata in grado di confrontarsi con Foscarini nella *Quaestio utrum Adam vel Eva magis peccaverit* (1451), di evidente tematica filosofica – un’opera così interessante che sarà ripubblicata nel 1536 da un discendente della Nogarola, che ne accentuerà le caratteristiche di dialogo ciceroniano.¹⁰⁷ In questo dibattito, costruito attraverso una sequenza di lettere scambiate tra i due interlocutori,¹⁰⁸ emergono tutte le capacità dialettiche di Isotta la quale, consapevole del fatto che «theologians and philosophers agreed in declaring woman morally infirm and less rational than men»,¹⁰⁹ sfruttò la contraddizione insita nell’insistenza sull’inferiorità femminile: tra Adamo ed Eva, il primo era il più responsabile del peccato, «since Adam’s excellence was greater».¹¹⁰

¹⁰⁵ L. BORŠIĆ, I. SKUHALA KARASMAN, *Isotta Nogarola – The Beginning of Gender Equality in Europe*, in «The Monist», 2015, pp. 43-52: p. 44.

¹⁰⁶ M.L. KING, *Thwarted ambitions: Six Learned Women of the Italian Renaissance*, in «An Interdisciplinary Journal», 1976, pp. 280-304: p. 283.

¹⁰⁷ COX, *Women’s writing in Italy*, cit., p. 11.

¹⁰⁸ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 20.

¹⁰⁹ PANIZZA, *Humanism*, cit., p. 26.

¹¹⁰ Ivi, p. 27.

Anche in altre occasioni la Nogarola aveva potuto dimostrare la propria abilità di autrice, sperimentando generi meno comuni, rispetto a quello epistolare, per una donna; ad esempio, nel 1453 compose (e probabilmente recitò) un'orazione, commissionata dal neo-vescovo di Verona, Ermolao Barbaro;¹¹¹ allo stesso modo, l'elegia bucolica sulla proprietà di famiglia a Castel d'Azzano¹¹² doveva essere un'ulteriore dimostrazione delle sue conoscenze ma, soprattutto, delle sue competenze letterarie.

Tuttavia, gli attacchi che Isotta dovette subire in quanto donna erudita furono molto frequenti e pesanti; per prima cosa, negli anni Trenta del Quattrocento cominciò a circolare un libello nel quale veniva accusata di incesto con il fratello, peccato favorito, secondo l'anonimo autore del testo, proprio dall'interesse di Isotta per gli studi.¹¹³

Ancor più umiliante, però, fu il rapido scambio epistolare con Guarino Veronese: l'illustre letterato rispose solo alla seconda missiva inviatagli da Isotta (già derisa dalle altre donne della città per aver voluto troppo, pensando di ricevere la considerazione di un così importante letterato) e, pur dichiarandosi pronto ad aiutarla e difenderla, sottolineò più volte il fastidio per l'insistenza di Isotta, che dimostrava in quegli atteggiamenti il tipico comportamento femminile.¹¹⁴ Paradossalmente, però, era spesso la stessa Nogarola a organizzare «a strategy of gender in certain of her letters, calling on stereotypes of female weakness, inferiority, and volubility to create a kind of defensive posture and disarm her male critics»,¹¹⁵ un atteggiamento che ricorda quello già proposto da Christine de Pizan.

¹¹¹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 11.

¹¹² Ivi, p. 12.

¹¹³ Ivi, p. 6.

¹¹⁴ KING, *Thwarted Ambitions*, cit., pp. 284-283.

¹¹⁵ RAY, *Writing gender*, cit., p. 26.

Piuttosto diverso da quello della Varano e della Nogarola era il contesto da cui proveniva Cassandra Fedele, appartenente ad una famiglia di *cittadini* veneziani, una categoria sociale intermedia tra il patriziato e il popolo, nella quale l'educazione femminile non era così comune;¹¹⁶ ciò che la rese una donna istruita, e quindi un caso eccezionale per il rango cui apparteneva, furono le tradizioni di famiglia e, ancor di più, le necessità del padre, a propria volta un umanista:

For Angelo, Cassandra's father, his intelligent daughter represented a powerful instrument in his own quest for reputation. His son, whose intellectual achievements attained a standard appropriate and traditional for Fedele males, could serve no function. But a learned daughter would be a prodigy truly remarkable in an age that admired genius especially in its rarer forms.¹¹⁷

L'impegno di Angelo Fedele fu ripagato dalle abilità dimostrate dalla figlia nelle opere di cui fu autrice, come l'orazione tenuta nel 1487 (e ripubblicata per quattro volte tra il 1487 e il 1494) presso l'Università di Padova,¹¹⁸ per celebrare gli studi filosofici di un parente, Bertuccio Lamberto.¹¹⁹ Quest'orazione rappresenta il punto d'arrivo del percorso di studi che aveva portato Cassandra a conoscere latino, greco, retorica, filosofia, storia e, in parte, gli studi religiosi.¹²⁰

È di particolare rilievo soprattutto il suo epistolario, «the most extensive of all women humanists»;¹²¹ si compone, infatti, di 113 lettere totali, indirizzate a una lista di interlocutori internazionali ampia e molto varia: intellettuali umanisti, donne illustri appartenenti a potenti famiglie italiane e addirittura alcune regine,¹²² tra queste, Isabella di Castiglia che voleva accogliere Cassandra tra gli intellettuali della propria corte: un

¹¹⁶ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 5.

¹¹⁷ KING, *Thwarted Ambitions*, cit., p. 295.

¹¹⁸ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 10.

¹¹⁹ PANIZZA, *Humanism*, cit., p. 27.

¹²⁰ KING, *Thwarted Ambitions*, cit., pp. 295-296.

¹²¹ PANIZZA, *Humanism*, cit., p. 27.

¹²² COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 11.

invito che la giovane avrebbe accettato, se non si fosse opposto il senato veneziano, restio nel lasciare andare un personaggio ormai di fama internazionale, che nobilitava l'intera città.¹²³ Il successo di Cassandra fu tale da meritare l'attenzione addirittura di Poliziano, che tessé le lodi della letterata veneziana in una *laudatio* nella quale la paragonava alla virgiliana Camilla.¹²⁴ Per le donne istruite che, come Cassandra, provenivano da un contesto sociale non nobile, la difficoltà «was rather that of fighting their way through the clouds of bland and instrumentalizing laudatory rhetoric that surrounded them at every turn».¹²⁵

In effetti, gli elogi rivolti in favore di Cassandra furono molti ma si consumarono in breve tempo, quando l'ammirazione che si era creata intorno a questa figura, «for precocity or for the titillating combination she had boasted of beauty and talent»,¹²⁶ fu superata dall'impossibilità di rispettare le future attese che pesavano su di lei. Per questo nel 1499 venne data in sposa ad un mercante vicentino,¹²⁷ su volere dello stesso Angelo Fedele che ne aveva inizialmente incoraggiato la carriera letteraria, ma che in quel momento era ormai consapevole del fatto che la figlia non gli avrebbe più dato lustro in quanto *learned lady*.¹²⁸ Il matrimonio sancì, per Cassandra così come per altre autrici quattrocentesche, la fine degli studi e della composizione di opere; forse la morte del marito stimolò il ritorno alle attività letterarie di Cassandra, dei cui esiti non ci sono però rimaste se non poche tracce, in particolare attraverso alcune lettere: da questi scritti, tuttavia, più delle riflessioni intellettuali emergono le preoccupazioni per la condizione di povertà nelle quali si trovava la donna che, pochi anni prima, era

¹²³ KING, *Thwarted Ambitions*, cit., p. 296.

¹²⁴ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 18.

¹²⁵ Ivi, p. 8.

¹²⁶ KING, *Thwarted Ambitions*, cit., p. 297.

¹²⁷ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 5.

¹²⁸ KING, *Thwarted Ambitions*, cit., p. 297

considerata il lustro di Venezia e dell'Italia.¹²⁹ L'ultimo onore che le venne concesso si colloca nel 1556, due anni prima della sua morte, quando le venne commissionata un'orazione in latino in onore della visita a Venezia della regina di Polonia.¹³⁰

Altra autrice che, al pari delle precedenti, fu oggetto contemporaneamente di critiche e di elogi per il livello di istruzione che aveva raggiunto, è Laura Cereta, figlia di un avvocato bresciano e moglie di Pietro Serina, mercante della sua stessa città.¹³¹ Da una parte, infatti, ebbe il supporto della famiglia, che considerava la figlia letterata come un motivo di lustro e onore.¹³² Uno storico di fine XVI secolo, Elia Cavrioli, nelle sue *Delle historie bresciane* cita diverse lettere di intellettuali che, nel parlare di Brescia, sottolineavano l'onore ottenuto dalla città per la presenza, tra i suoi cittadini, di una figura illustre come quella di Laura Cereta.¹³³ La stessa Laura, tuttavia, lamenta più volte nelle sue lettere di incontrare una fortissima ostilità, per la sua condizione di *learned lady*, soprattutto da parte delle altre donne.¹³⁴

I risultati dei suoi studi e delle sue fatiche letterarie trovano realizzazione non solo nelle lettere latine, ma anche in un dialogo; la stessa Cereta raccolse queste opere in un manoscritto preparato per la pubblicazione, che tuttavia non vide mai la luce durante la vita dell'autrice.¹³⁵ Il suo epistolario comprende 82 lettere ed è considerato una delle testimonianze più interessanti dell'epoca, tra quelle di mano femminile, in virtù della varietà di toni e contenuti proposti e delle informazioni che l'autrice trasmette riguardo

¹²⁹ Ivi, p. 298.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 5.

¹³² Ivi, p. 6.

¹³³ JARDINE, "O Decus Italiae Virgo", cit., p. 800 (nota 3).

¹³⁴ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 6.

¹³⁵ A.M MCCUE GILL, *Fraught Relations in the Letters of Laura Cereta: Marriage, Friendship, and Humanist Epistolarity*, in «Renaissance Quarterly», 2009, pp. 1098-1129: p. 1101-1102.

la sua vita di tutti i giorni.¹³⁶ I contenuti eterogenei di queste missive presentano una figura capace di muoversi con la stessa abilità tanto nel contesto dell'erudizione quanto nell'amministrazione pratica della famiglia.¹³⁷ In alcune sue lettere, ad esempio, Laura piega la struttura epistolare alla trattazione di tematiche morali, rivolgendosi ad interlocutori fittizi;¹³⁸ in particolare,

in a letter-essay of 1488 answering a misogynist who doubted women's capacity for education, Cereta became the first woman writer to lay down a canon of intellectual women from antiquity to the present; placing three women of her own century, Isotta Nogarola, Cassandra Fedele and Nicolosa of Bologna [...] alongside classical models.¹³⁹

Altre missive, invece, rivelano un tono più intimo e personale; particolarmente interessante è una lettera autobiografica nella quale ricostruisce i primi anni della sua educazione, iniziata quando, a sette anni, venne inviata in un convento dove fu affidata alle cure di una donna che le tramise i primi insegnamenti, anche relativamente alla disciplina e al comportamento.¹⁴⁰ In un'altra lettera, invece, «Cereta corresponds with her family lawyer, while her husband is away from home on business, about family litigation she is conducting in his absence, for which her knowledge of Latin was invaluable».¹⁴¹

Il punto più alto della mescolanza tra lettere di contenuto privato ed *epistolae* costruite secondo i dettami della cultura coeva viene raggiunto quando Laura riflette sul rapporto tra matrimonio e amicizia: pur non portando mai il proprio legame coniugale come esempio, Laura sostiene da parte sua la presenza necessaria, alla base del legame tra

¹³⁶ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 10.

¹³⁷ MCCUE GILL, *Fraught Relations in the Letters of Laura Cereta*, cit., p. 1101.

¹³⁸ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 10.

¹³⁹ PANIZZA, *Humanism*, cit., p. 28.

¹⁴⁰ MCCUE GILL, *Fraught Relations in the Letters of Laura Cereta*, cit., p. 1101

¹⁴¹ JARDINE, "O Decus Italiae Virgo", cit., p. 814.

moglie e marito, dell'amicizia, inserendo la propria esperienza in un dibattito culturale che a fine XV secolo raccoglieva i frutti di una lunga tradizione.¹⁴²

Oltre che nella composizione di lettere, Laura dimostra tutta la propria erudizione anche all'interno dell'*Asinarum funus*, opera comica e irrealistica, nella quale Soldus e Philonacus, due contadini, recitano dei discorsi funebri parodici, fino ad un'orazione conclusiva in cui vengono elencati i benefici dell'uso del corpo dell'asino in medicina:¹⁴³ è evidente, in questo caso, la riproposizione del motivo apuleiano-luciano dell'asino, in una forma così sperimentale che attirò contro l'autrice diverse critiche, tali da convincerla a non seguire più una strada così innovativa.¹⁴⁴

Per concludere il discorso su queste autrici di opere in latino, volevo soffermarmi sugli aspetti che ne accomunano le esperienze di scrittrici. Tutte quante vivono in contesti che, per livello sociale o tradizione familiare, stimolano l'acculturamento delle donne: presupposto fondamentale senza il quale non avrebbero mai potuto accedere nemmeno ad un'educazione di livello; dunque, pur rappresentando delle eccezioni nel panorama culturale del tempo, in quanto donne istruite, presentano tutte le caratteristiche più "comuni" di una *learned woman*. Altro tratto convenzionale che avvicina fra loro queste esperienze è la composizione di lettere, ancora una volta lo spazio di scrittura considerato più naturale per una donna. Nonostante queste somiglianze, le testimonianze di queste scrittrici non vanno appiattite come se non avessero una caratterizzazione propria; ciascuna, infatti, sperimenta anche generi differenti da quello epistolare e ottiene riconoscimenti diversi dal pubblico del tempo.

¹⁴² MCCUE GILL, *Fraught Relations in the Letters of Laura Cereta*, cit., pp. 1098-1099.

¹⁴³ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 11.

¹⁴⁴ Ivi, p. 12.

L'atteggiamento sembra oscillare, in questo senso, tra elogi e forti dubbi sulla presenza femminile nel contesto culturale e, nello specifico, letterario. Più difficile è considerare il loro successo presso i contemporanei e i posteri; un dato, in realtà, di difficile valutazione:

It is hard to trace a continuity between these women humanists writing in Italy and their successors writing in Italian in the next and later centuries. The very qualities that made them so exceptional – classical learning and writing in Latin – ensured that later women, able to gain literary recognition by writing solely in Italian, did not read them. At the same time, the issues they raised – women's education, the inequalities between the sexes and the reform of marriage – never went away.¹⁴⁵

L'altro genere particolarmente apprezzato e sperimentato dalle prime scrittrici, in continuità con quanto accadrà nel secolo successivo, è quello della poesia in volgare. Ritorna di nuovo, anche in questo caso, il nome di Lucrezia Tornabuoni, al quale sia aggiunge quello di Antonia Tanini Pulci, figure accomunate da molte caratteristiche: per quanto con ruoli diversi, appartengono all'élite mercantile fiorentina; tutte e due, nei rispettivi contesti familiari, sono circondate da autori di opere volgari; infine, entrambe risolvono l'imbarazzo della loro presenza in un contesto tipicamente maschile dedicandosi alla composizione di opere legate alla religione.¹⁴⁶ Secondo Zancan, la facilità con cui le prime donne scrittrici si mossero all'interno della tradizione religiosa è dovuta alla capacità, dimostrata dalla stessa cultura ecclesiastica, di «assumere la figura femminile non solo all'interno della propria autorappresentazione, ma anche più complessivamente all'interno del proprio progetto culturale e politico».¹⁴⁷

¹⁴⁵ PANIZZA, *Humanism*, cit., p. 29.

¹⁴⁶ J. BRYCE, *Vernacular poetry and mystery plays*, in *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di L. Panizza e S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 31.

¹⁴⁷ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 23.

Lucrezia si dedica ad almeno tre generi di scrittura poetica: le laudi, le storie sacre e, probabilmente, anche alcuni sonetti (ne è giunto solamente uno fino a noi, ma le indicazioni presenti in una lettera di Poliziano sembrano far intuire che la Tornabuoni ne avesse composti molti di più);¹⁴⁸ nessuna di queste opere, nonostante i tentativi di rintracciarne informazioni dalle lettere dell'autrice, può essere datata con esattezza.¹⁴⁹ Le otto laudi e l'unica canzone religiosa composte da Lucrezia risultano di qualità poetica varia, ma il fatto che comparissero in alcuni laudari fa intuire che ebbero una certa circolazione e che, probabilmente, riuscirono ad influenzare anche altri autori.¹⁵⁰ I suoi *Poemetti sacri*,¹⁵¹ invece, traspongono in terza o ottava rima alcune storie bibliche, riproposte con evidente influenza di modelli come le tre corone fiorentine e di generi coevi quali i cantari e le sacre rappresentazioni.¹⁵² I personaggi protagonisti dei *Poemetti* sono Giuditta, Esther, Susanna, Giovanni Battista e Tobia, più volte scelti come soggetti di opere provenienti dal contesto fiorentino.¹⁵³ Dedicando i poemetti a queste figure bibliche, «Tornabuoni gives her readers portraits of public and thus problematic women whose stories may have enabled her to reflect on aspects of her own situation in patriarchal Florence».¹⁵⁴ Tutti i personaggi scelti, infatti, presentano dei collegamenti con la vita dell'autrice; Susanna, Giuditta ed Ester servono come spunto per una riflessione generale sulla vita, pubblica e privata, delle donne del tempo,¹⁵⁵ ma è evidente che Lucrezia dovesse sentire un particolare legame specialmente con le figure di Giuditta ed Esther.

¹⁴⁸ L. TORNABUONI, *Sacred Narratives*, a cura di J. Tylus, The University of Chicago press, Chicago, 2021, p. 38.

¹⁴⁹ F. PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Olschki, Firenze, 1978, pp. 40-41.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 39-40.

¹⁵¹ Il discorso sui *Poemetti* della Tornabuoni verrà ripreso nel terzo capitolo.

¹⁵² G. MILLIGAN, *Unlikely Heroines in Lucrezia Tornabuoni's Judith and Esther*, in «Italice», 2011, pp. 538-564; p. 538.

¹⁵³ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 61.

¹⁵⁴ TORNABUONI, *Sacred Narratives*, cit., p. 22.

¹⁵⁵ Ivi, p. 25.

Nel caso della prima, per esempio,

the representation of a woman making decisive action would have likely appealed to Tornabuoni, especially when we consider her own life. [...] She was faced with taking real action and ruling Florence aside her sickly husband Piero de' Medici and young son, Lorenzo, and thus Tornabuoni was constantly active, if behind the scenes, in the affairs of Florentine government.¹⁵⁶

L'affinità con Esther, invece, poteva risiedere nel ritrovare nella regina biblica l'emblema di un'altra donna divisa tra la figura paterna e un potente marito.¹⁵⁷ Allo stesso modo, i due personaggi maschili si legavano alla vita di Lucrezia come donna fiorentina e medicea, infatti «the Baptist was the city's patron saint, and Tobias was a model of the charitable merchant».¹⁵⁸ Tramite altri personaggi, anche secondari, la Tornabuoni affronta inoltre il tema della relazione tra i genitori e i propri figli, anche in questo caso trasmettendo nei *Poemetti* la propria esperienza di madre, che sembra garantire alle composizioni «una nota delicata e trepida».¹⁵⁹

Spostandosi sul piano compositivo, le vite di Giuditta e Giovanni Battista, che conobbero una circolazione più ampia delle altre tre, sono in ottava rima, mentre per Esther, Susanna e Tobia la narrazione procede attraverso la terzina.¹⁶⁰

Nei suoi racconti, Lucrezia riprende moltissimi spunti dalla tradizione dei cantari,¹⁶¹ sia nelle forme che nei contenuti. Vari elementi rivelano l'influenza di questo genere di opere: la sintassi semplice; la preferenza per la paratassi attraverso l'*et*;¹⁶² «l'impiego delle dittologie»;¹⁶³ il ricorso ad interventi nei quali la Tornabuoni, rivolgendosi

¹⁵⁶ MILLIGAN, *Unlikely Heroines*, cit., p. 542.

¹⁵⁷ Ivi, p. 547.

¹⁵⁸ TORNABUONI, *Sacred Narratives*, p. 25.

¹⁵⁹ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 70.

¹⁶⁰ TORNABUONI, *Sacred Narratives*, p. 40.

¹⁶¹ MILLIGAN, *Unlikely Heroines*, cit., p. 539.

¹⁶² TORNABUONI, *Sacred Narratives*, p. 42.

¹⁶³ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 95.

direttamente al proprio “pubblico”, trova il pretesto per effettuare passaggi nella trama deriva dalla consuetudine dei canterini di avvicinare gli uditori alla rappresentazione.¹⁶⁴

Il ricorso alla terzina, tuttavia, rende inevitabile il peso di un altro importante modello come la *Commedia* dantesca:¹⁶⁵ se ne riconoscono alcune citazioni, quasi dirette, in particolare all’interno della storia di Esther,¹⁶⁶ anche se la frequenza di questi rimandi è inferiore a quanto si registra di norma nelle composizioni di questo tipo.¹⁶⁷

Appartiene al contesto fiorentino anche Antonia Tanini Pulci (?1452-1501), che nacque in una famiglia di banchieri, la cui ricchezza in espansione diede la possibilità alla giovane Antonia di ricevere un’attenta educazione letteraria e religiosa, anche se probabilmente entro le sue stesse mura domestiche.¹⁶⁸ A 18 anni si sposò con Bernardo Pulci, fratello del più noto Luigi e, come lui, appartenente al circolo letterario fiorentino che trovava in Lorenzo de’ Medici e nella sua famiglia i punti di riferimento.¹⁶⁹ È evidente come il contesto in cui le donne si trovavano a vivere – prima da giovani, quindi nella famiglia d’origine, poi da sposate, nei legami acquisiti tramite il marito – fosse fondamentale per la loro partecipazione o meno alla scrittura e alla cultura. Nel caso di Antonia, furono ancor di più, probabilmente, le ristrettezze della famiglia a spingerla alla scrittura:

Casting about for ways to survive financially, the Pulcis hit upon the idea of writing sacred dramas for popular performance and for publication in the burgeoning Florentine printing industry. Such an enterprise suited both their talents and their piety. If this is indeed the case, Antonia and Bernardo represents the very first instance on record of a wife and a husband collaborating as professional writers for a literary market.¹⁷⁰

¹⁶⁴ Ivi, p. 90.

¹⁶⁵ Ivi, p. 43.

¹⁶⁶ MILLIGAN, *Unlikely Heroines*, cit., p. 539.

¹⁶⁷ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 94.

¹⁶⁸ A. PULCI, *Florentine Drama for Convent and Festival: Seven Sacred Plays*, a cura di J. WYATT COOK e B. COLLIER COOK, The University of Chicago press, Chicago, 1996, pp. 11-12.

¹⁶⁹ Ivi, p. 14.

¹⁷⁰ Ivi, p. 15.

Come nel caso di Lucrezia, così anche Antonia scelse il volgare per la composizione delle proprie opere, conformandosi alla prassi della famiglia Pulci, che partecipava attivamente alla produzione vernacolare coeva.¹⁷¹

Anche le necessità economiche familiari segnaronò tutta la produzione di Antonia, facendola rivolgere alle sacre rappresentazioni, proprio per il successo che il genere stava riscontrando, in quella fase storica e culturale, soprattutto a Firenze;¹⁷² in città, infatti, «le forme poetiche della tradizione (come appunto il cantare, la lauda e la sacra rappresentazione), impostesi per la capacità di esprimere una gamma di sentimenti medi in toni vivaci e di facile effetto, erano divenute punto di convergente attenzione sia per il pubblico-produttore allargato, sia per gli autori elevati intenti ad elaborarle in termini di perfezione letteraria come momenti di una cultura mondana».¹⁷³ Tra i testi attribuiti alla Tanini Pulci, quattro (*Santa Guglielma*, *Santa Domitilla*, *San Francesco* e *Il figliol prodigo*) la identificano esplicitamente come l'autrice, dato del quale si può quindi essere ragionevolmente sicuri;¹⁷⁴ al contrario, sono maggiori i dubbi relativamente alle sue opere successive, che presentano solo alcuni punti di contatto con le precedenti, non sufficienti a stabilire un'autorialità certa.¹⁷⁵ Oltre alle questioni di attribuzione, è interessante osservare soprattutto alcune caratteristiche delle opere di Antonia che, alla pari delle *laudi* di Lucrezia, dovettero riscontrare un certo successo: le sue sacre rappresentazioni continuarono ad essere lette e messe in scena anche nel XVII secolo.¹⁷⁶

¹⁷¹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 13.

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 43.

¹⁷⁴ PULCI, *Florentine Drama for Convent and Festival*, cit., p. 27.

¹⁷⁵ Ivi, p. 28.

¹⁷⁶ E.B. WEAVER, *Antonia Pulci, the First Published Woman Playwright*, in *Teaching Other Voices. Women and Religion in Early Modern Europe*, a cura di M.L. King e A. Rabil, Chicago, The University of Chicago Press, 2007, pp. 75-85: p. 78.

Esse risultano composte in ottava rima, anche se tra una stanza e l'altra, specialmente sfruttando i momenti di dialogo tra i personaggi, sono numerosi i passaggi anche alla terzina, considerata probabilmente la forma espressiva più elevata – più raro il settenario, scelto quando la tematica risultava più leggera.¹⁷⁷ Caratteristiche di rilievo nelle sue composizioni sono il realismo (molti personaggi rivestono ruoli tipici della Firenze del tempo, come il banchiere)¹⁷⁸ e il ricorso ricorrente ad immagini ironiche e divertenti, attraverso giochi di parole – con nomi parlanti che ricordano la tradizione boccacciana – e scene comiche.¹⁷⁹ I due casi presentati sono funzionali alla conclusione del mio discorso sulla scrittura femminile quattrocentesca perché ne riassumono le caratteristiche fondamentali. In particolare, sintetizzano quali fossero gli elementi che facilitavano alle donne l'avvicinamento alla scrittura: in primo luogo, la possibilità di ricevere un certo tipo di istruzione e di acculturazione, quindi sostanzialmente l'appartenenza alle classi sociali più alte o ad ambienti culturali vivaci – tornando a Lucrezia e Antonia, queste condizioni erano garantite loro dal rango e dalla vicinanza ai circoli culturali fiorentini incentrati sulla promozione del volgare, com'era l'ambiente mediceo. In secondo luogo, determinante era anche la tematica scelta che, in linea con le limitazioni nei confronti delle donne già viste parlando di lettura e dei "libricini da donna", doveva risultare accettabile per la morale femminile; per questo motivo le autrici di questa fase si concentrano sulle tematiche devozionali.

Riferendosi a queste due autrici, Cox sottolinea che «gender may probably be seen as a more crucial determinant in their thematic orientation and choices of genre»;¹⁸⁰ una

¹⁷⁷ PULCI, *Florentine Drama for Convent and Festival*, cit., p. 23.

¹⁷⁸ Anche fattori autobiografici influenzarono la scelta dei personaggi: Francesco era il nome del padre di Antonia; Bernardo, uno dei personaggi della *Rappresentazione di San Francesco*, richiama il nome del marito di lei: WEAVER, *Antonia Pulci*, cit., pp. 80-81.

¹⁷⁹ Ivi, pp. 24-26.

¹⁸⁰ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 13.

conclusione che, vista la situazione delineata in questo capitolo, può essere estesa alla maggioranza delle scrittrici quattrocentesche. Non erano limitate solo in partenza, da un'educazione non paragonabile a quella ricevuta dagli uomini, ma anche quando accedevano al mondo della cultura si trovavano in una posizione svantaggiata, visto che potevano dedicarsi solo ad una ristretta tipologia di generi letterari. Tuttavia, se si mettono a confronto le opere delle donne da quelle maschili, entro uno stesso genere letterario, le differenze riscontrabili non riguardano le forme compositive scelte che, al contrario, anche nelle opere di mano femminile nella maggior parte dei casi rispecchiavano quanto previsto dalla tradizione del genere letterario volta per volta scelto.

1.3. L'epistolografia nel Quattrocento

Il 3 maggio 1454 Enea Silvio Piccolomini, umanista e vescovo di Siena (futuro papa Pio II), risponde ad una lettera del mercante senese Ambrogio Spannocchi, lamentando di non aver saputo leggere la confusa grafia del suo interlocutore.¹⁸¹ «*nescio grece an Hebraice scripsisti, Latine quidem minime*».¹⁸² Dietro l'incomprensione apparentemente dovuta alla scrittura incerta di Spannocchi, si nasconde in realtà «una precisa forma di polemica culturale fra un esponente della nuova e ormai largamente affermata riforma umanistica e un mercante legato alla tradizione grafico-linguistica del suo mondo professionale»,¹⁸³ polemica nella quale Piccolomini vuole sottolineare la superiorità propria e del suo circolo di corrispondenti, rispetto allo Spannocchi e ai suoi pari grado.¹⁸⁴ Questa vicenda richiama la spaccatura tra le due tradizioni culturali, quella latina e quella volgare, che caratterizzerà l'intero Rinascimento; tuttavia, vale anche come testimonianza dell'esistenza di due filoni epistolari, nel Quattrocento, l'uno in latino e l'altro in volgare. Un secondo discrimine fondamentale all'interno dell'epistolografia pre-XVI secolo è quello richiamato da Genovese:

Raccolte di lettere, volgari e non soltanto umanistiche, esistevano anche prima dell'invenzione della stampa, ma erano per lo più concepite con finalità specifiche di carattere pratico-documentario, didattico (il formulario, strumento ritenuto indispensabile per la formazione del letterato), o avevano una veste dichiaratamente letteraria, perdendo in questo modo la verosimiglianza.¹⁸⁵

¹⁸¹ A. PETRUCCI, *Scrittura ed Epistolografia*, Inaugurazione del Corso Biennale di Paleografia, diplomatica ed archivistica presso l'Archivio Segreto Vaticano (Città del Vaticano, 14 ottobre 2002), Città del Vaticano, 2004, pp. 11-12.

¹⁸² S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Storia e Letteratura, 1973, pp. 142-143.

¹⁸³ PETRUCCI, *Scrittura ed Epistolografia*, cit., p. 13.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore, 2009, p. 31.

Tenendo presenti questi due tratti fondamentali, in questo capitolo cercherò di delineare l'evoluzione dell'epistolografia nel corso del Quattrocento; in effetti il XV secolo, insieme alla seconda metà del XIV, è riconosciuto dagli studiosi come un periodo di importanti cambiamenti entro la tradizione epistolare, fondamentali soprattutto come preparazione al "secolo delle lettere" rappresentato dal Cinquecento; visto l'argomento della mia tesi, mi concentrerò in particolare sul filone volgare di questo genere.¹⁸⁶

Il Quattrocento costituisce il momento in cui la scrittura di lettere in volgare ritorna al centro dell'esperienza culturale dell'epoca;¹⁸⁷ una ripresa significativa proprio rispetto al "vuoto" dei secoli precedenti, nel corso dei quali i letterati non si erano praticamente dedicati alla composizione di epistole in volgare, come si nota prendendo il caso delle Tre corone fiorentine: Dante e Petrarca scrivono lettere ma solamente in latino, mentre i saggi epistolari di Boccaccio rappresentano dei tentativi sporadici.¹⁸⁸

La centralità riacquisita dal genere epistolare nel corso Quattrocento viene tradizionalmente associata al ruolo degli Umanisti e alla riscoperta delle lettere petrarchesche. Se ci concentriamo sul filone dell'epistolografia volgare, però, il contributo degli Umanisti può essere ridimensionato, perché essi, preferendo l'uso del latino, rappresentano la parte "conservativa" del genere epistolare, più in continuità con la tradizione precedente.¹⁸⁹

¹⁸⁶ In questa fase anche l'epistolografia in latino conobbe importanti sviluppi; in particolare, grazie ai due modelli rappresentati da Petrarca e Coluccio Salutati, sia la corrispondenza degli Umanisti che quella delle cancellerie dei vari stati, condotte entrambe in latino, cominciarono a distanziarsi gradualmente dalle forme dell'*ars dictaminis* medievale. Per una ricostruzione generale dell'epistolografia latina fino al Cinquecento, PETRUCCI, *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Bari, Laterza, 2008, pp. 69-86.

¹⁸⁷ G. CONSTABLE, *Letters and Letter-collections*, Turnhout, Brepols, 1976, p. 39.

¹⁸⁸ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 47-48.

¹⁸⁹ CONSTABLE, *Letters and Letter-collections*, cit., p. 40.

Può essere allora rivalutata l'importanza di altri soggetti, infatti «it was the letter-writers who were dealing with more everyday affairs who for the first time really broke out of this framework and created the type of intimate vernacular private letter that is familiar today».¹⁹⁰ Quest'ultima osservazione di Constable deve essere analizzata attentamente, approfondendo i due punti che solleva: da una parte l'importanza della scrittura quotidiana di lettere per il rinnovamento dell'epistolografia volgare, dall'altra il carattere "intimo" delle lettere volgari quattrocentesche.

Partendo dal primo di questi due aspetti, la tesi di Constable risulta confermata nel momento in cui si riconosce che

certamente l'uomo del Trecento e del Quattrocento scriveva lettere per una quantità di motivi, dalla politica al commercio, dalla necessità di comunicare ai familiari qualcosa d'importante – come la nascita d'un figlio o la morte d'un congiunto – alla necessità d'intrattenere corrette relazioni sociali – lettere di complimenti, di congratulazioni etc.¹⁹¹

Il rapporto degli uomini quattrocenteschi con la scrittura epistolare fu effettivamente un rapporto quotidiano e proprio l'abitudine alla scrittura e lettura delle lettere rappresentò il primo passo fondamentale per favorire la diffusione, l'innovazione e, infine, la rivalutazione anche letteraria dell'epistolografia. Come ricorda Petrucci, infatti, la composizione di missive rappresenta una caratteristica «dei periodi di più ampia diffusione sociale della capacità di scrivere».¹⁹²

È stato inoltre possibile approfondire ancor di più questo dato, individuando chi in particolare, tra la seconda metà del Trecento e il Quattrocento, diede l'impulso fondamentale per trasformare la comunicazione per lettera in una consuetudine.

¹⁹⁰ Ibid.

¹⁹¹ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 60.

¹⁹² PETRUCCI, *Scrittura ed Epistolografia*, cit., p. 10.

Il contributo più importante sarebbe stato quello dei mercanti,¹⁹³ che diffusero la pratica epistolare presso un “pubblico” sempre più ampio e influenzarono in modo significativo anche moltissimi altri aspetti, legati alla composizione delle missive, sopravvissuti nelle testimonianze epistolari dei secoli successivi. Risultati ottenuti in un certo senso quasi “inconsapevolmente” da parte del ceto mercantile: da sempre i mercanti si servivano della scrittura per registrare i propri affari e delle lettere per poterli condurre, tanto che questa professione rappresentava una delle poche, tra quelle non intellettuali, ad avere nella scrittura un requisito fondamentale per poter essere svolta.¹⁹⁴

Se a tutto questo si aggiunge il fatto che questo ceto conobbe una crescita, graduale ma esponenziale, tra la seconda metà del XIII secolo e il XV secolo, si comprende ancor meglio quale fu il contributo alla diffusione della composizione di lettere. Per comprendere il collegamento tra lo sviluppo economico di questa classe sociale e l’espansione della prassi epistolare, si può citare il caso emblematico delle rotte stradali attraverso le quali circolavano le missive. Si trattava di percorsi ben definiti, che diventarono sempre più trafficati di pari passo con il peso crescente, nell’economia, di un ceto mercantile pienamente affermato.¹⁹⁵ L’incremento delle comunicazioni dei mercanti “via lettera” ebbe così significative ricadute sulle vie postali e le infrastrutture ad esse collegate, che aumentarono e conobbero miglioramenti finalizzati a facilitare e soprattutto a velocizzare questi scambi.¹⁹⁶

¹⁹³ Un’osservazione che sembra valere soprattutto in riferimento ai mercanti fiorentini di XIV e XV secolo: erano proprio questi ultimi a servirsi del volgare nella loro professione. In altre regioni (Lombardia, Piemonte e Liguria su tutte) l’abitudine dei mercanti locali era, invece, quella di utilizzare il latino anche nella conservazione dei documenti privati, come spiegato in J. HAYEZ, *Les marchands toscans face au latin vers 1400. Indices de contacts linguistique dans l’Archivio Datini*, in *Toscana bilingue*, cit., pp. 195-219: p. 196.

¹⁹⁴ PETRUCCI, *Scrivere lettere*, cit., p. 53

¹⁹⁵ Id., *Scrittura ed Epistolografia*, cit., p. 10.

¹⁹⁶ T. PLEBANI, *La corrispondenza nell’antico regime: lettere di donne negli archivi di famiglia*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, a cura di G. ZARRI, Roma, Viella, 1999, pp. 43-78: p.46.

Tutti questi interventi resero accessibile la comunicazione tramite missive anche alle persone comuni, a partire dai costi necessari per inviare una lettera, drasticamente abbattuti già nel XIV secolo.¹⁹⁷ Se prima, dunque, le vie postali erano riservate pressoché esclusivamente ai mercanti o alla circolazione di dispacci diplomatici dei vari signori e regnanti, ora anche le persone più umili potevano dedicarsi a questa pratica scrittoria con una maggiore frequenza. Accanto a questa possibilità si affiancava poi una precisa necessità, legata alla crescente dilatazione dello spazio geografico europeo: in un simile contesto le missive, e soprattutto le notizie in esse riportate, diventavano l'unico mezzo tramite il quale compensare le distanze, sempre più grandi, tra un centro e l'altro.¹⁹⁸ Come detto in precedenza, il contributo del ceto mercantile non fu soltanto quello di rendere più comune la pratica epistolare, ma coinvolse anche elementi "interni" alla scrittura stessa delle lettere. Anche se la diffusione della letteratura nel corso del XVI secolo ridurrà l'esperienza letteraria medievale e cambierà ancora una volta l'approccio alla scrittura epistolare,¹⁹⁹ come ha sottolineato Plebani molte pratiche che caratterizzeranno la composizione delle lettere nei secoli successivi (la presenza di sezioni, nella struttura, come *exordium* e *salutatio*; la pratica dei copialettere) si ritrovano già nelle missive dei mercanti scritte tra XIII e XIV secolo.²⁰⁰

Risulta quindi confermata l'osservazione di Constable, citata inizialmente, sul contributo, fondamentale per sviluppo e innovazione del genere epistolare, delle figure che quotidianamente dovevano ricorrere a questo mezzo di scrittura.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 54-55.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 44-45.

¹⁹⁹ CONSTABLE, *Letters and Letter-collections*, cit., p. 41.

²⁰⁰ PLEBANI, *La corrispondenza nell'antico regime*, cit., pp. 52-53.

Nonostante il successo riscontrato da questo genere e nonostante la ripresa della letteratura vernacolare, non si notano tuttavia le conseguenze di queste novità sul mercato tipografico dell'epoca: gli unici libri di lettere in volgare che vengono pubblicati in questa fase, infatti, rappresentano dei volgarizzamenti di epistole composte da autori latini. Nemmeno la circolazione manoscritta smentisce questa tendenza: gli unici manoscritti quattrocenteschi a contenere esclusivamente epistole volgari sono due di Ceccarella Minutolo, insieme ad alcuni di Felice Feliciano:²⁰¹ numeri assolutamente irrisori se paragonati alla quantità di lettere composte, in quella stessa epoca, per comunicazioni di tipo quotidiano. Perché la diffusione della scrittura epistolare in volgare trovi riconoscimento anche nel campo letterario bisognerà quindi aspettare il 1538, con la pubblicazione delle lettere di Aretino.²⁰²

Resto sulla tesi di Constable per soffermarmi, ora, sulla seconda parte di essa; lo studioso, infatti, sottolineava il concetto di «intimate vernacular private letter»²⁰³ che, però, non deve essere eccessivamente rimarcato; rispetto alle lettere degli Umanisti, sicuramente il filone dell'epistolografia volgare permette di accedere più da vicino ad un'immagine realistica della società e della vita quotidiana del XV secolo,²⁰⁴ tuttavia, ricorda Morabito, «è uno sguardo sul privato il quale, se [...] apre su motivazioni estranee a quelle pubbliche della storiografia, non dà però accesso a un'intimità psicologica dello scrivente».²⁰⁵

Bisogna quindi evitare il rischio di interpretare queste testimonianze, anche quando non letterarie, come piena restituzione dell'individualità dello scrivente, dato che alle spalle

²⁰¹ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 89.

²⁰² Ibid.

²⁰³ CONSTABLE, *Letters and Letter-collections*, cit., p. 40.

²⁰⁴ Ibid.

²⁰⁵ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 73.

resta pur sempre l'influenza della codificazione di una pratica scrittoria, poi genere letterario, condizionato da regole compositive ancora piuttosto stringenti.²⁰⁶

La “spontaneità” attribuita all'epistolografia deriva anche da un'associazione tradizionale, quella già ricordata tra la scrittura di lettere e il femminile. Il *topos* letterario di tradizione classica sembrava confermato dalla realtà quattrocentesca: il successo della comunicazione per lettera, infatti, risultò tale da diffondersi anche tra le donne; queste ultime, però, escluse dai circuiti più tradizionali dell'epistolografia, vi avrebbero introdotto «una serie di importanti elementi innovativi: la spontaneità, l'espressione diretta dei sentimenti, la ripulsa delle formalizzazioni tradizionali e così via».²⁰⁷ Il fatto stesso che queste scritture fossero considerate «as an emotional rather than an artistic outlet»²⁰⁸ fu, per certi versi, ciò che permise a queste lettere di superare il limite del “silenzio” imposto alle donne, garantendone la circolazione anche se non erano ancora riconosciute come testimonianze letterarie, alla pari di quelle maschili.²⁰⁹ Anche in questo caso, però, sembra valere l'avvertenza già richiamata in precedenza rispetto all'intimità e al “realismo” della scrittura epistolare.

Innanzitutto, bisogna considerare che i primi sporadici esempi di donne che scrivono epistole, emersi fra Tre e Quattrocento, rappresentano ancora delle eccezioni piuttosto che gli emblemi di una situazione diffusa e accettata genericamente. Inoltre, come visto nel capitolo precedente dedicato alla scrittura femminile quattrocentesca, la distinzione non si pone tanto fra autori e autrici, quanto piuttosto tra donne che accedono alla scrittura e tutte le altre che, invece, spesso non raggiungevano nemmeno l'alfabetizzazione. Ciò che accomuna gli esempi delle scrittrici citate nel precedente

²⁰⁶ Ivi, p. 88.

²⁰⁷ PETRUCCI, *Scrivere lettere*, cit., p. 62.

²⁰⁸ RAY, *Writing gender*, cit., p. 11.

²⁰⁹ Ivi, pp. 11-12.

capitolo, infatti, è la possibilità di aver ricevuto un'educazione approfondita che, come si è visto, dipendeva chiaramente dal contesto in cui ciascuna donna si ritrovava a vivere – non esclusivamente l'aver preso i voti o l'appartenere ad un ceto sociale elevato: certi casi fortuiti, come quello di Margherita Datini, dimostrano come, anche in una classe sociale dove la scrittura femminile non era attesa, potessero presentarsi delle eccezioni. Comun denominatore di tutti questi casi resta sempre, però, il concetto di “eccezionalità”.

Nel filone della scrittura in volgare quattrocentesca, alcuni esempi di donne “epistolografe” sono quelli di Margherita Datini (ca. 1360-1423), Alessandra Macinghi Strozzi (1406-1471), Ceccarella Minutolo (fl. XV secolo) e Lucrezia Tornabuoni (1427-1482): tutte queste figure non ci parlano di una peculiarità femminile nelle forme delle lettere – a parte l'inevitabile disparità nella realizzazione ortografica rispetto agli interlocutori, determinata dal già ricordato accesso differenziato all'istruzione – se paragonate alle missive degli uomini. Margherita, nelle sue lettere, si confronta alla pari con il marito: entrambi si descrivono reciprocamente il passare delle rispettive giornate, Margherita addirittura aiuta il marito nella gestione degli affari e interviene anche in controversie politiche per sostenere la famiglia;²¹⁰ come lei, Lucrezia Tornabuoni compone lettere dal contenuto evidentemente pratico, incentrate sull'amministrazione familiare a supporto del marito prima e del figlio poi. Mi soffermo, ora, sulle lettere di Alessandra Macinghi Strozzi e di Ceccarella Minutolo. Le prime rimandano, come quelle di Margherita Datini, all'ambiente fiorentino, in questo caso, però, dell'élite cittadina.

²¹⁰ CRABB, *Ne pas être mère*, cit., pp. 154-155.

Alessandra, infatti, apparteneva ad una famiglia del patriziato di Firenze, così come il marito, Matteo Strozzi, al quale andrà in sposa nel 1422, quando aveva soltanto quindici anni.²¹¹ Nel 1435 la ventottenne Alessandra, che aveva già perso numerosi figli, rimase anche vedova: il marito, infatti, morì nel corso di un'epidemia.²¹² Già dall'anno precedente gli Strozzi si trovavano in una condizione politica precaria, che li aveva isolati dal resto delle famiglie nobili di Firenze.²¹³ La situazione già difficile si complicò quindi ancor di più con la morte di Matteo: avvenuta poco dopo il suo esilio, non gli aveva dato il tempo di «ricostruirsi un'alternativa rete di relazioni e riferimenti come vengono facendo altri Strozzi presso la corte estense di Ferrara, a Venezia e in altri luoghi».²¹⁴ Per questo motivo, mentre Alessandra, una volta rimasta vedova, rientrò a Firenze,²¹⁵ i suoi figli Filippo, Lorenzo e Matteo furono costretti a cercare fortuna e lavoro spostandosi a Napoli e Brugges, accolti dagli zii.²¹⁶ In questo contesto si collocano le 73 lettere che Alessandra scrisse nell'arco di ventitré anni, tra il 1447 e il 1470,²¹⁷ rivolgendosi soprattutto ai propri figli. Si tratta di comunicazioni motivate, quindi, dalla frammentazione del nucleo familiare degli Strozzi, anche se si registrano interi periodi di “vuoto”, durante i quali non abbiamo traccia di scambi di lettere fra Alessandra e i figli: dei sei anni precedenti al 1447, quando il primogenito Filippo si era già allontanato da Firenze, non si registra alcuna missiva;²¹⁸ anche dal periodo

²¹¹ CRABB, *The Strozzi of Florence*, cit., p. 20.

²¹² EAD., *Alessandra Macinghi Strozzi*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France, and England*, a cura di D. Robin, A.R. Larsen e C. Levin, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2007, pp. 345-346.

²¹³ EAD., *The Strozzi of Florence*, cit., p. 3.

²¹⁴ A. VALORI, «Da lei viene ogni utile e ogni onore»: le lettere di Alessandra Macinghi Strozzi ai figli e la tutela del “patrimonio morale” della famiglia, in «Archivio storico italiano», 156, 1998, pp. 25-72: p. 41.

²¹⁵ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 20.

²¹⁶ VALORI, «Da lei viene ogni utile e ogni onore», cit., p. 41.

²¹⁷ M.L. DOGLIO, *Scrivere come donna: fenomenologia delle lettere familiari di Alessandra Macinghi Strozzi*, in EAD., *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni editore, 1993, pp. 1-15: p. 5.

²¹⁸ VALORI, «Da lei viene ogni utile e ogni onore», cit., p. 28.

compreso tra il febbraio 1453 e il settembre 1458 non ci sono giunte lettere di Alessandra.²¹⁹

Complessivamente, le missive che la Macinghi Strozzi compone sono «motivated by her desire to communicate rather than display her craft as a writer»:²²⁰ il valore pratico che la donna attribuisce alle proprie lettere si traduce nell'invio di messaggi che, lasciando poco spazio ai sentimenti, sono ricchi di consigli espressi in forma di proverbi, «un piccolo distillato di saggezza da spendere subito».²²¹ Da un punto di vista compositivo, quindi, le epistole di Alessandra sembrano limitarsi alle necessità comunicative più che pratiche;²²² per questo, resta un gruppo di missive “ai margini” dell'epistolarietà quattrocentesca, tradizione dalla quale si fa però influenzare nelle forme:²²³ in linea con la formularità prevista dal genere, infatti, «le lettere presentano [...] una costruzione che si fonda su tre parti sempre rintracciabili e invariate nel corso degli anni: un protocollo iniziale, uno finale e tra di essi la parte riguardante l'oggetto della missiva, il motivo per cui è stata scritta».²²⁴ Per quanto concerne il contenuto di queste lettere, si possono distinguere le prime, nelle quali vengono rivelati gli sforzi della donna per garantire una carriera mercantile di successo ai figli e dei matrimoni vantaggiosi alle figlie, dalle più recenti, emblematiche, invece, dei diversi tentativi di porre fine all'esilio dei figli e di trovare, anche per loro, una buona unione.²²⁵

²¹⁹ CRABB, *The Strozzi of Florence*, cit., p. 4.

²²⁰ EAD., *Letter writing. Italy*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 213-216: p. 214.

²²¹ VALORI, «*Da lei viene ogni utile e ogni onore*», cit., p. 31.

²²² Come si vedrà nel capitolo dedicato alle lettere di Lucrezia Tornabuoni, questa considerazione sullo “stile” della Macinghi Strozzi sembra attenuato dall'uso espressivo che la vedova fa, all'interno delle proprie lettere, di proverbi e modi di dire, capaci di richiamare le forme del genere comico-realistico.

²²³ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 64-65.

²²⁴ DOGLIO, *Scrivere come donna*, cit., p. 5.

²²⁵ CRABB, *Alessandra Macinghi Strozzi*, cit., p. 346.

Per questo motivo, nelle missive di Alessandra si mescolano consigli di “sopravvivenza”, morale ed economica, per i figli con indicazioni e progetti per favorirne il reintegro negli ambienti fiorentini. Più volte, dunque, la Macinghi Strozzi si rivolge a Filippo, Lorenzo e Matteo per «educarli alla pazienza, alla temperanza, alla costanza, alla giustizia, all’onestà»,²²⁶ attraverso rimproveri e suggerimenti costruiti richiamando anche le parole «della Scrittura, parafrasate o liberamente adattate».²²⁷ Non mancano, però, lettere dalle quali emerge tutta l’esperienza di una capofamiglia come Alessandra: si dimostra piuttosto cinica, ad esempio, nel consigliare il figlio sulla scelta della domestica,²²⁸ così come mantiene lo stesso tono pratico nell’offrire molti altri precetti «sul governo della casa».²²⁹ Altrettante epistole sono dedicate all’altro tema centrale per la famiglia Strozzi, ovvero il ritorno a Firenze: per riavvicinarli alla città natale, Alessandra cerca di sfruttare l’importanza raggiunta dai figli presso la corte napoletana;²³⁰ nella stessa prospettiva rientrano gli avvertimenti e i commenti sulle scelte matrimoniali,²³¹ unioni che potevano garantire legami importanti e un nuovo sostegno da parte della comunità fiorentina. Dopo la morte di Cosimo de’ Medici, la Macinghi Strozzi cercherà di ingraziarsi la nuova coppia “regnante”, costituita da Pietro “il Gottoso” e Lucrezia Tornabuoni, facendo inviare loro numerosi doni da parte dei figli;²³² una strategia che sembra avere successo, se «nelle ultime lettere, in un significativo cambio di registro, gli avvisi collegano la famiglia alla corte, contrapponendo tradizioni domestiche a regole cortigiane».²³³

²²⁶ DOGLIO, *Scrivere come donna*, cit., p. 7.

²²⁷ Ivi, p. 8.

²²⁸ VALORI, «*Da lei viene ogni utile e ogni onore*», cit., p. 32.

²²⁹ DOGLIO, *Scrivere come donna*, cit., p. 8.

²³⁰ VALORI, «*Da lei viene ogni utile e ogni onore*», cit., p. 51.

²³¹ DOGLIO, *Scrivere come donna*, cit., p. 12.

²³² VALORI, «*Da lei viene ogni utile e ogni onore*», cit., p. 46.

²³³ DOGLIO, *Scrivere come donna*, cit., p. 14.

Oltre a rappresentare un'importante testimonianza di scrittura femminile laica nel Quattrocento, le lettere di Alessandra Macinghi Strozzi permettono di conoscere più da vicino il grado di coinvolgimento nelle attività di famiglia che una vedova fiorentina poteva raggiungere; è interessante soprattutto che «she identified closely with the Strozzi, referring to the *casa* Strozzi and its forty-odd households as “our house”»,²³⁴ mentre dalla famiglia d'origine ricaverà quasi esclusivamente questioni e litigi riguardo un'eredità.²³⁵

Rispetto a Margherita Datini, Alessandra Macinghi Strozzi e Lucrezia Tornabuoni, tutte donne fiorentine, l'ultima testimonianza su cui mi soffermo si colloca in uno spazio diverso, com'era la corte napoletana degli aragonesi. La raccolta di lettere attribuita a Francesca, o Ceccarella, Minutolo, infatti, venne composta tra il 1460 e il 1470, gli anni in cui a Napoli si trovavano altre due importanti figure femminili: Ippolita Sforza e la giovane Eleonora d'Aragona che, una volta diventata duchessa ferrarese grazie al matrimonio con Ercole I d'Este, si farà promotrice di una cultura profemminista.²³⁶ Molti hanno considerato il nome di “Ceccarella” l'*alter ego* letterario dietro il quale si nasconderebbe, in realtà, un altro autore;²³⁷ chi la considera un personaggio realmente esistito, invece, la identifica nella figlia di Francesco Minutolo e sposa di Francesco Brancaccio prima e di Camillo Piscicelli in seconde nozze: una figura che poteva dunque vantare legami con la più alta nobiltà napoletana e aragonese del momento.²³⁸

²³⁴ CRABB, *The Strozzi of Florence*, cit., p. 249.

²³⁵ VALORI, «Da lei viene ogni utile e ogni onore», cit., p. 65.

²³⁶ COX, *Women's Writing in Italy*, cit., p. 15.

²³⁷ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 72.

²³⁸ S. VALERIO, *Donne e scrittura in età umanistica. Rileggendo l'epistolario di Ceccarella Minutolo*, in *Querelle des femmes: male and female voices in Italy and Europe*, a cura di D. Cerrato, A. Schembari e S. Velázquez García, Szczecin, Volumina, 2018, pp. 225-238: p. 227.

L'opera di Ceccarella, destinata ad un pubblico ristretto come quello della corte aragonese, riuscì a riscuotere un consistente successo; proprio perché pensata, per lo meno inizialmente, per un numero contenuto di lettori, la raccolta circolò a lungo esclusivamente in forma manoscritta. Questo aspetto rende difficile ricostruire esordi e sviluppi dell'opera: non si può escludere, infatti, che le singole lettere avessero già una propria diffusione, prima ancora di essere inserite in una raccolta unitaria.²³⁹ Così come rimangono dubbi sulla forma finale che il testo avrebbe dovuto avere: la prima missiva si conclude preannunciando una tripartizione che, però, non avverrà mai.²⁴⁰

Le tematiche che la raccolta affronta sono piuttosto variegate. Una missiva indirizzata ad Eleonora d'Aragona, databile al 1473, ripercorre i temi tipici di un genere come l'*institutio principis*: all'interno di questa lettera, infatti, vengono passate in rassegna le virtù che normalmente sono attese nella figura di un regnante.²⁴¹ Non mancano le lettere in cui l'autrice si dedica a tematiche come l'ermeneutica letteraria;²⁴² pur affrontando questioni complesse, che potrebbero dare l'avvio ad una trattazione più ampia, come avveniva nelle epistole latine degli umanisti, Ceccarella rinuncia a costruire le sue riflessioni secondo «uno sviluppo ampio e impegnativo [...]. L'argomento è esaurito nel giro di una o due pagine o poco più».²⁴³

Il tema centrale della raccolta è, però, quello amoroso, presentato attraverso «situazioni canoniche [...] che non ricercano tanto la novità concettuale, quanto la ricchezza del dettato, *topoi* consolidati e rivistati».²⁴⁴ Nel gruppo di missive che Ceccarella invia all'innamorato, Teophilo, l'elemento tradizionale emerge già a partire dalle

²³⁹ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 25.

²⁴⁰ VALERIO, *Donne e scrittura in età umanistica*, cit., p. 226.

²⁴¹ Ivi, p. 228.

²⁴² MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 69.

²⁴³ Ivi, p. 91.

²⁴⁴ Ivi, p. 93.

considerazioni sull'inferiorità femminile, che determinano quell'inadeguatezza di cui Ceccarella si giustifica costantemente.²⁴⁵ Altrettanto tradizionali sono i riferimenti scelti dall'autrice, che li riprende dalla letteratura volgare e latina per innalzare la forma delle proprie lettere: immagini e citazioni riprese da Boccaccio e Petrarca sono solo alcuni dei materiali che la donna dimostra di saper utilizzare nella sua scrittura.²⁴⁶ Grazie a questi riferimenti letterari, Ceccarella sfoggia le proprie conoscenze e capacità compositive, smentendo al contempo tutti i passaggi in cui lamentava la propria inferiorità, in quanto donna, rispetto all'amato; pur non essendo una letterata umanista, la donna dimostra «la capacità di cogliere il senso di fondo di quell'umanesimo che, proprio negli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento, diventa il linguaggio della Napoli aragonese».²⁴⁷

Gli esempi di epistolografia femminile visti finora ci parlano di casi nei quali, se si escludono parzialmente i contenuti, il contrasto con le lettere scritte dagli uomini non sembra così forte; infatti,

quando le donne corrispondenti di propria mano sono sufficientemente acculturate (caso assai raro), le loro lettere obbediscono ai canoni tradizionali dell'una o dell'altra delle due culture epistolari correnti; nel caso opposto appartengono a pieno titolo alla categoria delle espressioni epistolari dei semianalfabeti. In questo periodo la corrispondenza scritta [...] non dipende dal sesso degli scriventi ma essenzialmente dal tipo di educazione ricevuto.²⁴⁸

La novità di queste "lettere femminili", dunque, si basa tutta sulla loro stessa comparsa in uno spazio che, fino a quel momento, sembrava precluso alle donne. Questa possibilità di espressione è garantita dalla diffusione della pratica epistolare in volgare che, anche se non raggiungerà ancora l'ambito letterario, dimostrerà tutta l'estensione

²⁴⁵ VALERIO, *Donne e scrittura in età umanistica*, cit., p. 230.

²⁴⁶ Ivi, pp. 231-232.

²⁴⁷ Ivi, p. 236.

²⁴⁸ PETRUCCI, *Scrivere lettere*, cit., p. 62.

raggiunta: partita da un ceto, come quello mercantile, quotidianamente abituato alla comunicazione scrittoria tramite lettera, aveva raggiunto addirittura le donne, che poco prima quasi non accedevano nemmeno alla scrittura.

Concludo questa prima parte di capitolo soffermandomi sul caso degli Umanisti che compongono lettere in volgare. Con questi esempi voglio approfondire alcune riflessioni sviluppate nel corso del mio ragionamento; per prima cosa, la separazione, indicata ad inizio capitolo, tra cultura latina e cultura volgare (da cui derivava poi quella tra epistolografia latina e volgare), non deve essere presa come una regola o una costante, quanto piuttosto come una tendenza generale. Una prassi smentita da diversi umanisti che, per le proprie opere, adottarono ben presto anche il volgare; tutto ciò vale anche nel caso della scrittura di lettere:²⁴⁹ ai casi degli epistolari di umanisti composti interamente in volgare (soprattutto a partire dalla seconda metà del Quattrocento), si affiancano quelli di Angelo Poliziano, Francesco Filefo, Giovanni Pontano e Giovanni Pico (del quale ci sono note, però, soltanto 5 lettere vernacolari), gli unici a comporre epistole sia in latino che in volgare.²⁵⁰ In secondo luogo, sfruttando la testimonianza proprio di alcuni dei letterati appena citati, voglio tornare sul valore di “intimità” e di “rappresentazione dello scrivente senza filtri” spesso attribuito alle lettere volgari, un tratto che viene considerato distintivo soprattutto rispetto alla costruzione, retorica e poco realistica, delle epistole latine. Già in precedenza avevo richiamato l’importanza di attenuare questa considerazione: le lettere di due fra gli Umanisti in questione esemplificano il perché.

²⁴⁹ In questo paragrafo mi soffermo esclusivamente su casi di epistolografia maschile perché le loro lettere, più di quelle delle scrittrici, permettono di cogliere la convivenza tra le culture latina e volgare.

²⁵⁰ N. MARCELLI, *Gli umanisti e le epistole in volgare. Il caso di Francesco Filefo*, in *Nuovi territori della lettera tra XV e XVI secolo*, Atti del Convegno internazionale FIRB (Venezia, 11-12 novembre 2014), a cura di F. Bognini, Venezia, Edizioni Ca’ Foscari, 2016, pp. 47-79: pp. 47-48.

Le 40 lettere volgari di Poliziano giunte fino a noi rappresentano solo una parte marginale della produzione del letterato fiorentino e si concentrano nella prima parte della sua vita;²⁵¹ si tratta di missive composte in vista di comunicazioni quotidiane e occasionali, nelle quali l'Ambrogini non rinuncia, però, allo stile che gli è proprio nelle altre opere – letterarie – in volgare. Le sue missive costituiscono, quindi, una testimonianza che, se anche permette di conoscere più da vicino la vita di chi scrive, dimostrano altrettanto quanto fosse difficile eliminare del tutto il “letterato”, anche nelle comunicazioni della quotidianità.²⁵²

Francesco Filefo, al contrario, compone un numero molto più alto di lettere volgari – 139 in tutto – che si sviluppano lungo tutto l'arco della sua vita;²⁵³ alla pari di Poliziano, però, sono missive scambiate con i potenti ai quali volta per volta Filefo prestava servizio. Altrettanto in continuità con Poliziano, sono arricchite sia dall'uso di modi di dire, spesso colloquiali ed oscuri, che dalla presenza di citazioni latine, sfruttate per rafforzare la propria posizione tramite l'*auctoritas* linguistica.²⁵⁴ Per quanto Filefo sostenesse di non attribuire valore letterario alle proprie missive volgari – infatti non le organizzò mai in una raccolta – l'elaborazione riservata anche ad esse sembra dire il contrario; in particolare, «si ha l'impressione che anche laddove l'Umanista scriva testi non destinati alla pubblicazione, né quindi sottoposti ad elaborazione stilistica, egli non possa fare a meno di soffocare la propria intima natura che è e resta quella di un retore».²⁵⁵

²⁵¹ Ivi, p. 64.

²⁵² E. CURTI, *Le epistole volgari di Poliziano: questioni ecdotiche ed esegetiche*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 147-166: pp. 165-166.

²⁵³ MARCELLI, *Gli umanisti e le epistole in volgare*, cit., p. 64.

²⁵⁴ Ivi, pp. 63-64.

²⁵⁵ Ivi, p. 73.

Sia per Filefo che per Poliziano, dunque, la scrittura di lettere volgari rappresentava uno strumento a cui ricorrere per le comunicazioni quotidiane; ciò non vuol dire che essi rinunciassero all'elaborazione stilistica che erano capaci di applicare sui testi che, invece, pensavano per la pubblicazione. Questi ultimi casi ribadiscono, quindi, come le testimonianze epistolari non debbano essere considerate prive di attenzione retorica da parte degli scrittori, soprattutto se Umanisti.

Il Cinquecento

2.1. La donna nel Cinquecento

Ricostruire quale fosse la condizione femminile nel Cinquecento è un'operazione resa difficile da due livelli di contraddizione: il primo riguarda la contrapposizione fra quanto giunge fino a noi dalla letteratura e quella che doveva essere l'effettiva realtà quotidiana della donna; la seconda contraddittorietà, riscontrabile in tutta la fase rinascimentale, emerge, internamente allo stesso dibattito letterario cinquecentesco sulla donna, dalle posizioni espresse a riguardo dai letterati, fortemente contrapposte tra loro. Come presentato nel capitolo precedente, la concezione riguardo la donna formatasi nel Quattrocento era il frutto di uno sviluppo interno a una serie di pregiudizi e visioni penalizzanti, ereditati dalle precedenti tradizioni classica e medievale. Parlo di "sviluppo" perché, sebbene quelle costruzioni mentali avessero le pesantissime ricadute sulla vita reale delle donne che abbiamo visto, iniziavano ad essere intaccate: resteranno in piedi ancora per molti secoli, ma dal Quattrocento, per quanto lievemente, cominciò a farsi strada l'idea di un loro possibile superamento. Fondamentale fu, in questo senso, il contributo delle opere celebrative verso le figure femminili; anche se gli autori che le composero furono spesso guidati soprattutto dal secondo fine del proprio vantaggio personale, quei testi fecero da impulso per i primi passi verso un nuovo approccio nei confronti della donna.

Il cammino perché quest'opinione mutasse del tutto sarà ancora molto lungo e nel Cinquecento era, ovviamente, ancora agli inizi. Per questo si notano alcuni punti di continuità tra XV e XVI secolo, in particolare nella compresenza contraddittoria tra opere che proseguono sulla strada della celebrazione femminile e altre che, invece, si mantengono su posizioni misogine. Nel Cinquecento, infatti, proprio riprendendo degli

spunti proposti già in alcune opere del XV secolo, si diffonde in letteratura la tendenza a comporre dialoghi e trattati sulla bellezza fisica e spirituale femminile, in contrapposizione alle tradizionali letture misogine,¹ di cui parlerò ancora in questo capitolo. Questo spirito di rivalutazione, che si tradusse nell'altissima frequenza con la quale figure femminili venivano indicate come dedicatee di opere o interlocutrici nei dialoghi, favorì l'ingresso delle donne nell'ambito letterario, "adattato" affinché diventasse legittimo anche per loro.² La contraddittorietà già indicata come caratterizzante il Quattrocento, però, ritorna anche nel XVI secolo; nonostante questi elogi, infatti, il ruolo delle donne nella cultura sarà ancora marginale e dovuto solamente al riconoscimento assegnato loro dagli intellettuali.³ L'immagine che ben rappresenta la situazione incerta delle donne che tentano di farsi strada nel mondo culturale è quella offerta da Cox: «they were still poised, however, on a niche, or a pedestal, from which it was all too easy to fall».⁴

Nonostante i punti di continuità con il Quattrocento, nel XVI secolo si riconoscono però anche degli spunti nuovi nella riflessione sulla donna e, quanto alla dimensione del dibattito, questa risulterà una delle tematiche più discusse negli ambienti culturali coevi. Oltre alla centralità della "questione femminile", un altro elemento di novità rispetto al Quattrocento è dato dall'incremento nel numero delle donne che scrivono, non solo per comunicazioni private, ma riuscendo ora, sempre più di frequente, a far emergere la propria voce e ad ottenerne un riconoscimento anche negli ambienti alti di cultura. È un cambiamento, quest'ultimo, che coinvolge per primi gli intellettuali, fino a quel momento uniche voci legittimate ad avere una certa autorità in campo artistico-

¹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., pp. 92-93.

² Ivi, pp. 95-97.

³ Ivi, pp. 119-120.

⁴ Ivi, p. 120.

letterario; a partire da questo secolo, quindi, gli uomini di cultura si ritroveranno sempre più spesso di fronte a donne che non accettavano più con la stessa rassegnazione dimostrata in precedenza il silenzio al quale, fino a poco prima, erano state costrette. Le opere elogiative ricordate in precedenza fanno pensare che non tutti gli intellettuali vedessero in queste nuove protagoniste della letteratura un elemento necessariamente negativo; anche da questo punto di vista, però, emergono delle visioni contraddittorie di cui parlerò in seguito. Tornando all'evoluzione della condizione femminile nel corso del Cinquecento, a causa delle vicende storiche e culturali che ne caratterizzeranno la parte finale, lo stesso secolo che aveva concesso alle voci femminili maggiore spazio di espressione, fu anche quello che rapidamente lo sottrasse loro, sotto il pesante giogo religioso e morale della stagione controriformista. Nel ricostruire, quindi, la strada percorsa dal dibattito sulla donna durante il Cinquecento, risulta interessante focalizzarsi non solo sugli elementi di discontinuità e continuità con il secolo precedente, ma richiamare, anche per quest'epoca, lo strettissimo rapporto tra dibattito culturale e realtà dei fatti. Punto di riferimento per la mia riflessione è il celebre saggio *Donna e Rinascimento* di Romeo De Maio e, in particolare, il presupposto fondamentale del suo ragionamento, ovvero il riconoscimento, per questa fase storica, di un'inferiorità femminile declinabile in quattro forme: fisiologica, giuridica, morale e politica. Dato che la sua ricostruzione della condizione femminile comprende l'intera fase rinascimentale, inevitabilmente spazia attraverso un arco temporale più ampio del solo Cinquecento; anche se ciò conferma la continuità, cui accennavo prima, tra questo secolo e la tradizione precedente, per individuare le peculiarità della condizione femminile in questa fase mi concentrerò sulle voci che, nelle opere del XVI secolo, davano il proprio contributo al dibattito sulla donna.

De Maio parte dall'inferiorità fisiologica femminile, che già nei secoli precedenti era considerata un dato di fatto e veniva sfruttata come un efficace strumento di potere e controllo sulla donna. Contribuivano a sostenere questa posizione sia la tradizione classica che quella religiosa; la Chiesa vedeva nel corpo femminile l'immagine del peccato, rivelato dalle impurità del mestruo e del parto.⁵ La tradizione classica a propria volta sfruttava lo stesso momento del parto per dimostrare l'inferiorità femminile, richiamando le vicende mitologiche nelle quali la donna, da sola, generava mostri come Tifone, e contrapponendovi il caso eccezionale di Atena, nata dal solo Zeus: la generazione esclusivamente maschile, al contrario di quella femminile, produceva esseri superiori in positivo.⁶ Il ricordo di questi episodi aveva un peso così significativo che moltissimi alchimisti, anche nel Cinquecento, si impegnarono per trovare il modo di far nascere uomini senza passare attraverso il corpo impuro della donna.⁷ A dimostrazione della contraddittorietà rinascimentale richiamata ad inizio capitolo, in questa stessa fase i timori sulla corporeità femminile furono affiancati dalla «letteratura [...] dei blasoni della donna»,⁸ nella quale «tutte le parti del corpo, dal pube al cuore, erano analizzate e trovate mirabili o misteriose».⁹ Contribuirono alla validazione di questo genere letterario le scoperte scientifiche dell'epoca, grazie alle quali le tradizionali convinzioni sulla debolezza del corpo femminile¹⁰ vennero trasformate in «oggetto di dibattito e di controversia».¹¹

⁵ R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento: l'inizio della rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 1987, pp. 44-45.

⁶ Ivi, p. 49.

⁷ D. FRIGO, *Dal caos all'ordine: sulla questione del "prender moglie" nella trattatistica del Sedicesimo secolo*, in *Nel cerchio della luna. Figura di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio Editori, 1983, pp. 57-93: p. 65.

⁸ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 40.

⁹ Ibid.

¹⁰ Si credeva, ad esempio, che l'utero influisse sulla maggiore esposizione delle donne alle malattie SANSON, *Donna, precettistica e lingua*, cit., p. 84.

¹¹ A. GRAMENZI, *De universa mulierum medicina: la "natura" e le "infermità" delle donne nella letteratura medica rinascimentale*, in *Debating the Querelle des femmes. Literature, theatre and*

Già entro il dibattito relativo alla “biologia” della donna ha rivelato «che il Rinascimento non fosse armonia, bensì dialettica»,¹² viste le contrapposizioni tra chi continuava a sostenere l’inferiorità biologica femminile e chi, grazie alle scoperte scientifiche del Cinquecento, le riconosceva parità con l’uomo almeno in questo campo. Contraddizioni simili si riscontrano anche analizzando la presunta inferiorità della donna a livello morale; basterebbe considerare il caso del contesto religioso, all’interno del quale convivevano i due poli opposti della femminilità, Eva e Maria.¹³ Sempre dalla religione derivava il “requisito” della castità che, per quanto nell’Europa cattolica fosse in realtà necessario anche per gli uomini, pesava soprattutto sulle donne.¹⁴ Sul piano letterario, il contrasto riguarda la compresenza di «splendide donne nell’atto di guidare l’uomo»,¹⁵ con Beatrice come capostipite, e gli altrettanto numerosi esempi di «donne forvianti».¹⁶

Agli occhi di molti, così come accadeva per la corporeità femminile, ciò che condizionava la morale della donna era una condizione insita in essa stessa: la donna era «una creatura irrazionale ed imperfetta dominata dagli istinti corporei»;¹⁷ queste ipotesi trovavano sostegno dall’etimologia stessa delle parole, vista la tradizione etimologica, già classica, che «dava *mulier* per sensualità e *vir* per ragione»¹⁸, così come nella Calandra, il Bibbiena giocò con l’allitterazione tra *danno* e *donna*.¹⁹ Una possibilità di

education, a cura di M. Arriaga Flórez, D. Del Mastro, M. Martín Clavijo e E.M. Moreno Lago, Volumina, Szczecin, 2018, pp. 203-208: p. 205.

¹² DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 73.

¹³ Ivi, pp. 63-65.

¹⁴ M. FONTE, *The Worth of Women. Wherein Is Clearly Revealed Their Nobility and Their Superiority to Men*, a cura di V. Cox, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, p. xxiii.

¹⁵ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 71.

¹⁶ Ivi, p. 73.

¹⁷ A. CAGNOLATI, “Affinché tutti conoscano la verità la quale è che il sesso femminile sia più nobile, e eccellente di quello degli uomini”. *Strategie filosofiche in Lucrezia Marinelli*, in *Debating the Querelle*, cit., pp. 209-222: P. 210.

¹⁸ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 67.

¹⁹ B. DOVIZI, *Calandria*, a cura di I. Sanesi, Bari, Laterza, 1912, p. 34.

riscatto si riconosceva nelle donne che, definite virago o virili, rinunciavano alla propria condizione femminile assumendo, invece, tratti maschili: come scriveva il Bembo a Vittoria Colonna, però, si trattava di casi eccezionali.²⁰

Rispetto agli altri due livelli di inferiorità analizzati finora, sul piano giuridico non si registra la stessa quantità di contraddizioni; al contrario, «i legislatori ritengono la donna in ugual modo dovunque: di natura inferiore».²¹ Questa “natura inferiore” determinava una situazione paradossale nel diritto: le donne erano considerate troppo deboli per compiere reati che coinvolgessero la forza, tanto da non essere nemmeno imputabili delle colpe più gravi.²² Come nel Quattrocento, permaneva poi la sottomissione al marito delle donne sposate, prevista dal diritto e sostenuta visione religiosa tradizionale, che fondava le proprie ragioni sulle parole rivolte da Dio ad Eva indicate nella Bibbia.²³

Prima di passare all’analisi dell’inferiorità politica proposta da De Maio, mi soffermo sui collegamenti tra le tipologie di subalternità femminile, prese in esame finora, e la produzione letteraria cinquecentesca, per focalizzare l’attenzione su come questi temi venissero affrontati nella letteratura del secolo in questione. Come accennato all’inizio del capitolo, negli ambienti culturali del XVI secolo il dibattito sulla condizione femminile fu uno dei più accesi e comprese posizioni spesso discordanti fra loro. La discussione sulla donna trova espressione nella trattatistica coeva; nel corso dei primi decenni del secolo, all’interno dei trattati vengono definiti anche per la donna dei

²⁰ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 67.

²¹ C. CASANOVA, *Crimini di donne, giudici benevoli (Bologna XVI-XVIII secolo)*, in «Historia et ius», 9, 2016, pp. 1-11: p. 1.

²² DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., pp. 87-88.

²³ L. PANIZZA, *Polemical prose writing, 1500-1650*, in *A History of Women’s Writing in Italy*, a cura di Ead. e S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 65-78: p. 66.

modelli di riferimento, come tutti gli altri che «della propria realtà culturale ed umanistica»²⁴ gli uomini del Cinquecento stavano cercando di definire. Dagli anni Quaranta in poi, invece, nei trattati «non troviamo più delineato il modello ideale della donna, ma la definizione e la ripetizione di quelle norme che tendono ora a fissare la donna ai propri ruoli, sessuali e sociali».²⁵

All'interno dell'ampio campo della trattatistica, i filoni da prendere in considerazione sono due: «il primo comprende le opere sul matrimonio in cui la questione si pone in senso generale e riguarda la “bontà” della vita coniugale, e la sua comparazione con la vita solitaria»;²⁶ l'altra tipologia di trattati, invece, si occupava degli aspetti pratici della vita matrimoniale, a partire dalla scelta della consorte fino ai consigli su come convivere con lei.²⁷ A monte di entrambe le riflessioni c'era, però, una prima domanda fondamentale: «“prendere moglie” o “eleggere la vita solitaria”?».²⁸

Le risposte erano due; la prima, negativa, era data da quegli Umanisti che, come Dalla Casa, sostenevano «l'inconciliabilità del matrimonio con la pratica delle lettere [...] ma anche con ogni altra forma di ruolo politico e culturale».²⁹ Alle spalle di questa convinzione si ritrovano le considerazioni sull'inferiorità morale della donna: se quest'ultima è l'opposto della ragione e dell'ordine rappresentati dal *vir*, averne una al proprio fianco comportava il rischio che la sua natura imperfetta facesse da ostacolo al raggiungimento della massima conoscenza possibile per l'uomo.³⁰

²⁴ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 32.

²⁵ Ivi, pp. 35-36.

²⁶ FRIGO, *Dal caos all'ordine*, cit., p. 61.

²⁷ Ivi, p. 62.

²⁸ Ivi, p. 59.

²⁹ M. LEONE, *Il tema uxorio tra Umanesimo e Rinascimento. Il caso di una quaestio lepidissima: l'An uxor sit ducenda di Giovanni Della Casa*, in *Debating the Querelle*, cit., pp. 135-146: pp. 141-142.

³⁰ FRIGO, *Dal caos all'ordine*, cit., p. 65.

Sempre secondo la tradizione, il matrimonio era innanzitutto «il destino femminile, salvo il caso di una scelta di vita religiosa»³¹ e poteva rivelarsi un'occasione per la donna, poiché la subordinazione al marito le avrebbe permesso un parziale riscatto dalla propria condizione caotica.

In altre opere, al contrario, “prendere moglie” era considerato un atto fondamentale specialmente per gli appartenenti alle fasce sociali più alte; l'unione matrimoniale, infatti, rappresentava l'atto fondativo della famiglia, fin dal Quattrocento un elemento stabilizzante per quel «ceto nobile disomogeneo»³² che necessitava di rafforzare il proprio potere, economico e politico. Nel *Dialogo del matrimonio* di Brucioli (1526), la vita matrimoniale viene consigliata agli uomini «because it is a way of preserving human race, an outlet for male lust, a service to the state, a source of pleasure in a man's youth and of comfort in his old age».³³ I matrimoni, che consistevano per prima cosa in accordi tra famiglie, risultavano interessanti e vantaggiosi anche dal punto di vista economico, in particolare se si considera la questione della dote, pratica fortemente discussa tanto che «il Domenichi, paladino delle donne, le avvertì che il regime della dote era un segno della loro inferiorità, perché con essa pagavano l'uomo».³⁴

Non era solo questo il meccanismo che penalizzava le donne nel rapporto matrimoniale, rivelandone l'inferiorità giuridica nel rapporto con il marito. A ciò si aggiungeva, infatti, il peso dell'obiettivo del matrimonio, che doveva essere quello di costruire una famiglia, ovvero di garantire una discendenza al consorte. Nonostante le indicazioni delle *Satire* ariostesche, in cui l'autore inviava il marito a proteggere e amare la propria

³¹ SANSON, *Donna, precettistica e lingua*, cit., p. 128.

³² V. BARADEL, *Figura d'amore*, in Zancan, *Nel cerchio della luna*, inserto post p. 24.

³³ RICHARDSON, “*Amore maritale*”: *advice on love and marriage in the second half of the Cinquecento*, in L. Panizza *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, London, Routledge, 2000, pp. 192-207: p. 194.

³⁴ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 96.

moglie,³⁵ quest'ultima in realtà doveva essere facile da sottomettere alla volontà maschile e, soprattutto, capace di generare molti figli; per queste ragioni, «era sentenza comune che l'età media fosse di figlia a padre»;³⁶ di fronte a coppie costituite da uomini ormai maturi e ragazze che oggi definiremo poco più che bambine, quindi, non ci si stupiva. Al contrario, una delle prime indicazioni date nel filone della trattatistica che elencava i consigli più disparati per una buona unione, era proprio quella di preferire le donne giovani,³⁷ per i motivi appena ricordati.

A ribadire i dubbi sulla corporeità femminile, determinati dalla tradizionale attribuzione alla donna di una condizione fisiologica inferiore, sono anche le riflessioni che emergono, sempre in queste stesse opere, relativamente alla bellezza della sposa. Osservazioni che dimostrano una grandissima incertezza, in realtà, tale per cui è difficile capire quale fosse la “scelta giusta” in questo ambito. Alcuni trattati, infatti, premono sul fatto che una moglie troppo bella potesse facilitare dei comportamenti moralmente illeciti e attirare quindi il peccato nel matrimonio e nella famiglia; dall'altro lato, però, scegliere una moglie troppo brutta avrebbe penalizzato la propria discendenza, condannandola ad un aspetto fisico sgradevole.³⁸

La situazione che emerge da queste opere, dunque, è complessivamente molto lontana dai testi, ricordati ad inizio capitolo, nei quali la donna era oggetto di numerosissimi elogi. Di fronte al contrasto, anzi, che emerge tra le opere elogiative e questa trattatistica “misogina”, risulta difficile stabilire chi “avesse ragione”; i letterati, infatti, non componevano gli encomi femminili senza essere consapevoli delle condizioni delle donne comuni. Lo dimostrano le parole di Sulpizia, nell'Astrologo di Giovanni Battista

³⁵ RICHARDSON, “*Amore maritale*”, cit., p. 194.

³⁶ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 97.

³⁷ FRIGO, *Dal caos all'ordine*, cit., p. 76.

³⁸ Ivi, p. 70-71.

della Porta, scelte da De Maio per sintetizzare le condizioni di sottomissione e di abuso nelle quali dovevano ritrovarsi le spose del tempo: «Da che nasciamo stiamo sempre ristrette fra quattro mura come in continue prigioni, sotto le severe leggi e rigide minacce de' padri, madri, fratelli e parenti».³⁹ Ritengo che questo lamento rappresenti la conclusione ideale di questa prima parte del ragionamento, innanzitutto perché raccoglie i tre piani dell'inferiorità analizzati fino a questo punto – come si è visto, il potere giuridico “maschile” sulla donna era giustificato proprio dalla subalternità femminile a livello tanto biologico quanto morale. Inoltre, queste parole colpiscono specialmente per la loro perfetta coincidenza con le osservazioni di Klapisch-Zuber, richiamate nel capitolo precedente, sulla condizione delle fiorentine sposate nel Quattrocento.

Passo ora all'analisi del terzo piano dell'inferiorità della donna, quello politico, che, seguendo il ragionamento di De Maio, ripropongo per ultimo in virtù della sua fortissima dipendenza dalle altre forme di inferiorità. Dipendenza sintetizzata dal parallelo creato tra la sottomissione femminile nel matrimonio – si è già visto come questa, sottolineata nel diritto e nella religione, corrispondesse alla complessa interazione tra inferiorità biologica, morale e giuridica della donna – e la vita di uno Stato; il collegamento tra questi due piani viene esplicitato nell'affermazione secondo la quale «la sottomissione feconda della moglie al marito è quella dei sudditi al re e del re a Dio. Se manca, crolla l'ordine naturale».⁴⁰ Questa frase ribadisce l'importanza, già evidenziata sopra, che si riconosceva alla famiglia come nucleo fondante dello Stato; un problema che emerse soprattutto quando, tra XV e XVI secolo, si moltiplicò in tutta Europa il numero di donne regnanti, spesso grazie alla loro condizione di figli, mogli o

³⁹ G.B. DELLA PORTA, *Teatro*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1985, p. 361.

⁴⁰ Ivi, p. 126.

madri:⁴¹ «but having the right or entitlement to political power did not guarantee that a woman would be able to retain or exercise that power»,⁴² infatti, oltre ai tentativi di spodestare l'autorità, restavano sempre dubbi e incertezze di fronte ad una donna al potere.⁴³ Se lo Stato, per funzionare correttamente, doveva rispecchiare la struttura di una famiglia, a capo della quale si trovava l'uomo, poteva esserci armonia in una realtà sorretta da una donna, che nel nucleo familiare era asservita allo sposo? Ciò che rendeva le donne naturalmente inadatte alle attività di governo, e che quindi stava alla base della loro inferiorità politica, non ne era soltanto la costituzione corporea più debole, ma anche la totale inconsistenza giuridica. Se, in sintesi, «la pedagogia universale richiedeva alle donne di ricomporre l'immagine domestica»,⁴⁴ non ci si aspettava di vedere una donna al governo di uno Stato o alla guida di un esercito perché, in politica così come in famiglia, la sua funzione doveva essere di supporto al coniuge. Questo ulteriore piano dell'inferiorità femminile, dunque, non solo rivela l'ennesimo pregiudizio sulla donna, ma fa anche da collettore di tutti gli altri livelli di inferiorità individuati da De Maio; ribadisce, inoltre, l'esistenza di una netta separazione tra maschile e femminile che dall'immagine dell'armonia familiare riverbera fino a quella dell'efficace amministrazione di uno Stato.

Per il mio discorso è necessario verificare le osservazioni proposte fin ora spostandosi dal riferimento generale alla fase rinascimentale verso il caso specifico del XVI secolo, ancora una volta attraverso la letteratura. Un'opera che ci permette di verificare quest'ultima immagine, della divisione tra ruoli maschili e femminili, è il *Cortegiano* di Castiglione, uno dei trattati più noti del Cinquecento.

⁴¹ A. GANT, C. LEVIN, *Power, Politics and Women*, in *Encyclopedia of Women*, cit., p. 298.

⁴² Ivi, p. 299.

⁴³ DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, cit., p. 129.

⁴⁴ Ivi, p. 139.

Com'è noto, Castiglione ambienta il proprio trattato nella corte di Urbino e, tra le diverse tematiche che i protagonisti della sua opera affrontano, compare anche la questione femminile, a conferma del successo dell'argomento negli ambienti culturali del Cinquecento. Sono significativi i momenti della giornata e gli spazi della corte in cui, in particolare, ha sede il dibattito, rispettivamente le ore serali e le stanze della Duchessa, Elisabetta Gonzaga.⁴⁵ Questi due elementi, se si considera che le restanti attività della corte si svolgono «all'interno della corte, in “nobile commercio” con il Duca»,⁴⁶ fanno già intuire, per quanto ancora sullo sfondo, il valore della separazione tra maschile e femminile che altri aspetti dell'opera faranno emergere ancor più chiaramente. Nel *Cortegiano* tra gli interlocutori coinvolti, tutte figure storicamente esistite, compaiono solamente due personaggi femminili: la stessa duchessa ed Emilia Pio, entrambe presenti nel ruolo di moderatrici del dialogo, che fanno procedere assegnando la parola agli interlocutori e stimolandone gli interventi.⁴⁷ Lo svolgimento del dibattito nelle stanze della Duchessa e la presenza di personaggi femminili, in numero ridotto, ma con un ruolo apparentemente fondamentale per lo sviluppo del discorso, può far pensare che l'opera riconosca quindi una certa importanza alla donna. Idea che potrebbe essere confermata dal momento storico-culturale nel quale Castiglione compone il proprio dialogo, una fase nel quale «women held a pivotal symbolic role in court culture, where they were recognized as the supreme custodians and arbiters of courtly values»;⁴⁸ importanza che si tradurrebbe nel duplice ruolo femminile all'interno del *Cortegiano*:

⁴⁵ M. ZANCAN, *La donna e il cerchio nel “Cortegiano” di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell'immagine di corte*, in Ead., *Nel cerchio della luna*, cit., pp. 13-56: p. 22.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ivi, pp. 23-25.

⁴⁸ COX, *Women's Writing in Italy*, cit., p. 43.

riconduurre all'immagine del modello (la corte), in forma equilibrata ed armoniosa, quegli elementi di disordine che, per lunga tradizione di pensiero, la donna rappresenta ed impersona; e quella di garantire, ricongiungendosi ordinatamente all'elemento maschile nella generazione stessa del discorso, che il sistema del modello possa apparire naturale e risultare, per questo, di valore universale.⁴⁹

Analizzandolo più attentamente, però, apparirà che il testo nasconde una «discriminazione»⁵⁰ fondata proprio sul compito assegnato ad Elisabetta ed Emilia, in realtà passivo, rispetto alla costruzione del ragionamento: infatti, per quanto entrambe vi assistano e lo facciano procedere, a parlare sono pur sempre altri,⁵¹ sempre e solo gli uomini anche quando, nella terza sera del terzo libro, l'argomento di discussione è proprio la donna. L'unico ruolo di Elisabetta ed Emilia, dunque, è quello di garantire, con la loro presenza, che il discorso venga generato e che ciò avvenga in modo piacevole.⁵² ancora una volta, dunque, dalle donne ci si aspetta supporto e complementarietà al maschile; il primo si esprime nei confronti della generazione del discorso, mentre la seconda emerge nell'opera attraverso «its carefully gender-differentiated stylistic prescriptions, mandating a “firm and robust virility” as the basis for the male courtier’s behavioral decorum, while stipulating that the court lady should manifest a “delicate and yielding softness”».⁵³

Quando i partecipanti al dialogo si pongono l'obiettivo di costruire l'*exemplum* della perfetta cortigiana, concludono che essa debba ornarsi delle virtù tipicamente attese in una donna, unite alla capacità di «ricevere i discorsi»⁵⁴ degli altri (di nuovo, quindi, un ruolo femminile prevalentemente passivo). Nel creare questa immagine, astratta perché non vi sono casi reali di cortigiane esemplari, intervengono sempre e solo voci maschili

⁴⁹ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit. p. 34.

⁵⁰ Ead., *La donna e il cerchio nel “Cortegiano”*, cit., p. 26.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ivi, pp. 31-32.

⁵³ COX, *Women’s Writing in Italy*, cit., p. 63.

⁵⁴ ZANCAN, *La donna e il cerchio nel “Cortegiano”*, cit., pp. 43-46.

(quella dell'autore; quella dei protagonisti dell'opera): ritorna il cortocircuito a causa del quale la donna, anche se presente e addirittura elogiata nell'opera, rimane muta.⁵⁵

Quando si parla del modello femminile, la voce del Bibiena sembra in realtà sperare in una reazione delle donne che assistono al dialogo, di fronte agli attacchi misogini che sono costrette a subire, ma rispetto ai quali sembrano indifferenti. La risposta giunge in forma "inaspettata": la Duchessa ed Emilia, infatti, si alzano in piedi e si dirigono «verso il signor Gasparo, come per dargli delle busse e farne come le Baccanti d'Orfeo».⁵⁶ A questa provocazione «le donne del dialogo rispondono, dunque, con le parole del corpo: la parola femminile rompe l'armonia del cerchio, immettendo, nella razionalità del *logos*, il *caos della materia*».⁵⁷ Ancora una volta, le donne vengono rappresentate come irrazionali e motivo di caos; viene quindi confermato l'avvertimento di Cox:

discourses on women seemingly affirmative of their equality with men, such as we encounter in texts like Castiglione's *Cortegiano* or Ariosto's *Orlando Furioso*, are found, on closer examinations, to reinforce the masculinist gender attitudes they ostensibly seek to challenge or critique.⁵⁸

Finora ho considerato quale fosse il punto di vista maschile riguardo la questione femminile. Il ragionamento sviluppato ha cercato di sottolineare non solo la dimensione contraddittoria del dibattito cinquecentesco sulla donna, ma anche di evidenziare attraverso le testimonianze letterarie quali ne fossero i caratteri peculiari rispetto alla fase rinascimentale precedente. All'inizio del capitolo ricordavo come una delle caratteristiche specifiche della letteratura del XVI secolo fosse la frequenza sempre più

⁵⁵ Ivi, p. 26.

⁵⁶ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino, Einaudi, 1965, p. 208.

⁵⁷ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 35.

⁵⁸ COX, *Women's Writing in Italy*, cit., pp. xvi-xvii.

alta con la quale comparivano sulla scena letteraria opere scritte da donne. Visto questo elemento di novità, mi sposto ora su un caso che ci permette di comprendere meglio quale fosse la riflessione di una donna sulle donne, interessante soprattutto perché tocca molte questioni affrontate anche dai letterati del tempo, che sono già state richiamate nel corso del capitolo. L'opera in questione è il dialogo di Moderata Fonte, pseudonimo di Modesta Pozzo de' Zorzi, *Il merito delle donne*, pubblicato nel 1600 ma scritto tra il 1580 e il 1590. Moderata appartiene alla seconda generazione delle autrici cinquecentesche, collocabile nella parte finale del secolo, di cui parlerò più approfonditamente nel capitolo successivo dedicato alla scrittura femminile nel Cinquecento. Con il suo trattato,⁵⁹ l'autrice risponde polemicamente alla «pubblicazione sul finire degli anni '80 e nella prima metà degli anni '90 di alcuni violenti e provocatori libretti contro il sesso femminile»,⁶⁰ una fase che rientra in una linea di trattatistica antifemminile avviata nel 1450 e che, in realtà, proseguirà fino almeno al 1650.⁶¹ Per controbattere alle opere misogine pubblicate nei suoi anni, Moderata compone quindi un trattato all'interno del quale, nel corso di due giornate, sette donne dialogano tra loro in un giardino veneziano.⁶² L'argomento del dibattito è il maschile, grande assente dell'opera;⁶³ una situazione che richiama, per contrasto, quanto visto nel *Cortegiano*: rispetto al trattato di Castiglione, non solo le donne solo le uniche protagoniste ma, soprattutto, riescono a “generare” il discorso senza bisogno di una figura ispiratrice, com'era invece necessaria all'uomo.

⁵⁹ Non è l'unica autrice ad intervenire con un trattato in difesa delle donne; anche Lucrezia Marinella, con *La nobiltà et eccellenza delle donne*, contribuirà alla causa, ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 60.

⁶⁰ A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in Zancan, *Nel cerchio della luna*, cit., pp. 95-170: p. 102

⁶¹ PANIZZA, *Polemical prose writing*, cit., p. 65.

⁶² CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario*, cit., p. 108.

⁶³ Ibid.

Il tema dell'uguaglianza tra maschile e femminile occupa soltanto la parte iniziale della prima giornata; tutto il resto dell'opera si pone l'obiettivo «di indagare e di descrivere le consuetudini comportamentali maschili verso il gentil sesso».⁶⁴ Due sono gli aspetti base che caratterizzano il dibattito: l'insistenza dell'autrice sul rapporto tra la tradizione misogina e gli abusi sociali contro la donna;⁶⁵ la presenza, tra le interlocutrici del dialogo, di due "partiti" opposti che si dispongono tra accusa e difesa del maschio – come nei trattati sul femminile si confrontavano misogini e difensori delle donne.⁶⁶

Nel corso delle due giornate, quindi, le sette interlocutrici, che rappresentano le diverse "fasi" della vita femminile (giovani in età da marito, donne sposate e vedove), espongono le proprie considerazioni sugli uomini «in an unconventional manner, with short lyrics and tales in both prose and poetry».⁶⁷ le critiche che emergono dai diversi interventi invertono completamente i ruoli, attribuendo agli uomini i vizi che la tradizione culturale assegnava alle donne, che qui diventano, invece, esempio di virtù.

A partire dalla constatazione sulla lussuria maschile, poiché nell'uomo «l'amore... è figliuolo, e 'l desiderio è padre, ovvero l'amor è l'effetto, e 'l desiderio la causa»,⁶⁸ vengono passati in rassegna i vizi dell'uomo, sulla base degli esempi tratti dall'esperienza diretta delle stesse interlocutrici. Un approccio che stravolge completamente la norma del rapporto tra maschile e femminile, secondo la quale quest'ultimo costituiva l'elemento negativo. Originale è anche il modo con cui viene affrontato il tema del matrimonio; la visione tradizionale, così come riproposta prima, vedeva in questo vincolo una scommessa, in un certo senso, per l'uomo: poteva

⁶⁴ Ivi, pp. 112-113.

⁶⁵ FONTE, *The Worth of Women*, cit., p. 14.

⁶⁶ CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario*, cit., p. 113.

⁶⁷ P. MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte. Women and Life in Sixteenth-century Venice*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2003, p. 35.

⁶⁸ M. FONTE, *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini*, a cura di A. Chemello, Milano, Eidos, 1988, p. 33.

garantirgli una discendenza sicura ma, al contempo, prevedeva sempre il rischio di affiancarsi una creatura caotica e pericolosa com'era considerata la donna. Per quest'ultima, invece, il matrimonio era l'unico mezzo possibile per potersi elevare, almeno in minima parte, dalla propria condizione di innata irrazionalità. Moderata Fonte stravolge ancora una volta l'opinione comune: concentrandosi sugli aspetti negativi del matrimonio, intaccato dai vizi maschili,⁶⁹ l'autrice sostiene che l'unione con un uomo non garantirebbe alcuna "razionalizzazione" della donna che nella coppia, anzi, sarebbe la responsabile di portare avanti "la carrozza".⁷⁰ Tanto che Corinna, una delle interlocutrici, sostiene di voler rifiutare il matrimonio, in modo da evitare la schiavitù che ne consegue per le donne e potersi invece dedicare alle lettere;⁷¹ è proprio come se la paura degli Umanisti, che temevano di essere ostacolati nel raggiungimento dei vertici intellettuali a causa della vicinanza di una donna, venisse presa e ritorta loro contro.

Nella seconda giornata, infine, viene pronunciata un'*oratio ficta*, «costruita secondo gli studi canonici dell'ars oratoria»:⁷² l'obiettivo sarebbe quello di far comprendere agli uomini le virtù femminili affinché le donne non subiscano più i maltrattamenti ai quali sono da sempre sottoposte.⁷³ Durante tutto il dialogo, in generale, la capacità delle interlocutrici di confrontarsi dialetticamente su tematiche come quelle scientifiche vuole essere un'ulteriore indicazione della conoscenza e delle capacità discorsive che anche le donne potevano raggiungere.⁷⁴

⁶⁹ S. KOLSKY, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, in «The Modern Language Review», 2001, 4, pp. 973-989: p. 979

⁷⁰ CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario*, cit., pp. 127-128.

⁷¹ PANIZZA, *Polemical prose writing*, cit., p. 70.

⁷² CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario*, cit., p. 141.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ PANIZZA, *Polemical prose writing*, cit., p. 71.

Tutta l'opera, quindi, insiste sul rifiuto del silenzio al quale le donne erano state tradizionalmente costrette, unito alla dimostrazione che, addirittura, fossero capaci di costruire un discorso complesso e ragionato. In conclusione, l'opera di Moderata potrebbe apparire fortemente sovversiva, se si guarda alle idee espresse al suo interno e le si confrontano con quelle emerse nello studio di (alcune) opere "maschili". La stessa autrice, tuttavia, impone un freno alla forza trasgressiva della propria opera, ribadendo più volte la natura giocosa del dialogo e delle conclusioni cui arrivano le interlocutrici. Il riso di queste ultime, in particolare, vuole ribadire al lettore che l'opera non deve essere letta come se avesse un tono serio.⁷⁵

Può valere, come conclusione, quanto osservato da Cox sul trattato della Fonte:

The Worth of Women is certainly far from "sincerity" in the sense of "earnestness", and its tone, like that of other Renaissance defenses of women, is best defined by the contemporary notion of "serious play" (*serio ludere*) [...]. In Fonte the proportions of seriousness and playfulness have shifted slightly but crucially from those of the many defenses written by men which had established the rules of the game.⁷⁶

Per quanto Moderata cerchi di celare dietro il gioco e l'ironia la protesta insita nella propria opera, è la sua stessa figura di autrice ed è la stessa opera che ha elaborato a rivelare come le donne non fossero solo consapevoli della propria condizione svantaggiata, ma anche come cercassero di porvi rimedio.

Il quadro qui delineato sulla condizione femminile nel Cinquecento è stato sviluppato come confronto tra quelle che potevano essere le reali condizioni di vita delle donne e le immagini trasmesse su di esse nella letteratura, le quali potevano essere a propria volta spesso contraddittorie fra loro. La molteplicità delle opere che nel Cinquecento parlano

⁷⁵ CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario*, cit., pp. 141-142.

⁷⁶ FONTE, *The Worth of Women*, cit., p. 16.

di donne e l'antitesi "interna" che le caratterizza – con gli autori stessi che alternano posizioni misogine e non – rende difficile comprendere tutte le osservazioni avanzate sulla questione femminile; l'intento era quello di riportare all'attenzione proprio la complessità di quest'epoca e delle riflessioni sviluppatesi in seno ad essa. Gli elementi su cui mi sono concentrata, quindi, rappresentano solo una parte delle immagini e considerazioni sul femminile emerse non soltanto nell'arco dell'intera fase rinascimentale, ma anche nel più "ridotto" XVI secolo; una selezione dovuta a motivi di spazio e, soprattutto, alla volontà di concentrare l'attenzione sui punti di collegamento con le riflessioni sviluppate all'interno delle altre sezioni della mia tesi. Motivo per il quale, ad esempio, non ho approfondito gli sviluppi che la condizione femminile conoscerà in seguito al Concilio di Trento, solamente accennati ad inizio di questo capitolo.

2.2. La scrittura femminile nel Cinquecento

L'esperienza della scrittura femminile nel Cinquecento si articola in due momenti: tra il 1530 e il 1550 si colloca una prima generazione di autrici, seguita da un secondo gruppo, posto a cavallo tra la fine del secolo e l'inizio del successivo.⁷⁷ Secondo Cox un'articolazione cronologica significativa per la scrittura femminile in generale: gli anni Ottanta del Cinquecento rappresentano infatti un decennio spartiacque, in seguito al quale il campo d'azione delle scrittrici si amplierebbe così tanto da raggiungere generi letterari, oltre a quelli da sempre praticati, mai sperimentati prima dalle donne.⁷⁸ Nonostante questo ampliamento degli ambiti accessibili alla scrittura femminile, che si manterrà comunque florida e in crescita, dal 1560 sembra registrarsi, rispetto al periodo precedente, una contrazione del successo ottenuto dalle donne sul mercato editoriale, «per ragioni letterarie più che morali o religiose, a causa di un certo livello di saturazione editoriale».⁷⁹ Cercherò di individuare per prima cosa, quali siano state le cause che determinarono, nel Cinquecento, una presenza di scrittrici più significativa rispetto al secolo precedente; mi concentrerò poi su cosa ci sia alla base della “svolta” della scrittura femminile cinquecentesca, individuata nella parte finale del secolo, in particolare dal 1580 in poi.

Partendo dal primo punto, si tratta di individuare i fattori che, sia da un punto di vista quantitativo che qualitativo, determinarono la crescente presenza sul mercato editoriale di opere scritte da donne.

⁷⁷ A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in ZANCAN, *Nel cerchio della luna*, cit., p. 97.

⁷⁸ V. COX, *Fiction, 1560-1650*, in PANIZZA, WOOD, *A History of Women's writing in Italy*, cit., pp. 52-64: p. 52.

⁷⁹ SANSON, *Donne, precettistica e lingua*, cit., p. 178.

La causa prima di questa crescita è stata a lungo attribuita all'azione congiunta del volgare e della stampa, la cui diffusione, fin dal secolo precedente, «aveva [...] notevolmente trasformato sia il pubblico, sia i modi della produzione, sia la composizione dei gruppi intellettuali»,⁸⁰ tanto da raggiungere e coinvolgere anche le donne. Fin dal Quattrocento, il riconoscimento sempre maggiore che il volgare stava ottenendo come lingua di cultura aveva permesso un primo avvicinamento delle donne alla letteratura. Nel Cinquecento, il legame tra donna e volgare fu riconosciuto e ulteriormente rafforzato. Già nel 1504 il Calmeta aveva attribuito a diverse donne, vissute tra Quattrocento e Cinquecento, il ruolo di aver proseguito la rinascita del volgare avviata da Lorenzo de' Medici e dai suoi contemporanei.⁸¹

Un compito che le donne riuscirono a proseguire, nel XVI secolo, anche grazie all'affermarsi della riforma linguistica e letteraria bembiana, formalizzata ufficialmente nelle *Prose della volgar lingua* del 1525. Con la sua opera, Bembo non sancì solamente l'affermazione del volgare, ma ribadì e favorì anche la diffusione del modello petrarchista, «contemporaneamente sintomo e prodotto»⁸² dell'alfabetizzazione delle donne, stimolate «ad impraticarsi nella lettura e nella scrittura».⁸³ Le *Prose* bembiane individuavano un volgare “elitario” che, tuttavia, manteneva dei caratteri fortemente democratici, perché risultava riferito ad un preciso standard che poteva essere insegnato, appreso e replicato.⁸⁴ Inoltre, il modello petrarchista promosso da Bembo eliminò le immagini più esplicite di alcune linee della poesia erotica precedente, rendendo la poesia ancor più accessibile per le donne.⁸⁵

⁸⁰ M. ZANCAN, *Introduzione*, in EAD., *Nel cerchio della luna*, cit., pp. 7-12: pp. 8-9.

⁸¹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 40.

⁸² CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario*, cit., p. 99.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 57.

⁸⁵ Ivi, p. 58.

Anche la stampa ebbe un valore importantissimo; come ricordato sopra, infatti, ampliò il numero di persone che poteva accedere alla letteratura. Fu proprio il mercato editoriale cinquecentesco che si dimostrò particolarmente attento a questa nuova figura di “autore”, favorendo stampe e riedizioni delle opere femminili.⁸⁶ Un legame tra donna e stampa che sembra confermato dal fatto che «molte donne che scrivono risiedono in centri della stampa come Lucca, Firenze, Venezia».⁸⁷ Considerare solo i tre elementi ricordati – volgare; stampa; modello petrarchista – come cause di questo processo sarebbe però riduttivo. Nel ridimensionare l'importanza della stampa sull'aumento della scrittura femminile, Cox ricorda innanzitutto i casi di donne scrittrici emerse già nel Quattrocento⁸⁸ – le quali “prepararono il terreno” alle omologhe cinquecentesche, rendendo più facile l'ingresso nell'ambiente letterario. In più, l'attenzione da parte degli editori non fu l'unico elemento che incrementò la fama delle scrittrici cinquecentesche. Tra queste, infatti, moltissime scrissero e raggiunsero il successo pur mantenendo un rapporto distaccato con la stampa; una “tradizione” inaugurata da Veronica Gambara e Vittoria Colonna, imitate poi da moltissime altre autrici dopo di loro, che, spesso in realtà forzate dalla situazione contingente, affidarono la propria produzione alla circolazione manoscritta, spesso in un ristretto circolo di intellettuali.⁸⁹

Queste opere inizialmente si diffondevano entro un circolo ristretto, le cui opinioni favorevoli potevano risultare il trampolino di lancio perché queste testimonianze di scrittura uscissero dall'ambito manoscritto e accedessero al circuito della stampa. Tuttavia, vedere le proprie opere pubblicate e rese accessibili presso il grande pubblico non rappresentava l'obiettivo primo di tutte le scrittrici cinquecentesche. Al contrario, la

⁸⁶ Ivi, p. 98

⁸⁷ L. BORSETTO, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti*, in ZANCAN, *Nel cerchio della luna*, cit., pp. 171-233; p. 179.

⁸⁸ COX, *Women's writing in Italy*, cit., pp. 62-63.

⁸⁹ Ivi., p. 86.

circolazione manoscritta continuò a rappresentare la forma preferita soprattutto dalle autrici provenienti dal contesto nobiliare, le quali costituivano ancora la maggioranza delle scrittrici.⁹⁰ Si può quindi concludere che la stampa sicuramente contribuì al successo delle donne in letteratura, ma non ebbe un ruolo così determinate come spesso creduto; come sottolinea Cox, il suo merito non fu tanto quello di far emergere le voci femminili, ma di diffonderle più ampiamente all'interno della società.⁹¹ Anche il modello petrarchista, come si vede già dalla prima generazioni di autrici, per quanto avesse costituito un primo stimolo fondamentale per la scrittura femminile, ben presto non fu più l'unico esempio seguito dalle autrici.

I motivi che, invece, sancirono la svolta della scrittura femminile collocata nella seconda metà del Cinquecento, precisamente dal 1580 in poi, uniscono questioni di genere alle vicende della storia e della cultura del secolo in corso. Avere alle spalle una tradizione di autrici e letterate ormai piuttosto consolidata permise alle donne di espandere il campo della propria sperimentazione,⁹² ma non fu l'unico fattore coinvolto. Per individuare l'altro, più importante, bisogna tornare al concetto – accennato in precedenza parlando del modello petrarchista e del suo contributo alla scrittura femminile – di “decoro”; esso aveva costituito un limite per il raggio d'azione delle scrittrici, alle quali veniva impedito di sperimentare tutta una serie di tematiche e, conseguentemente, di generi letterari, perché considerati inadatti alle donne.⁹³

Ciò che permise di superare questo limite, determinando la “svolta” nella scrittura femminile, furono alcune limitazioni sulla letteratura determinate dalla Controriforma,

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ivi, p. 91.

⁹² Ead., *Fiction*, cit., p. 53.

⁹³ Ibid.

che impose un freno all'uso del linguaggio esplicito / erotico nelle opere letterarie;⁹⁴ per gli autori risultò una significativa limitazione, visto che alcuni generi letterari si caratterizzavano proprio per l'utilizzo di una lingua licenziosa. L'effetto fu diametralmente opposto, invece, per le autrici: il nuovo criterio di moralità, esteso a ogni forma letteraria, cancellò gli aspetti problematici che rendevano molti generi prima inaccessibili per le scrittrici, le quali poterono così sperimentarne di nuovi. Le conseguenze di questa nuova imposizione, tuttavia, si fecero sentire anche nei generi "femminili" per tradizione: nella lirica, ad esempio, alle tematiche petrarchiste iniziarono ad essere preferiti i contenuti sacri,⁹⁵ un nuovo interesse favorito dalla centralità assunta dalla religione nella parte finale del Cinquecento. Cercando di individuare, più da vicino, le caratteristiche di questa produzione, bisognerà allora tenere conto della distinzione riconoscibile al suo interno tra le due generazioni di scrittrici, valida, come si è visto, da un punto di vista sia cronologico che dei generi letterari affrontati.

La scrittura femminile "ante 1580" è legata sostanzialmente a tre generi: lettere, testi religiosi e, infine, poesia lirica. Nella prima parte del Cinquecento, quest'ultimo risulta il più praticato con opere di rilievo dal punto di vista letterario, come testimonia la presenza sempre più consistente di nomi femminili nelle raccolte poetiche pubblicate, sia autonome che antologiche.⁹⁶ Queste pubblicazioni rivelano, nella maggior parte dei casi, l'adesione alle tematiche e allo stile petrarcheschi, affiancate da esperienze più eccentriche, che ebbero però un successo editoriale minore.⁹⁷ I nomi più noti di questa

⁹⁴ Ivi, pp. 53-54.

⁹⁵ BORSETTO, *Narciso ed Eco*, cit., pp. 186-187.

⁹⁶ Ivi, pp. 183-184.

⁹⁷ Ivi, pp. 185-186.

prima generazione di scrittrici sono quelli di Vittoria Colonna, Veronica Gambara e Gaspara Stampa.

Vittoria Colonna, secondogenita di Fabrizio Colonna e Agnese di Montefeltro, nacque a Marino tra il 1490 e il 1492. Il primo momento centrale della sua vita è il matrimonio con Francesco Ferrante d'Avalos, marchese di Pescara; celebrata nel 1509, l'unione fu segnata dalla lontananza tra i due: già nel 1511, infatti, Francesco si separò dalla moglie per partecipare alle spedizioni contro i Francesi.⁹⁸ A causa delle ferite subite nel corso di uno scontro presso Pavia, il marchese morì nel 1525;⁹⁹ questo episodio determinò la prima fama poetica di Vittoria,¹⁰⁰ associata alle sue rime amorose, dedicate pressoché unicamente al marito, se si esclude un gruppo di liriche «scritte in tarda età ed indirizzate a Michelangelo»,¹⁰¹ che la Colonna conoscerà tra il 1538 e il 1539, una volta tornata a San Silvestro.¹⁰²

Le rime amorose dedicate a Francesco Ferrante conoscono uno sviluppo in tre fasi: ad un primo momento, in cui la poesia sembra l'unico mezzo per superare il dolore, segue una fase di elogio della memoria del marito che, infine, assume una caratterizzazione religiosa.¹⁰³ Proprio la religione sarà l'elemento centrale della parte finale sia della vita che della poetica di Vittoria. Il legame della poetessa con figure come il predicatore cappuccino Ochino e il cardinale Reginald Pole influirono nell'avvicinare la Colonna, agli ambienti riformisti. Da queste rime spirituali emerge «Colonna's status as a poetic

⁹⁸ V. COLONNA, *Sonnets for Michelangelo. A bilingual edition*, a cura di A. Brundin, The University of Chicago Press, Chicago, 2005, p. 6.

⁹⁹ Ivi, pp. 11-12.

¹⁰⁰ A. BRUNDIN, *Vittoria Colonna*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, a cura di A.R. Larsen, C. Levin e D. Robin, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2007, pp. 87-91: p. 88.

¹⁰¹ V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma, Laterza, 1982, p. 223.

¹⁰² Ead., *Sonnets for Michelangelo*, cit., p. 12.

¹⁰³ COLONNA, *Rime*, cit., p. 223.

innovator»¹⁰⁴, capacità che la resero una delle poetesse più apprezzate sia nei decenni successivi che dai letterati suoi contemporanei, tra i quali Ariosto e Pietro Bembo; quest'ultimo, da sempre un riferimento per lo stile della Colonna, istituì con la poetessa anche uno scambio di componimenti poetici.¹⁰⁵

Vittoria passò l'ultima fase della propria vita, in condizioni di salute precarie, tra i monasteri di Santa Caterina a Viterbo e Sant'Anna de' Funari a Roma, fino alla morte nel febbraio del 1547;¹⁰⁶ solo un anno prima, nel 1546, aveva pubblicato le sue *Rime spirituali*.¹⁰⁷ La produzione poetica della Colonna rappresentò un modello fondamentale per moltissime donne, infatti «furono le Rime di Vittoria Colonna, apparse nel 1538, ad agire come “una scintilla caduta nella paglia” [...] per l'intera produzione “al femminile” sino al 1560, periodo appunto entro il quale apparvero tutte le opere delle altre grandi scrittrici».¹⁰⁸

Altra importante poetessa è Veronica Gambara, che nacque nel 1485 vicino Brescia, in una famiglia particolarmente favorevole alla scrittura femminile; dalla parte del padre, il conte Gianfrancesco da Gambara, poteva vantare una parentela con Isotta Nogarola, mentre la madre di Veronica, Alda Pia, era nipote dell'Emilia interlocutrice nel *Cortegiano* di Castiglione.¹⁰⁹ Non stupisce, dunque, l'educazione umanistica impartita a Veronica dalla famiglia, ben presto messa in pratica grazie al contatto con personalità come Pietro Bembo, con il quale scambierà versi e lettere già dal 1504.¹¹⁰

¹⁰⁴ BRUNDIN, *Vittoria Colonna*, cit., p. 89.

¹⁰⁵ COLONNA, *Sonnets for Michelangelo*, cit., p. 11.

¹⁰⁶ Ivi, p. 12.

¹⁰⁷ RABITTI, *Lyric Poetry*, cit., p. 38.

¹⁰⁸ SANSON, *Donne, precettistica e lingua*, cit., p. 178.

¹⁰⁹ D. ROBIN, *Veronica Gambara*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 160-163: pp. 160-161.

¹¹⁰ L. FORTINI, *Veronica Gambara o del corrispondere in prosa e in versi*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura L. Fortini, G. Izzi, C. Ranieri, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2016, pp. 73-93: p. 83.

Nel 1509 Veronica sposerà Giberto, signore di Correggio: dal loro breve matrimonio – solo nove anni dopo Giberto morì improvvisamente – nasceranno due figli, Ippolito e Girolamo.¹¹¹ Rimasta vedova, la Gambara fu impegnata nella gestione del potere di Correggio, ruolo che la porterà a confrontarsi direttamente con uomini di potere come i due pontefici Clemente VII e il suo successore, Paolo III, oltre all'imperatore Carlo V.¹¹² Nonostante gli impegni pubblici, Veronica non smetterà di interessarsi alla cultura, infatti si circondò di una corte composta da importantissimi letterati, tra i quali donne poetesse come Lucrezia Lombardi.¹¹³ La stessa Gambara fu a propria volta celebrata come raffinata intellettuale per le sue composizioni poetiche, di cui oggi ne conosciamo 67 probabilmente mai organizzate dalla poetessa a costituire un canzoniere,¹¹⁴ e per le sue lettere, presenti già in diverse raccolte del XVI secolo.¹¹⁵ Gambara morirà a Correggio nel 1550,¹¹⁶ lasciandosi alle spalle l'immagine di una donna capace di muoversi agilmente tanto nell'ambito politico che in quello culturale, rivendicando un nuovo spazio d'azione per il femminile.

Queste prime due poetesse presentano molti punti di contatto, a partire dalle origini altolocate e dalla precocità con cui si ritrovarono vedove; simile anche l'esordio nella stampa: all'interno della raccolta di *Rime* bembiane, risalente al 1535, tutte e due videro pubblicato il proprio primo componimento.¹¹⁷ Paragonabili anche per l'altissima educazione che avevano ricevuto, dal 1532 avviarono uno scambio reciproco di

¹¹¹ ROBIN, *Veronica Gambara*, cit., p. 161.

¹¹² Ibid.

¹¹³ SANSON, *Donne, precettistica e lingua*, cit., p. 206.

¹¹⁴ V. GAMBARA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Firenze, Olschki, 1995, p. 3.

¹¹⁵ RAY, *Writing Gender*, cit., p. 5.

¹¹⁶ ROBIN, *Veronica Gambara*, cit., p. 162.

¹¹⁷ G. RABITTI, *Lyric poetry, 1500-1650*, trad. di A. BRUNDIN, in *A History of Women's writing*, cit., pp. 37-51: pp. 38-40.

componenti.¹¹⁸ Con il passare degli anni, tuttavia, le loro produzioni poetiche iniziarono ad allontanarsi, anche in ragione di esperienze di vita diverse. Come si è visto, la Colonna proseguirà sulla strada della lirica amorosa, adottando però un approccio più mistico che, dalla metà degli anni Trenta in poi, si tradurrà in vere e proprie rime spirituali, pur espresse con un linguaggio ancora petrarchesco.¹¹⁹ La Gambarà, invece, visto il coinvolgimento nelle vicende di famiglia anche dopo la morte del marito,¹²⁰ rinuncerà alla poesia d'amore, per sperimentare la composizione di versi politici e d'occasione.¹²¹ Entrambe le poetesse furono profondamente elogiate, perché esempi di un'ineccepibile moralità, senza smentire la propria condizione "femminile", e di un'elevata abilità poetica;¹²² diventarono, in particolare, un modello per le scrittrici successive, «sharing with previous poetic love objects their role as generators of vers and emblems of poetic inspiration, but asserting their superiority and modernity in their novel capacity to "speak back"». ¹²³

Resta esclusa da questa "coppia", invece, la padovana Gaspara Stampa, già in ragione della diversa estrazione sociale: anche se si muoverà negli ambienti più colti e raffinati della Venezia del tempo, la Stampa era nata nel 1523 in una famiglia di commercianti agiati.¹²⁴ Fu il padre, gioielliere, a volerle garantire comunque di garantirle un'educazione di livello, che comprendesse la conoscenza del greco e del latino.¹²⁵ Le informazioni sulla Stampa non sono molto numerose e spesso si confondono con gli spunti e i dettagli che la donna trasmise nelle sue poesie.

¹¹⁸ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 68.

¹¹⁹ Ivi, pp. 70-71.

¹²⁰ Ivi, p. 40.

¹²¹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 68.

¹²² Ivi, p. 76.

¹²³ Ivi, p. 79.

¹²⁴ ZANCAN, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento*, cit., p. 51.

¹²⁵ J. TYLUS, *Gaspara Stampa*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 342-345: p. 343.

La sua produzione poetica, costituita da 311 componimenti, bipartiti nelle edizioni moderne tra rime d'amore (245) e poesie di argomento vario,¹²⁶ è l'altro elemento che la allontana dalla coppia Colonna-Gambara. La Stampa, infatti, dimostra di non aderire al petrarchismo alla pari delle altre due, sotto vari punti di vista. Innanzitutto, affronta il tema amoroso scrivendo in prima persona del desiderio verso l'innamorato, in un modo vicino ai limiti di quanto lecito per una donna;¹²⁷ inoltre, alla separazione petrarchesca tra rime in vita e in morte dell'amata, contrappone un "canzoniere" che è «itinerario dei suoi amori».¹²⁸ I suoi componimenti sono infatti indirizzati al conte Collaltino di Collalto, con il quale inizialmente sembrarono aprirsi le possibilità di un matrimonio, e al patrizio veneziano Bartolomeo Zen.¹²⁹ La Stampa si distanzia dal modello petrarchesco anche a livello stilistico, viste le forme con cui si esprime all'interno dei propri testi, in particolare nell'uso di una sintassi colloquiale.¹³⁰ Tutti questi aspetti rendono difficile associarla al gruppo di poetesse di provenienza aristocratica, aderenti al modello della Gambara e della Colonna,¹³¹ che costituiscono la "norma" della prima generazione di scrittrici cinquecentesche, tanto che risulterebbe «better contextualized within more local and idiosyncratic traditions».¹³² Gaspara morirà a soli trent'anni, nell'aprile 1554, poco dopo la conclusione della relazione con Zen.¹³³ Le sue *Rime*, pubblicate postume grazie all'intervento della sorella Cassandra, le permisero di diventare un'altra apprezzatissima poetessa.¹³⁴

¹²⁶ Divisione troppo artificiosa secondo Zancan, la quale individua nell'amore l'argomento centrale delle composizioni della Stampa, ZANCAN, *Il doppio itinerario*, pp. 171-172.

¹²⁷ RABITTI, *Lyric Poetry*, cit., p. 42.

¹²⁸ ZANCAN, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento*, cit., p. 52.

¹²⁹ TYLUS, *Gaspara Stampa*, cit., p. 343.

¹³⁰ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 111.

¹³¹ Ivi, p. 90.

¹³² Ivi, p. 111.

¹³³ TYLUS, *Gaspara Stampa*, cit., p. 343.

¹³⁴ A. DI BENEDETTO, *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, in «Literatura», 2006, 4, pp. 14-45: p. 38.

Altrettanto peculiare, rispetto alla prassi della poesia femminile cinquecentesca, la figura di Chiara Matraini. Nata a Lucca nel 1515, a soli quindici anni andò in sposa a Vincenzo Cantarini, che morì precocemente nel 1542.¹³⁵ Poco dopo iniziò la relazione della donna con Bartolomeo Graziani, alla quale seguì, dal 1560, la storia con Cesare Coccapani.¹³⁶ Proprio a causa delle discusse relazioni amorose, per le quali fu a lungo nota, la Matraini nel 1555 pubblicherà le sue *Rime e prose* – opera in seguito data alle stampe anche in altre due occasioni – con le quali sperava di dare nuova dignità alla propria figura.¹³⁷ Le tre edizioni nelle quali vennero ripubblicati i testi della Matraini conoscono una serie di variazioni interne; per quanto riguarda le rime, «è chiaramente ravvisabile l'esistenza di due blocchi principali, ovvero da una parte il canzoniere del 1555 e dall'altra quelli del 1595 e 1597».¹³⁸ Se la cura e l'elaborazione riservate dalla Matraini ai propri testi si mantengono costanti in tutte le versioni della raccolta, si registra un cambiamento, invece, tra la prima edizione, nella quale le storie d'amore sono raccontate secondo una prospettiva narrativa, e la forma finale del canzoniere, che «pone al centro la storia dell'anima amante e il suo cammino di perfezionamento, che ha come fine Dio».¹³⁹ Le opere in prosa comprendono anche alcune lettere, tra le quali

un'epistola autoesegetica, una lettera-trattato, delle consolatorie di vario genere, lettere in cui la poetessa dimostra la propria perizia nell'arte allegorica, altre in cui tratta in forma privata e amichevole o dottrinale aspetti spirituali e religiosi e, ancora, una lettera esemplata sul suo precedente volgarizzamento dell'orazione di Isocrate a Demonico, indirizzata al figlio, una di esortazione, una lettera-novella di ambientazione bucolica, altre inscenanti scambi poetici e conversazioni dotte, una lettera al Domenichi, breve trattato di argomento amoroso [...] e, infine, posta in chiusura, un'epistola di preghiera e lode indirizzata alla Vergine.¹⁴⁰

¹³⁵ C. MATRAINI, *Lettere e Rime*, a cura di C. Acucella, Firenze University Press, Firenze, 2018, pp. 16-17.

¹³⁶ Ivi, pp. 17-18.

¹³⁷ L'opera conobbe altre due edizioni successive, RABITTI, *Lyric Poetry*, cit., p. 43.

¹³⁸ C. ACUCELLA, *Ai margini della crisi di un genere. Le Lettere di Chiara Matraini tra il «comporre» e lo «scrivere»*, in *Epistolari dal Due al Seicento*, cit., pp. 743-768: p. 745.

¹³⁹ MATRAINI, *Lettere e Rime*, cit., p. 55.

¹⁴⁰ ACUCELLA, *Ai margini della crisi di un genere*, cit., p. 750.

Si tratta complessivamente, dunque, di lettere nelle quali la donna, per esibire le proprie abilità di Umanista, si impegna nella trattazione di tematiche care agli intellettuali del tempo, ma al contempo relative ad ambiti vari e diversificati fra loro.¹⁴¹ Come Gaspara Stampa, anche Chiara Matraini è una letterata atipica per l'epoca, e dalle proprie opere lascerà emergere il tema erotico. Altrettanto insolita, rispetto al dubbio con cui le autrici coeve si avvicinavano alla stampa, la sua fiducia nell'usare questo mezzo come uno strumento di nobilitazione della propria immagine.

Alla pari della Matraini, altre autrici si dedicarono alla poesia sperimentando, al contempo, anche altri generi. Tra queste, Tullia d'Aragona, altrettanto nota nel contesto culturale dell'epoca, anche se poco si sa delle sue origini: è incerto se fosse «figlia naturale di un cardinale della dinastia aragonese»,¹⁴² mentre fu molto probabilmente la madre, Giulia Campana, sia a garantirle un'educazione che comprendesse musica, canto e latino, sia ad avviarla alla carriera di cortigiana.¹⁴³ Le capacità intellettuali di Tullia le fecero raggiungere la protezione di Domenico Venier, leader di uno dei più noti circoli culturali veneziani e patrono di molte altre donne scrittrici dell'epoca.¹⁴⁴ Il primo riconoscimento di Tullia come poetessa è contenuto in un sonetto di Ercole Bentivoglio, risalente al 1537 o poco prima.¹⁴⁵ In quel momento chiave «per Tullia d'Aragona nella sua trasformazione da cortigiana, seppur colta, a letterata, seppur cortigiana»,¹⁴⁶ la donna si trovava a Ferrara dove sposerà nel 1543 Silvestro de' Guicciardi.¹⁴⁷

¹⁴¹ RAY, *Writing Gender*, cit., p. 42.

¹⁴² L. D'ASCIA, *Ermafrodito amoroso e ragione senza genere: Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi nel 'Dialogo dell'infinità d'amore'*, «SigMa», 4, 2020, pp.461-505: p. 461.

¹⁴³ L. CASELLA, *Tullia d'Aragona*, Siviglia, Università di Siviglia, 2017, pp. 104-106.

¹⁴⁴ RAY, *Writing gender*, cit., p. 128.

¹⁴⁵ J.L. HAIRSTON, «*Di diversi a lei*»: *l'antologia corale di Tullia d'Aragona*, in *Scrivere lettere*, cit., pp. 173-184: pp. 176-177.

¹⁴⁶ Ivi, pp. 173-174.

¹⁴⁷ Quella estense sarà una delle tante città italiane in cui risiederà, oltre a Siena, Roma, Venezia e Firenze CASELLA, *Tullia d'Aragona*, cit., p. 107.

Per l'occasione, Girolamo Muzio, conosciuto in quegli anni, le dedicherà un trattato matrimoniale e una lettera;¹⁴⁸ il contributo dell'intellettuale padovano sarà fondamentale anche per la raccolta di rime della donna che usciranno nel 1547.¹⁴⁹ È interessante notare come cambi il ruolo di Tullia nelle varie sezioni del suo canzoniere, infatti la poetessa

passa da essere l'unica voce poetica parlante nella prima sezione, all'autrice delle proposte poetiche dove detta il tema e il lessico nella seconda, a colei che accoglie la proposta di un altro e risponde seguendo il suo argomento nella terza, alle ultime due sezioni dove costituisce prima l'unico soggetto dell'ecloga di Muzio, nella quarta, e poi, nella quinta e ultima sezione, dove risulta l'unico argomento di lode di quattordici poeti diversi.¹⁵⁰

Non un petrarchismo che imita pedissequamente il modello, ma che cerca di introdurre le forme poetiche del Petrarca nella trattazione di questioni personali e di attualità.¹⁵¹ La cortigiana si rivelò compose anche il dialogo neoplatonico *Dell'infinità d'amore*,¹⁵² nel quale compaiono figure come Benedetto Varchi e Sperone Speroni.¹⁵³ Il tema centrale è, come nel canzoniere, l'amore:

la stessa figura che nella raccolta poetica appare stoicamente impegnata a resistere nell'avversa fortuna e alla malattia d'amore gode nel dialogo filosofico il privilegio razionalissimo di non amare (semmai di contraccambiare i corteggiatori con squisita cortesia e controllata galanteria, che quelli interpretano a torto nei termini più lusinghieri per il loro amor proprio).¹⁵⁴

Il ruolo di cortigiana influì sulle tematiche affrontate dalla d'Aragona, che morì nel 1556 lasciando *Il Meschino e il Guerino*, in ottava rima, alla pubblicazione postuma nel 1560.¹⁵⁵

¹⁴⁸ HAIRSTON, «*Di diversi a lei*», cit., p. 177.

¹⁴⁹ D'ASCIA, *Ermafrodito*, cit., p. 468.

¹⁵⁰ HAIRSTON, «*Di diversi a lei*», cit., p. 180.

¹⁵¹ Ivi, p. 181.

¹⁵² Il dialogo uscì lo stesso anno della raccolta di rime, RAY, *Writing gender*, cit., pp. 124-125.

¹⁵³ Speroni ambientò il suo *Dialogo d'amore* nella dimora veneziana della donna, CASELLA, *Tullia d'Aragona*, cit., p. 115.

¹⁵⁴ D'ASCIA, *Ermafrodito*, cit., p. 477.

¹⁵⁵ CASELLA, *Tullia d'Aragona*, cit., p. 134.

Anche Laura Battiferri si dedicò a diversi generi letterari. Nata ad Urbino, nonostante fosse figlia illegittima dell'inviato papale Giovan'Antonio Battiferri e Maddalena Coccapani di Carpi,¹⁵⁶ ricevette, probabilmente proprio dal padre, un'educazione di livello.¹⁵⁷ Si sposò per tre volte e per i suoi matrimoni dovette spostarsi anche a Roma e Firenze; proprio in quest'ultima città, nel 1560, pubblicò la sua prima raccolta miscellanea,¹⁵⁸ *Il Primo libro delle opere toscane*. Al suo interno si contano 187 componimenti: 146 sono attribuibili alla poetessa, mentre 41 sono stati composti da interlocutori per la Battiferri.¹⁵⁹ I componimenti del *Primo libro* dimostrano l'interesse della donna non solo per le forme poetiche tradizionali petrarchesche o dantesche, ma anche per stili compositivi più innovativi: sperimentò, infatti, gli endecasillabi sciolti, seguendo il modello alternativo di Della Casa.¹⁶⁰ Nel 1564, sempre a Firenze, pubblicò la sua seconda raccolta poetica, *I sette salmi penitentiali del santissimo profeta Davit tradotti da Madonna Laura Battiferra degli Ammannati, insieme con alcuni suoi sonetti spirituali*, segnata da «un petrarchismo religioso».¹⁶¹ Laura morirà nel 1591, dopo essersi ritirata ad una dimensione di vita privata e contemplativa.¹⁶²

La cortigiana Veronica Franco, nata nel 1546 da Francesco Franco e Paola Fracassa, in una famiglia di *cittadini* veneziani,¹⁶³ fu autrice, come Gaspara Stampa, di componimenti incentrati sulla tematica erotica, trasmessa attraverso metafore militari

¹⁵⁶ L. BATTIFERRA AMMANNATI, *Laura Battiferra and Her Literary Circle*, a cura di V. Kirkham, The University of Chicago Press, Chicago, 2006, p. 11.

¹⁵⁷ Ivi, p. 17.

¹⁵⁸ RABITTI, *Lyric Poetry*, cit., pp. 43-44.

¹⁵⁹ C. VARISCO, *Laura Battiferra: An Open Book*, in «Carte Italiane», 25, 2009, pp. 23-34: p. 24.

¹⁶⁰ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 110.

¹⁶¹ V. KIRKHAM, *Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferra*, in *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, XIX Congresso AISLLI (Trieste, 19-24 settembre 2006), a cura di B.M. Da Rif, Trieste, EUT Edizioni, 2009, pp. 172-179: p. 172.

¹⁶² BATTIFERRA AMMANNATI, *Laura Battiferra and Her Literary Circle*, cit., pp. 28-30.

¹⁶³ D. PEROCCO, *Veronica Franco*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 153-157: p. 153.

particolarmente ardite per una donna,¹⁶⁴ rispetto a tante altre cortigiane, la Franco non nascose mai la propria professione, che le aveva permesso di entrare a contatto con molte figure illustri del tempo.¹⁶⁵ La sua fama aumentò quando tra il 1575 e il 1576 pubblicò una prima raccolta poetica, comprendente dei *capitoli* che lei stessa aveva composto, insieme ad altri 7 attribuibili ad altri autori.¹⁶⁶ Pochi anni dopo, nel 1580, uscirono a stampa anche le *Lettere familiari a diversi* della Franco: una raccolta di chiara ispirazione aretiniana, che rappresenta però uno dei pochi volumi di lettere familiari pubblicati nel XVI secolo.¹⁶⁷ La scelta di pubblicare queste missive, i cui destinatari furono nella maggior parte dei casi cancellati, è un altro esempio della peculiarità di questa autrice, una delle poche scrittrici del Cinquecento a pubblicare le proprie lettere.¹⁶⁸ L'immagine di sé che la Franco costruisce all'interno delle sue lettere «avvalorava, con un mezzo più idoneo, quello proposto qualche anno addietro nelle *Terze rime*»,¹⁶⁹ già incentrate sull'elemento autobiografico. L'uscita delle *Lettere* coincideva con una fase in cui la fama della cortigiana stava aumentando, visto che nel 1574 venne scelta per contribuire all'accoglienza di Enrico III di Valois.¹⁷⁰ Nonostante la sua fama, «the report of Franco's death on 22 July 1591 notes only that she died at the age of forty-five after twenty days of a fever, whose cause we will never know».¹⁷¹

¹⁶⁴ RABITTI, *Lyric Poetry*, cit., pp. 46-47.

¹⁶⁵ PEROCCO, *Veronica Franco*, cit., p. 154.

¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ RAY, *Writing gender*, cit., pp. 123-125.

¹⁶⁸ PEROCCO, *Veronica Franco*, cit., p. 155.

¹⁶⁹ GENOVESE, *La lettera oltre il genere*, cit., p. xxxiv.

¹⁷⁰ RAY, *Writing gender*, cit., pp. 128-129.

¹⁷¹ PEROCCO, *Veronica Franco*, cit., p. 156.

In questa prima generazione un'altra poetessa ricordata per la peculiarità della sua produzione poetica è Laura Terracina, nata nel 1519 e appartenente «ad una grande famiglia napoletana».¹⁷² La sua attività di poetessa e l'interesse per il poema ariostesco, particolarmente apprezzato negli ambienti napoletani,¹⁷³ trovano particolare espressione nei suoi *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando Furioso* (1546) – opera appartenente al genere della *glosa* o *trasmutazione*, nato in Spagna e diffusosi poi, con grandissimo successo, anche in Italia, specialmente in area napoletana.¹⁷⁴ «The *trasmutazione* consisted of a short ottava rima poem incorporating lines from a source text, most usually, in this period, Petrarch's *Rime* or Ariosto's *Orlando Furioso*».¹⁷⁵ Seguendo il modello di Dianora Severino (*Stanze trasmutate de l'Ariosto*, 1545), altra autrice napoletana con la quale probabilmente fu in contatto,¹⁷⁶ Laura Terracina compose i suoi *Discorsi* come ritratti celebrativi di figure illustri della sua epoca, riprendendo versi, rime e tematiche tipicamente ariostesche.¹⁷⁷ Anche le sue *Rime*, pubblicate tra il 1548 e il 1549, ne dimostrano l'eccentricità rispetto alla maggioranza delle poetesse sue contemporanee, a partire dalla preferenza della Terracina per la misura metrica dell'ottava rima rispetto al sonetto.¹⁷⁸ Nonostante la donna venga spesso criticata per la sua scarsa originalità poetica, nei suoi componimenti «s'intrecciano interessi poetici e sociali, tendenze di gusto e di maniera, sfere pubbliche e private: tutti elementi connessi alla realtà e all'ambiente del secolo».¹⁷⁹

¹⁷² SANSON, *Donne, precettistica*, cit., p. 180.

¹⁷³ L. MONTELLA, *Una poetessa del Rinascimento: Laura Terracina*, Edisud, Salerno, 2001, p. 9.

¹⁷⁴ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 110.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ivi*, pp. 110-111.

¹⁷⁷ RABITTI, *Lyric Poetry*, cit., p. 45.

¹⁷⁸ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 111.

¹⁷⁹ MONTELLA, *Una poetessa del Rinascimento*, cit., pp. 21-22.

Molte delle figure ricordate furono oggetto dell'elogio maschile; la tendenza della letteratura coeva alla celebrazione femminile si specificò, nel caso di queste poetesse, nell'esaltazione del loro ruolo di muse, non più semplici ispiratrici, ma ora anche in grado di confrontarsi ed interloquire con il poeta, in quanto scrittrici a propria volta.¹⁸⁰ Tutti questi esempi dimostrano quanto risulti semplicistico ridurre l'esperienza della "prima" scrittura femminile cinquecentesca ad un gruppo compatto di imitatrici del petrarchismo. Quest'ultimo rappresentava il modello comune, più seguito, ma, come i casi di queste autrici hanno dimostrato, non era l'unico preso in considerazione; perciò, come avverte Cox, l'adesione al modello petrarchesco non deve essere considerata come una scelta motivata dal genere, delle "donne in quanto donne", ma piuttosto come la rappresentazione del gusto poetico di una parte di queste scrittrici cinquecentesche, accomunate dall'appartenenza allo status sociale nobiliare.¹⁸¹ Una "parte" che comprendeva la maggioranza delle scrittrici di questa prima generazione ma che, se considerata come l'unica linea esistente, porterebbe ad escludere molti casi capaci di dimostrare già a quest'altezza un primo impulso alla sperimentazione letteraria.

Sperimentazione che emerge chiaramente dalla seconda generazione di scrittrici cinquecentesche, collocabile dal 1580 in poi e caratterizzata dall'allargamento delle possibilità espressive femminili già ricordato. Anche in questa estensione, tuttavia, Cox nota, sia per la quantità che per la qualità delle opere realizzate nei "nuovi" generi, la preferenza per due di questi in particolare: il dramma pastorale e la poesia epico-cavalleresca¹⁸². Più sporadiche le autrici che si dedicarono alla composizione di opere appartenenti ad altri generi; tragedie, commedie e dialoghi erano praticate solo

¹⁸⁰ Ivi, p. 100.

¹⁸¹ Ivi, p. 91.

¹⁸² COX, *Fiction*, cit., p. 54.

eccezionalmente, si conoscono, poi, solamente due poemi eroici femminili – di materia non cavalleresca – e una serie di poemetti narrativi in ottava, di tematica religiosa.¹⁸³

Nonostante la svolta del 1580, dunque, alcuni generi resteranno ancora lontani dall'universo femminile; per tradizione, molti filoni della *fiction* e, in particolare, i dialoghi e i trattati, richiedevano una conoscenza della cultura classica e un'abilità dialettico-retorica che non venivano così di frequente esercitati dalle donne.¹⁸⁴

Ciò che, al contrario, favorì il successo del dramma pastorale presso le scrittrici fu, secondo Cox, la dimensione romantica e psicologica del genere.¹⁸⁵ Le autrici poterono praticare questo genere senza troppo imbarazzo, visto che «the genre was also considered modest and therefore suitably humble for women».¹⁸⁶ Ulteriore vantaggio del dramma pastorale, che lo rendeva altrettanto interessante per delle scrittrici, era la quasi assenza di realismo, che rendeva questo genere «a useful medium for the oblique flattery of patrons or cities, complaints about social practices, or even the covert exploration of polemical ideas».¹⁸⁷ Le scrittrici alle quali si possono attribuire dei drammi pastorali sono Barbara Torelli (*Partenia*, 1587), che aprì la strada alle veneziane Isabella Canali Andreini (*Mirtilla*, 1588) e Maddalena Campiglia (*Fiori*, 1588), alle quali aggiungere Laura Guidiccioni Lucchesini, i cui drammi pastorali furono addirittura messi in scena nella corte fiorentina, durante gli anni Novanta del Cinquecento.¹⁸⁸

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ L. PANIZZA, *Polemical prose writing, 1500-1650*, in EAD., Wood, *A History of Women's writing*, cit., pp. 65-78: p. 65.

¹⁸⁵ COX, *Fiction*, cit., p. 54.

¹⁸⁶ I. WALDER-BIESANZ, *Writing Pastoral Drama as a Woman and an actor: Isabella Andreini's Mirtilla*, in «Italian Studies», 2016, pp. 49-66: p. 52.

¹⁸⁷ B. TORELLI BENEDETTI, *Partenia, a Pastoral Play. A bilingual edition*, a cura di L. Sampson e B. Burgess-Van Aken, Toronto, Iter, 2013, p. 22.

¹⁸⁸ COX, *Fiction*, cit., p. 55.

Nonostante le poche informazioni su di lei giunte fino a noi, Barbara Torelli Benedetti era nota e apprezzata alla sua epoca, tanto da far parte degli ambienti delle corti e delle accademie dell'Italia settentrionale.¹⁸⁹ La sua *Partenia* rappresenta il primo dramma pastorale pubblicato da una donna, anche se resterà a lungo non pubblicato;¹⁹⁰ in questo dramma pastorale, la Torelli segue l'esempio dell'*Aminta* di Tasso: «set in the country estate of the Farnese dukes of Parma, the main plot of the play traces the love-rivalry of two sheperds over the virginal nymph Partenia, who despite her wish to lead a celibate life in the service of her goddess, agrees to marriage in order to satisfy her father».¹⁹¹ Il punto di riferimento dell'*Aminta* finisce per diventare un modello al quale l'autrice si rifà in alcuni casi per imitazione – ripropone situazioni e toni lirici, come lo schema del “falso suicidio”, in sintonia con Tasso – in altri per “allontanamento” da quel riferimento, ad esempio nell'attenzione riservata all'amore, sempre entro i confini leciti del matrimonio.¹⁹² Caratteristica peculiare dell'opera della Torelli sono le relazioni che legano personaggi femminili e maschili: la protagonista, ad esempio, finisce per accettare l'imposizione del matrimonio con un uomo scelto dal padre.¹⁹³ Tuttavia, la caratteristica più emblematica della *Partenia*, soprattutto rispetto a quanto accade negli altri drammi coevi, è la capacità di integrare nel testo la dimensione spirituale e perfino cristiana; infatti, pur seguendo la forma convenzionale dei drammi pastorali, la *Partenia* «presents a largely pagan, mythological world, albeit one grounded in Christian morality and the order of divine providence».¹⁹⁴

¹⁸⁹ TORELLI BENEDETTI, *Partenia*, cit., p. 1.

¹⁹⁰ V. COX, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2011, p. 92.

¹⁹¹ TORELLI BENEDETTI, *Partenia*, cit., p. 2.

¹⁹² TORELLI BENEDETTI, *Partenia*, cit., p. 30.

¹⁹³ COX, *The prodigious Muse*, cit., p. 108.

¹⁹⁴ TORELLI BENEDETTI, *Partenia*, cit., 34.

La *Mirtilla*, uscita nel 1588, rappresenta la prima pubblicazione di Isabella Andreini che, in quell'anno, aveva raggiunto l'apice della propria carriera di attrice.¹⁹⁵ La *Mirtilla* risente chiaramente dell'influenza dell'*Aminta* di Tasso, come rivelano la trama complessa, costruita intorno ad una serie di intrecci amorosi, il rispetto generale delle unità aristoteliche, la divisione del testo in cinque atti, l'uso degli endecasillabi e, a confronto con altri drammi, una maggiore aderenza alla verosimiglianza.¹⁹⁶ Con il passare degli atti e delle scene, tuttavia, il legame con il modello si limita sempre di più a dei rimandi lessicali, mentre si accentuano gli elementi di variazione.¹⁹⁷ Rispetto all'*Aminta*, ad esempio, nella *Mirtilla* cambia completamente la raffigurazione dei personaggi femminili: «Andreini introduces women who challenge the centuries-long image of women as figures of Eve»,¹⁹⁸ soprattutto al momento di scegliere, secondo la propria volontà e dimostrando saggezza e intelligenza, chi sposare.¹⁹⁹ L'immagine tradizionale della donna priva di saggezza e autocontrollo viene completamente stravolta da questi personaggi, che fanno e vogliono controllare le proprie vite.²⁰⁰

Nel *Flori*, dramma pastorale di Maddalena Campiglia, al modello di riferimento dato ancora una volta dall'*Aminta*, si aggiungono gli spunti derivati dagli sviluppi coevi del genere.²⁰¹ Tema del dramma è il percorso di formazione intrapreso dalla protagonista, Flori, che, in seguito alla morte dell'amica Amaranta, «tutta chiusa nel suo lutto è risolutamente determinata a non aprirsi ad altri amori».

¹⁹⁵ I. ANDREINI, *La Mirtilla*, a cura di M.L. Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1995, pp. 5-6.

¹⁹⁶ WALTER-BIESANZ, *Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor*, cit., p. 55.

¹⁹⁷ ANDREINI, *La Mirtilla*, cit., p. 11.

¹⁹⁸ N. RIVERSO, *La Mirtilla: Shaping a New Role for Women*, in «MLN», 2017, pp. 21-46: p. 22.

¹⁹⁹ Ivi, p. 28.

²⁰⁰ Ivi, p. 33.

²⁰¹ M. CAMPIGLIA, *Flori, a Pastoral Drama*, a cura di V. Cox, Chicago, The University of Chicago Press, 1997, p. 14.

L'intervento di altre ninfe la porterà, però, ad innamorarsi del pastore Alessi, con il quale si sposerà dopo una serie di vicissitudini.²⁰² In linea con gli altri drammi pastorali del tempo, anche il *Flori* è costruito su una serie di intrecci amorosi sviluppati entro cinque atti. Nel corso dell'opera i personaggi, spesso nella forma del monologo, riflettono su vari temi, soprattutto quello amoroso, rivelando la propria profondità psicologica.²⁰³ In modo simile alla *Partenia*, anche il *Flori* riesce a trasmettere i valori caratteristici della cristianità, inserendoli nel contesto immaginifico dell'Arcadia, così da evitare «the possible dangers of representing Christian rituals in a work of fiction intended for the stage».²⁰⁴

Tutte le autrici di questi drammi pastorali si concentrano in luoghi geograficamente vicini – non casualmente quei territori nei quali il genere in questione ebbe più successo – e quasi tutte condividono l'appartenenza alla classe nobiliare;²⁰⁵ tuttavia, è possibile rilevare alcune significative differenze tra le loro opere (i punti di somiglianza, invece, sono prevalentemente dovuti alla natura stereotipata del genere). Ciò che distingue i drammi pastorali elencati sopra sono, per prima cosa, aspetti “interni” alla loro realizzazione, come la presenza o meno di elementi comico-farseschi, ma anche il rapporto che stabiliscono con la realtà contestuale cui fanno riferimento e, infine, lo scopo per cui vengono composti, visto che alcuni rappresentano puri esercizi e altri sono pensati fin da subito in ottica letteraria.²⁰⁶

²⁰² A. CHEMELLO, “Donne a poetar esperte”: “la rimatrice dimessa” Maddalena Campiglia, in «Versants», 46, 2003, pp. 65-101: pp. 93-94.

²⁰³ CAMPIGLIA, *Flori, a Pastoral Drama*, cit., p. 15.

²⁰⁴ Ivi, p. 17.

²⁰⁵ Diverso il discorso per un'attrice come la Andreini che proprio per questa sua condizione sociale risultava più libera delle altre autrici, sottoposte in quanto nobili al “decoro”, nel parlare di castità e amore sensuale, COX, *The prodigious Muse*, cit., p. 103.

²⁰⁶ COX, *Fiction*, cit., p. 56.

Per quanto fossero di grande successo tra il pubblico femminile, risultavano meno accessibili alla scrittura delle donne l'epica e il romanzo cavalleresco, a causa dei loro contenuti; infatti «both genres, centrally concerned with what Ariosto called “le armi e gli amori”, both of which were, for different reasons and to differing extents, considered inappropriate topics for women».²⁰⁷ Anche se la specificità maschile di questi generi resterà ancora salda nella mentalità del tempo, ciò non impedì che alcune scrittrici, dopo la svolta controriformista sulla letteratura, sperimentassero anche questa tipologia di opere. Spinte dalla possibilità di parlare d'amore senza mettere a rischio la propria moralità e dalla facilità con cui venivano pubblicate opere appartenenti a questo filone, le autrici che, dopo la pubblicazione del *Furioso*, si cimentano nella poesia cavalleresca furono – restando nel solo Cinquecento – Laura Terracina, che nel 1551 pubblicò a Venezia il *Discorso sopra il principio di tutti i canti dell'Orlando furioso*,²⁰⁸ e altre due autrici già richiamate in precedenza, Tullia d'Aragona e Moderata Fonte.

A Tullia d'Aragona viene attribuito, anche se ancora con qualche incertezza,²⁰⁹ il già ricordato *Meschino* pubblicato nel 1560: in questa riscrittura del romanzo di Andrea da Barberino,²¹⁰ Tullia si dimostra capace di anticipare i tempi, visto che appartiene ancora, cronologicamente, alla generazione di autrici “pre-1580”. All'interno del suo romanzo, la d'Aragona racconta la ricerca delle proprie origini da parte del protagonista eponimo, appartenente ad un ramo della famiglia carolingia;²¹¹ episodio chiave di questa ricerca forsennata è l'incontro tra il protagonista e la Sibilla Appenninica, dalla

²⁰⁷ Ivi, p. 58.

²⁰⁸ V. FINUCCI, *La scrittura cavalleresca al femminile: Moderata Fonte e Tredici canti del Floridoro*, in «Annali d'Italianistica», 12, 1994, pp. 203-231: p. 204-208.

²⁰⁹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 137.

²¹⁰ G. CORSALINI, *Guerrino nel regno della Sibilla. Tullia d'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino*, in «Sinestesiaonline», 2015, (<<http://elea.unisa.it/jspui/bitstream/10556/4181/1/ottobre2015-03.pdf>> 12 settembre 2021) pp. 1-12: p. 1.

²¹¹ EAD., *Fiction*, cit., p. 59.

quale Guerrino spera di ricevere notizie sui propri genitori.²¹² Nell'opera è forte l'elemento morale, che pesa soprattutto sui personaggi femminili, visti attraverso immagini e stereotipi della tradizione misogina, perciò o come del tutto negativi o come del tutto positivi;²¹³ il dichiarato obiettivo della d'Aragona era quello di evitare gli episodi più violenti, caratteristici di questo genere, per rendere il genere adatto ad un pubblico più ampio, «suore, vedove e adolescenti incluse».²¹⁴

Moderata Fonte, invece, come nel suo trattato in difesa delle donne, dimostra un approccio originale anche di fronte a questo genere. Nei *Tredici canti del Floridoro* (1581)²¹⁵ sceglie, diversamente dalla norma del tempo, una materia di propria invenzione, rappresentando come protagonista il presunto capostipite della famiglia medicea, la cui vicenda si svolge nell'antica Grecia.²¹⁶ Nonostante la tematica scelta, Moderata mantiene evidenti i riferimenti alla sua vicenda personale (in un passaggio del terzo libro fa riferimento ad una causa legale avviata riguardo l'eredità del padre)²¹⁷ e alla storia del suo tempo. Per questo, dedicatario del componimento è Francesco de' Medici, insieme alla moglie veneziana,²¹⁸ Bianca Cappello, a propria volta legata al mondo culturale visto che può essere definita «a magnet for Venetian writers in search of patronage».²¹⁹ Una scelta che, come registra Cox, risponde ai cambiamenti dell'epoca:

²¹² CORSALINI, *Guerrino nel regno della Sibilla*, cit., p. 3.

²¹³ COX, *Fiction*, cit., p. 59.

²¹⁴ FINUCCI, *La scrittura cavalleresca al femminile*, cit., p. 205.

²¹⁵ L'opera venne pubblicata anche se era stata lasciata incompiuta dall'autrice, o perché mancava l'idea di una conclusione o perché in quel 1581 Moderata si era sposata, evento che cambierà il suo approccio alla letteratura. FINUCCI, *La scrittura cavalleresca al femminile*, cit., p. 212.

²¹⁶ COX, *Fiction*, cit., p. 59.

²¹⁷ FONTE, *The Worth of Women*, cit., p. 63 n. 28.

²¹⁸ COX, *Fiction*, cit., p. 59.

²¹⁹ EAD., *Women's writing in Italy*, cit., p. 157

By this point, male dedicatees have become a minority: only twelve of the twenty-six works listed for this period have a male figure as a dedicatee, and two of those – Moderata Fonte’s *Floridoro* and Maddalena Campiglia’s *Flori* – have dual dedications to a male and a female figure.²²⁰

Il poema ripropone molte caratteristiche già presenti nei romanzi cavallereschi del tempo: è scritto in ottave, riprende molti spunti ariosteschi e presenta “scene” tipiche del genere cui apparteneva.²²¹ A queste forme tradizionali, Moderata aggiunge degli elementi nuovi e personali; secondo lo spirito che abbiamo già visto caratterizzare il suo *Il merito delle donne*, anche qui la raffigurazione femminile è alternativa a quella attesa in opere simili.²²² Risamante ha, in particolare, il compito di accumulare in sé l’immagine positiva delle donne, come «emblem of women’s potential in the fields of arms and letters».²²³ Moderata non rinuncia comunque alla riflessione su idee piuttosto dirompenti, come nell’ottava dedicata all’ipotesi di garantire ad un fratello e una sorella la stessa educazione, per registrarne poi le conseguenze.²²⁴ Alla positività del femminile fa da contraltare la presenza maschile, diametralmente rovesciata rispetto a quella registrata nei romanzi cavallereschi degli autori del tempo, visto che nel *Floridoro* «non uno, ma tutti gli uomini [...] siano cavalieri antieroiici e maschi falliti, persone dalle ambizioni enormi ma dai risultati deludenti, che si disperano ma fanno poco, o che [...] decidono di imbarcarsi in grosse imprese, senza mai portarne a termine nessuna».²²⁵

²²⁰ Ivi, p. 156.

²²¹ FINUCCI, *La scrittura cavalleresca al femminile*, cit., p. 213.

²²² Differenza ancor più evidente se confrontata con quanto proposto da Tullia d’Aragona nel *Meschino*.

²²³ COX, *Fiction*, cit., p. 60.

²²⁴ FONTE, *The Worth of Women*, cit., p. 64.

²²⁵ FINUCCI, *La scrittura cavalleresca al femminile*, cit., p. 218.

2.3. L'epistolografia nel Cinquecento

Nel capitolo precedente abbiamo visto come il Quattrocento avesse determinato un “nuovo inizio” per l'epistolografia, con un'evidente espansione quantitativa: comporre lettere era diventato sempre più comune anche per chi, come le donne, fino a poco prima faticava ad accedere alla scrittura. In questa storia, il Cinquecento segna una nuova svolta, infatti, come ricorda Petrucci:

[il Cinquecento] fu, rispetto al periodo precedente, anche il secolo in cui tutta l'Europa assistette a una forte crescita della scrittura a mano in ambito pubblico e privato; e soprattutto, in ambedue, a una vera e propria esplosione – e rivoluzione – della corrispondenza scritta.²²⁶

La «rivoluzione» in questione, dunque, coinvolge sia la dimensione pubblica che privata della scrittura epistolare, due ambiti che, nel corso del Cinquecento, sono difficili da distinguere nettamente. Da una parte, infatti, si riconoscono «le lettere e le corrispondenze pubbliche, presentate come un'opera destinata ad esser letta non solo dal destinatario esplicito, ma anche da un pubblico più ampio».²²⁷ Questo indipendentemente dalla loro funzione iniziale: molte missive, nate per una corrispondenza privata, venivano poi sottoposte ad un adattamento che permettesse loro di assumere valore pubblico. Rientrano dunque in questo gruppo le epistole di carattere letterario, che diventarono un vero e proprio strumento della società culturale del tempo: l'assenza di tratti prescrittivi sui contenuti rendeva possibile affrontare tematiche molto diversificate.²²⁸

²²⁶ PETRUCCI, *Scrivere lettere*, cit., p. 87.

²²⁷ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 27.

²²⁸ Ivi, p. 105.

Dall'altra parte si collocano invece «le lettere raccolte in sillogi realizzate *a posteriori* da curatori che le hanno riunite e ordinate in vista della presentazione a un pubblico ampio di lettori»,²²⁹ missive che non sono riviste o riordinate secondo la volontà di chi le ha scritte. Diverso ancora il discorso per il libro di lettere, distinguibile dalle sillogi postume o dai carteggi elaborati da un curatore secondo due elementi:

Il primo, il suo essere frutto diretto della volontà di un autore, lo distanzia dalla raccolta indifferenziata di materiale epistolare di un personaggio illustre, che ha la prevalente funzione di paratesto rispetto alla produzione principale dell'autore prescelto, e si presenta alla lettura non come testo ma come documento; il secondo, l'essere immediatamente destinato al pubblico attraverso i canali del mercato editoriale, lo distanzia anche dalla lettera umanistica che, pur essendo costruzione finemente letteraria e non semplice strumento di comunicazione, ha come interlocutore privilegiato non il vasto pubblico dei contemporanei, ma la platea degli idealizzati lettori a venire.²³⁰

Il passaggio da singola epistola a “libro di lettere”, garantito dalla stampa, determina uno scarto duplice, per prima cosa nella trasformazione del destinatario che, da unico, diventa collettivo e indefinito; in più, la trasposizione del testo della lettera sulla carta stampata permette all'autore un ulteriore intervento, a modificare e correggere quanto già scritto, trasformando la missiva in un vero e proprio genere letterario.²³¹

Il successo dell'epistolarità da un punto di vista “quantitativo” è l'altro elemento su cui si concentra Petrucci, quando parla dell'esplosione della scrittura di lettere nel corso del Cinquecento, un fenomeno di consistenza tale per cui si può legittimamente parlare di “età dell'oro” dell'epistolografia. Anche in questo caso, è possibile approfondire questa osservazione: nel corso del XVI secolo si registra, nell'ambito dell'epistolografia

²²⁹ Ivi, p. 27.

²³⁰ GENOVESE, *La lettera oltre il genere*, cit., p. 27.

²³¹ A. CHEMELLO, *Il codice epistolare femminile. Lettere, “Libri di lettere” e letterate nel Cinquecento*, in *Per lettera*, cit., pp. 3-42: p. 31.

pubblica in volgare, specialmente a carattere letterario, l'egemonia del già ricordato libro di lettere che, come ricorda Quondam

nel Cinquecento non costituisce qualcosa di episodico, di marginale, rispetto alla più ampia pratica di scrittura di lettere, rispetto all'insieme complessivo dei circuiti epistolari: assume una funzione modellizzante generale, fonda la stessa praticabilità dello scrivere lettere. La sua presenza risulta egemone non soltanto in termini quantitativi, ma soprattutto formali.²³²

Un ruolo centrale, dunque, di questo genere, che nel XVI secolo «si afferma con caratteri propri, che ne fanno un oggetto individuato nell'universo dei discorsi scritti – e affidati alla stampa ed alla larga diffusione pubblica che la stampa comporta».²³³

La diffusione del libro di lettere risulta facilitata da due fattori in particolare, ovvero gli sviluppi conosciuti dalla stampa, che da forma di artigianato si trasformò in produzione “industriale”, e la continua evoluzione del rapporto tra latino e volgare, con quest'ultimo che stava acquisendo sempre più spazio d'azione.²³⁴ Questi due eventi determinarono una diffusione del libro di lettere così ampia da permettere a questo prodotto letterario di uscire dal contesto puramente culturale, per influenzare anche il circuito privato della scrittura epistolare in volgare. Si tratta di un dato particolarmente significativo non solo per il secolo in questione, ma anche per gli sviluppi successivi del genere se, come sostiene Petrucci, «è proprio nel Cinquecento che è nata la lettera moderna».²³⁵ Non bisogna poi dimenticare che se la narrazione epistolare in prima persona, introdotta con il modello dell'Aretino,²³⁶ raccolse l'enorme successo che riuscì ad incontrare, ciò è dovuto anche ad un nuovo approccio all'individualità: rispetto alla

²³² A. QUONDAM, *Le “carte messaggere”. Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, p. 19.

²³³ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., pp. 100-101.

²³⁴ GENOVESE, *La lettera oltre il genere*, cit., pp. 18-19.

²³⁵ PETRUCCI, *Scrivere lettere*, cit., p. 90.

²³⁶ RAY, *Writing genders*, cit., p. 126.

fase Medievale, nella quale “parlare di sé” era consentito agli autori solamente in casi particolari, le novità introdotte dal pensiero Umanista garantivano una nuova centralità dell’individuo, rendendo ammissibile parlare in prima persona anche in opere destinate ad un ampio pubblico.

Viste queste premesse, questo capitolo sarà dedicato in particolare proprio al libro di lettere, riconoscitane sia la centralità nel corso del XVI secolo sia l’influenza su tutti i piani della scrittura epistolare, compresa quella femminile.

L’opera apripista per la grande stagione dei libri di lettere cinquecenteschi in volgare è la raccolta aretiniana, il cui primo libro venne pubblicato nel 1538. Più difficile, al contrario, individuare il punto finale di questo “secolo dell’epistolografia”; Quondam ne colloca la conclusione nel 1627, anno di pubblicazione delle lettere di Giovan Battista Marino, proponendo così il concetto di «un Cinquecento dilatato».²³⁷

Le novità introdotte dall’Aretino nella sua raccolta epistolare furono gli elementi che ne garantirono il successo e che costituirono in seguito l’esempio da seguire per tutti i letterati che, dopo di lui, volessero pubblicare le proprie lettere. La prima innovazione aretiniana è linguistica; si è già ricordato nei capitoli precedenti come, nel corso del Quattrocento, gli epistolari pubblicati fossero pressoché esclusivamente in lingua latina. Aretino vi preferì, al contrario, il volgare – una necessità, più che una vera e propria scelta, vista la scarsa conoscenza della lingua latina da parte dell’intellettuale.²³⁸ Questo “limite culturale” di Aretino si rivelerà, alla fine, uno dei principali punti di forza delle sue *Lettere*, che già a partire dalla lingua si rivolgevano, dunque, «not to an educated

²³⁷ Il concetto di «Cinquecento dilatato», in rapporto alla pubblicazione di lettere, si riferisce al fatto che, ancora ad inizio Seicento, saranno dati alle stampe diversi epistolari entro i quali si potevano contare numerose lettere risalenti in realtà alla fine del XVI secolo, QUONDAM, *Le “carte messaggiera”*, cit., pp. 15-16.

²³⁸ RAY, *Writing gender*, cit., p. 28.

elite, but to a broad common readership».²³⁹ Una situazione diametralmente opposta a quella delle lettere latine degli Umanisti, modello dal quale l’Aretino si distanziava anche secondo il piano contenutistico: all’interno delle proprie epistole, infatti, non affrontò complesse tematiche intellettuali né si rivolse esclusivamente a nomi illustri dell’epoca. Al contrario, si dedicò a vicende strettamente collegate con il presente, coinvolgendo interlocutori di ogni tipo, tra i quali si contavano anche dei servitori.²⁴⁰ L’Aretino, insomma, cercava di offrire ai propri lettori un quadro più completo possibile della realtà in cui viveva, ma soprattutto era ben attento a costruire una precisa immagine di sé, preoccupandosi, in questo senso, di escludere dalla raccolta le lettere risalenti ai periodi per lui più complicati, lasciando più spazio ai momenti felici e di successo.²⁴¹

Il favore con cui vennero accolte le *Lettere* aretiniane – di cui vennero pubblicati, negli anni seguenti al 1538, altri cinque libri – spinse moltissimi altri letterati a sperimentare un genere di cui coglievano tutto il potenziale; dare a stampa le proprie lettere, infatti, si era rivelato un espediente capace di garantire fama e guadagni.²⁴² Ciò che si nota è, in particolare, il venir meno dei sospetti dei letterati nei confronti della spontaneità e della naturalezza delle lettere in volgare, considerate fino a quel momento, proprio per queste caratteristiche, un genere quasi esclusivamente “femminile”: dopo il successo dell’Aretino, «both male and female writers sought to produce texts that would fulfill these requirements».²⁴³

²³⁹ I.F. MOULTON, *Love in Print in the Sixteenth Century. The Popularization of Romance*, New York Palgrave Macmillan, , 2014, p. 142.

²⁴⁰ RAY, *Writing gender*, cit., pp. 30-33.

²⁴¹ GENOVESE, *La lettera oltre il genere*, cit., pp. 103-105

²⁴² RAY, *Writing gender*, cit., p. 4.

²⁴³ Ivi, p. 45.

Un altro aspetto che, tramite il modello aretiniano, facilitò l'affermazione del genere epistolare volgare era la possibilità di attribuire alle missive diverse funzioni:

Quella portatrice di un linguaggio ufficiale e altamente gerarchizzato [...]; quella della sua valenza letteraria e modellizzante rispetto all'uso del volgare; quella di un genere aperto all'informazione su vicende contemporanee e su personaggi noti che sicuramente incuriosivano i lettori. [...] Molte di queste raccolte sono veri e propri repertori di *citabilia*, in cui si sintetizzano locuzioni, stili, argomentazioni, norme per scrivere lettere.²⁴⁴

La mancanza di severe regole stilistiche e strutturali alla sua base rendeva la lettera familiare uno strumento particolarmente flessibile, che poteva essere adattato a contenuti e destinatari molto diversi, proprio come l'Aretino aveva saputo perfettamente dimostrare nelle sue opere.²⁴⁵ La scrittura epistolare così esemplificata finiva per rappresentare, quindi, quasi uno spazio di libertà e di sperimentazione, in un momento nel quale la tendenza era invece quella di delineare con precisione i confini e le caratteristiche dei diversi generi letterari.²⁴⁶ Epistole e raccolte di lettere diventavano quindi dei "contenitori" dai contenuti più disparati e questo aspetto, unito all'uso del volgare, facilitava la fruizione da parte di «giovani rampolli delle famiglie aristocratiche avviati agli studi umanistici [...], professionisti alla ricerca di una sintesi su temi e discipline che non conoscono, uomini da poco alfabetizzati [...] curiosi di misurarsi con libri di divulgazione».²⁴⁷

La flessibilità della forma-lettera rappresentò un elemento che garantì successo e diffusione del genere epistolare, ma determinò anche la successiva difficoltà, soprattutto da parte degli autori, nel definire le caratteristiche identificative delle opere che

²⁴⁴ L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e "buon volgare"*, Roma, Laterza, 2009, p. 23.

²⁴⁵ RAY, *Writing gender*, cit., p. 29.

²⁴⁶ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 123.

²⁴⁷ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit. p. 25.

rientravano sotto la definizione di “genere epistolare”: autori, temi e finalità potevano infatti variare in modo significativo da testo a testo, con ripercussioni anche sugli aspetti materiali di questi prodotti. Lo stesso Quondam ha proposto dei parametri (cronologici, linguistici e morfologici) per definire quello che sarebbe stato, altrimenti, un campo troppo ampio per riuscire ad operarvi degli studi.²⁴⁸ Emblematico di questa difficoltà di delimitazione è il fatto che la lettera finì spesso per confondersi e sovrapporsi con altri generi – in particolare le novelle – dai quali riprese forme e contenuti.

Un elemento che, al contrario, sembra rivelare una certa costanza è il luogo di pubblicazione di questi “libri di lettere”; non casualmente per il Cinquecento che è anche secolo della stampa, spadroneggia Venezia: «sul totale di circa 540 edizioni [di libri di lettere, *ndr*] soltanto 120 non esibiscono nel frontespizio (o nel colophon) il nome di Venezia»;²⁴⁹ di queste 120, molte erano in realtà stampate in città sotto il diretto influsso veneziano. Questo dato ha un valore importantissimo, non solo perché rivela il collegamento a doppio filo tra gli elementi cardine della letteratura cinquecentesca (l’epistolografia; la stampa; la città di Venezia come fulcro dell’attività editoriale), ma anche perché permette di seguire lo sviluppo del genere epistolare entro questo stesso secolo; la media degli epistolari stampati in un anno al di fuori di Venezia, spostandosi verso il 1627 (la conclusione del Cinquecento “epistolografico” di Quondam), aumenta significativamente: probabile segno di un “libro di lettere” che si fa sempre di più “libro del segretario” e che sposta a Roma, e alla versione romana di questa professione, il proprio nuovo centro di riferimento.²⁵⁰

²⁴⁸ QUONDAM, *Le “carte messaggiera”*, cit., pp. 15-17.

²⁴⁹ Ivi, p. 37.

²⁵⁰ Ivi, p. 38.

Parlare di “libri di segretari” richiede allora di concentrare l’attenzione sulle inevitabili evoluzioni che il libro di lettere conobbe, nell’arco dell’intero XVI secolo. Tre ne sono le tipologie, individuate per prime da Quondam e ricordate poi da Braida: sillogi di autori famosi; raccolte antologiche; libri di segretari.²⁵¹ È interessante passarle rapidamente in rassegna, perché i loro legami con le vicende storiche, culturali e sociali del tempo ribadiscono la centralità della scrittura epistolare nel Cinquecento.

Sillogi di autori famosi

Le sillogi raccolgono le lettere di un unico autore (letterato, personaggio illustre), nella maggior parte dei casi responsabile in prima persona della selezione, tra i numerosi scambi epistolari che lo coinvolgevano, delle missive che sarebbero confluite nella propria raccolta. Dato che «gli annali tipografici del Quattrocento e del primo Cinquecento non registrano fino al 1538, anno di stampa del primo volume epistolografico di Aretino, che scarsissimi esempi di libri di lettere in volgare»,²⁵² il punto di partenza di questa tradizione può essere allora individuato proprio nella pubblicazione delle lettere aretiniane. Come ricordato, la novità di quest’opera non stava tanto nel genere scelto, visto che già nei secoli precedenti venivano realizzati «florilegi epistolari di autori antichi»²⁵³ e non si può dimenticare la pubblicazione delle proprie lettere da parte di Petrarca; fu determinante, invece, l’uso del volgare e «l’inserimento in un processo di comunicazione letteraria radicalmente mutato rispetto all’età pretipografica in cui si muoveva Petrarca ».²⁵⁴

²⁵¹ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 25.

²⁵² R. MORABITO, *Lettere e letteratura: studi sull’epistolografia volgare in Italia*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2001, p. 89.

²⁵³ Ivi, p. 24.

²⁵⁴ Ivi, pp. 24-25.

La pubblicazione dell'epistolario aretiniano, dunque, sancì innanzitutto la netta divisione tra epistolografia latina e volgare, «due modelli autonomi di “vera forma del ben scrivere lettere” destinati a un'utenza separata».²⁵⁵ Gli autori che componevano missive in entrambe le lingue, infatti, tenevano i due ambiti ben separati; vale per Bembo, il primo a parlare «d'una raccolta epistolare già composta e preparata per la pubblicazione a stampa»²⁵⁶ in un'epistola del 1535. I quattro tomi delle sue lettere volgari saranno pubblicati nel 1552, a Venezia, da Gualtiero Scotto, che li affiancherà alle *Familiare*s e alle *Epistolae Leonis Decimi nomine scriptae*, in «una sorta di *opera omnia*»²⁵⁷ delle missive bembiane. La netta separazione delle lettere su base linguistica, unita al fatto che mai le epistole latine di Bembo (nemmeno quelle scritte come segretario pontificio) vennero volgarizzate, ribadisce quanto l'epistolografia latina e volgare risultassero due mondi separati.²⁵⁸

Il successo delle antologie di lettere fu tale da coinvolgere nella pubblicazione di questo genere di opere anche figure diverse dai soli letterati. Lo dimostra la testimonianza lasciataci da uno dei figli del celeberrimo stampatore Aldo Manuzio, Paolo: quest'ultimo nel 1556 pubblicò il suo epistolario, *Tre libri di lettere volgari*.²⁵⁹ In questa silloge, non particolarmente corposa, Paolo cerca di far emergere il proprio ruolo di autore: pur rivelando, tramite le sue corrispondenze, legami e amicizie illustri costruite in primis grazie alla professione di editore, vuole che i lettori lo vedano, alla pari degli altri umanisti, come un punto di riferimento in quanto letterato.²⁶⁰

²⁵⁵ QUONDAM, *Le “carte messaggere”*, cit., p. 62.

²⁵⁶ MORABITO, *Lettere e letteratura*, cit., p. 101.

²⁵⁷ QUONDAM, *Le “carte messaggere”*, cit., p. 63.

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 160.

²⁶⁰ Ivi, cit., pp. 167-168.

In un periodo storicamente segnato dai lavori del Concilio di Trento, è interessante notare come tra gli interlocutori di Manuzio compaiano diverse figure di dubbia posizione religiosa, ma soprattutto come queste amicizie verranno ridimensionate nella seconda edizione dell'epistolario, risalente al 1560. In quella fase, infatti, l'ago della bilancia si stava spostando in favore delle posizioni Controriformiste e l'atteggiamento del mondo culturale fu, nella maggior parte dei casi, di adeguamento alla situazione.²⁶¹ Va anche notato che, tra la prima e la seconda edizione del proprio epistolario, Manuzio diede alle stampe anche le lettere latine che aveva redatto mettendosi a contatto con le diplomazie straniere dell'epoca; una scelta con cui ribadisce la separazione tra corrispondenza in latino e in volgare, già seguita nella pubblicazione delle missive bembiane.²⁶²

Il caso di Paolo Manuzio può quindi valere come riassuntivo di tutti gli aspetti che, a partire dalla pubblicazione delle epistole di Aretino nel 1538, abbiamo associato alla diffusione delle sillogi d'autore: nonostante Manuzio, con quest'opera, voglia farsi ricordare soprattutto come autore, è pur sempre uno stampatore, professione che, come si vedrà anche in seguito, si legò strettamente al successo del genere epistolare. Inoltre, con la pubblicazione, in tempi diversi e con destinatari distinti, prima delle sue lettere volgari e poi di quelle latine, Manuzio ricalca la separazione linguistica, ricordata sopra, che dal Cinquecento in poi "spaccherà" la produzione letteraria in due filoni ben distinti. Infine, grazie al legame con figure dalla religiosità ambigua, l'epistolario manuziano dimostra come le lettere fossero una sede particolarmente apprezzata per affrontare le tematiche centrali del periodo.

²⁶¹ Ivi, cit., pp. 173-174.

²⁶² Ivi, cit., p. 173.

Raccolte antologiche

Le raccolte antologiche condensano al proprio interno lettere scritte da diversi autori, selezionate da un letterato o, più di frequente, da uno stampatore.²⁶³ La prima raccolta messa in circolazione, le *Lettere volgari di diversi nobilissimi huomini et eccellentissimi ingegni, libro primo*, stampata a Venezia da Paolo Manuzio nel 1542, rappresentò uno stimolo fondamentale per la pubblicazione di molti altri epistolari antologici. Inizialmente affiancato dall'esempio della silloge d'autore aretiniana, sarà poi proprio il modello della raccolta ad affermarsi, con circa 100 opere di questo tipo pubblicate nel solo XVI secolo.²⁶⁴ In particolare, gli anni Quaranta del XVI secolo rappresentano l'età dell'oro delle raccolte epistolari le quali, oltre ad avere un grandissimo successo, saranno al contempo bersaglio di forti critiche; proprio i letterati, infatti, non apprezzavano che gli stampatori, per realizzare queste opere, si appropriassero di lettere private che, spesso, finivano per essere pubblicate senza nemmeno il consenso di chi le aveva scritte.²⁶⁵

Un giudizio critico derivato dal fatto che il primo elemento determinante il successo di una raccolta fossero proprio gli autori che avevano firmato le lettere presenti al suo interno.²⁶⁶ L'ampio pubblico al quale si rivolgevano queste antologie, infatti, si articolava in due tipologie di lettori: da una parte chi, già istruito, aveva bisogno di esempi che incoraggiassero il proprio stile epistolare e che fornissero notizie sulle tematiche "scottanti" dell'epoca. Dall'altra, però, c'era anche chi, non essendo entrato a contatto ad esempio con gli autori latini, necessitava di veri e propri modelli generali di

²⁶³ Ivi, cit., p. 25.

²⁶⁴ A. JACOBSON SCHUTTE, *The "Lettere volgari" and the Crisis of Evangelism in Italy*, in «Renaissance Quarterly», 1975, 28, pp. 639-688: pp. 652-653.

²⁶⁵ BRAIDA., *Libri di lettere*, cit., p.21.

²⁶⁶ Ivi, cit., p. 34.

retorica, per ricavare informazioni sulle tematiche da affrontare e sullo stile con cui farlo.²⁶⁷ È evidente che, per uno stampatore, arricchire la propria raccolta con le testimonianze delle figure illustri dell'epoca significava soddisfare, contemporaneamente, entrambe le necessità: solo chi si trovava ai vertici del mondo culturale e politico del tempo, infatti, oltre a poter rappresentare un buon modello di scrittura, sarebbe stato una fonte attendibile di notizie e opinioni sulle vicende coeve. In particolare, queste testimonianze avrebbero dato la possibilità, a chi non ne faceva parte, di accedere al "sistema cultura" del tempo. Tramite le lettere, infatti, si svelavano gli intrecci e i rapporti reciproci tra gli uomini illustri del tempo, ma anche i meccanismi alla base del complesso mondo editoriale (nelle raccolte si contavano anche diverse lettere degli stessi stampatori). Si trattava di opere nelle quali si ritrovava, dunque, «un mondo che parla di sé, che si autopromuove pubblicando le proprie iniziative»,²⁶⁸ dove editore e autore si nobilitavano a vicenda: il primo dava lustro alla propria raccolta selezionando i nomi più in auge, il secondo, una volta scelto come protagonista in un'antologia di successo, poteva essere considerato un modello di riferimento della scrittura epistolare.²⁶⁹

Se il successo di queste raccolte è indiscusso, restano invece ancora dibattuti gli scopi di queste opere e la veridicità delle lettere inserite al loro interno. I due problemi, forse non casualmente, si intrecciano fra loro. La prima cosa che ci si può chiedere è quale fosse il grado di veridicità di queste lettere: si può credere che gli autori vi esprimessero in piena libertà il proprio pensiero? Per quanto ci siano stati degli studiosi che hanno attribuito assoluta spontaneità alle testimonianze epistolografiche in volgare (in

²⁶⁷ JACOBSON SCHUTTE, *The "Lettere volgari"*, cit., pp. 658-659.

²⁶⁸ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 45.

²⁶⁹ Ivi, cit., p. 52.

particolare Elwert, che le contrapponeva all'artificiosità di quelle latine),²⁷⁰ non si può non pensare che ogni "uomo illustre" del Cinquecento fosse ben consapevole del rischio che le proprie missive finissero, un giorno, nelle mani di uno stampatore e diventassero patrimonio pubblico; per questo, sarebbe stato ben attento al proprio stile e al modo in cui si esprimeva, risultando meno spontaneo.²⁷¹ Quest'osservazione si lega all'altro problema delle raccolte, ovvero quale ne fosse l'effettivo scopo. Si è detto, prima, che venivano confezionate per fare da modelli di scrittura in lingua volgare, dato che offrivano ai lettori esempi di scrittori illustri i quali trattavano argomenti vari, rivolgendosi a destinatari altrettanto eterogenei, sempre usando la lingua volgare. A mettere in dubbio questa posizione, tuttavia, intervengono le caratteristiche tipografiche del prodotto "raccolta di lettere". Come sottolinea Braida, infatti,

a osservare gli elementi del paratesto e in modo particolare gli indici, si riscontra una scarsa attenzione da parte degli editori e dei curatori a offrire uno strumento che consentisse al lettore di usufruire facilmente dei modelli epistolari per riprodurli o copiarli, con gli opportuni adattamenti.²⁷²

Nonostante quello di diffondere i modelli della lingua volgare fosse lo scopo dichiarato anche nelle lettere dedicatorie, scritte dai collettori delle lettere come introduzione al proprio testo, l'organizzazione testuale di queste raccolte, dunque, ci dice altro. Le questioni sulla veridicità delle lettere e sullo scopo delle raccolte finiscono per legarsi attraverso l'ipotesi, che assume sempre più peso, di un collegamento particolare tra la diffusione di queste testimonianze e l'emergere delle questioni religiose in questa fase storica. Gli anni Quaranta del Cinquecento, infatti, non rappresentano solo il periodo di maggior successo delle antologie di lettere, ma anche una fase di acceso dibattito

²⁷⁰ JACOBSON SCHUTTE, *The "Lettere volgari"*, cit., p. 659.

²⁷¹ Ivi, cit., p. 660.

²⁷² BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 26.

religioso, culminato con il Concilio di Trento. Proprio questa coincidenza cronologica può confermare l'idea che, per gli stampatori, le lettere raccolte nelle antologie non fossero esempi illustri solamente nella forma, ma evidentemente anche nei contenuti che potevano trasmettere. A ribadire come questo dovesse essere considerato valido anche per il pubblico di lettori, l'idea che

In formulating criteria for selection, they must have consciously made two complementary judgments: of what literate Italians on various social and educational levels *wanted* to read, and what fare the reading public *should* be given.²⁷³

Per gli anni Quaranta del Cinquecento, in virtù di una serie di “spostamenti” linguistici (l'attenzione si stava spostando dal latino al volgare), sociologici e tematici nel mondo culturale, un tema particolarmente interessante doveva quindi essere quello religioso.²⁷⁴ Non è un caso, quindi, che nelle antologie trovassero spazio le voci di molte figure legate all'Evangelismo e tanti personaggi che, negli anni immediatamente successivi, «sarebbero stati individuati come persone sospette, e in qualche caso fatti segno di gravi accuse di eresia».²⁷⁵ Perché gli stampatori, allora, non citavano esplicitamente questo interesse nelle lettere dedicatorie che introducevano le rispettive antologie, parlando solo genericamente di contenuti “moralì”?²⁷⁶ Visto che nel corso dei lavori del Concilio di Trento si definiva sempre meglio l'ambito dell'ammissibile in ottica Controriformista, affrontare tematiche religiose nelle opere letterarie poteva diventare un rischio; basta pensare che, negli anni Cinquanta, il numero di lettere dedicate, all'interno delle raccolte, all'Evangelismo, calò drasticamente, lasciando spazio ad altre, conformi alle ideologie tridentine.²⁷⁷

²⁷³ JACOBSON-SCHUTTE, *The “Lettere volgari”*, cit., p. 664.

²⁷⁴ JACOBSON-SCHUTTE, *The “Lettere volgari”*, cit., p. 649.

²⁷⁵ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 66.

²⁷⁶ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., pp. 36-39.

²⁷⁷ JACOBSON-SCHUTTE, *The “Lettere volgari”*, cit., p. 676.

Tutte queste osservazioni, per quanto legate a molti punti ancora incerti, rivelano la centralità ottenuta dalle raccolte epistolari antologiche, capaci di influenzare il contesto culturale e, addirittura, di diventare il campo centrale per il confronto sulle tematiche più stringenti del periodo.

Libro del segretario

I cambiamenti che colpiscono la società, culturale e letteraria ma non solo, dalla seconda metà del Cinquecento in poi, determinano la nascita del “libro del Segretario”, un nuovo sottogenere di libro di lettere che segnerà il definitivo passaggio all’epistolografia del Seicento. Le radici di questa nuova *ars epistolandi* si collocano, però, ancora nel Cinquecento, in particolare in quella fase tra il 1564 e il 1588 durante la quale si sente il bisogno di rinnovare la forma-lettera; da una parte, proseguendo lungo la strada dei generi epistolari già proposti in precedenza, «nella persuasione, pur sempre, di non poter mai “agguagliare”»²⁷⁸ i grandi autori precedenti. Dall’altra parte, introducendo nuovi esempi di missive, come proposto proprio nel 1564 dalla raccolta di lettere che Francesco Sansovino, l’editore, intitola *Secretario* e fa accompagnare da un trattato, dedicato al ruolo e alle funzioni di questa professione.²⁷⁹

Rispetto alle raccolte antologiche pubblicate a partire dagli anni Quaranta dello stesso secolo, cambiano innanzitutto gli obiettivi dell’editore, esplicitamente dichiarati nella lettera dedicatoria iniziale:

Sul frontespizio, Sansovino metteva in risalto la differenza rispetto alle edizioni che l’avevano preceduto, dichiarando tre ordini di obiettivi: *insegnare* «altrui a scriver lettere missive et responsive in tutti i generi», *distinguere*, per un uso più agevole, gli esempi «in

²⁷⁸ Ivi, cit., p. 51.

²⁷⁹ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., pp. 201-202.

diverse materie con le parti segnate» e infine *dimostrare* la teoria con epistole di segretari famosi²⁸⁰.

Lo scopo di “*insegnare*” sembra richiamare gli scopi dichiarati anche dagli stampatori delle raccolte antologiche. In quel caso, però, la finalità preannunciata non si traduceva, concretamente, in un’opera organizzata per la consultazione. Sansovino, al contrario, struttura la propria raccolta in modo tale che gli esempi risultino agilmente consultabili: ad esempio, costruisce l’indice per nomi e tipologie retoriche e, ai margini delle lettere raccolte, aggiunge ulteriori indicazioni utili, come le altre raccolte consultabili per approfondire lo studio di quello specifico sottogenere epistolare.²⁸¹ L’altro elemento che segna un ulteriore punto di distanza, rispetto alle raccolte antologiche pubblicate in precedenza, è il pubblico che l’editore ha in mente: quello di una categoria di professionisti in graduale affermazione, ai quali si richiedevano conoscenze umanistiche e, soprattutto, tecniche, per distinguersi dai “semplici” letterati.²⁸² Proprio questi due punti (la strutturazione dell’opera finalizzata alla consultabilità; l’attenzione rivolta ad una specifica figura professionale) furono anche i due pilastri del successo dell’opera di Sansovino, che conoscerà ben 14 riedizioni tra la sua prima pubblicazione e il 1608.²⁸³

Anche se le raccolte “del segretario” rivendicano uno scopo nuovo nella profonda attenzione ai risvolti pratici (come continuano a dimostrare gli apparati e gli indici presenti al loro interno, finalizzati a velocizzare la consultazione dei lettori / segretari), si nota un «tentativo di raccordare il ruolo del segretario e le sue funzioni con la tradizione umanistica»:²⁸⁴ il distacco definitivo dagli autori che avevano determinato il successo delle raccolte antologiche dei decenni precedenti non è ancora avvenuto.

²⁸⁰ Ivi, cit., p. 203.

²⁸¹ Ivi, cit., pp. 207-208.

²⁸² Ivi, cit., p. 204.

²⁸³ Ivi, cit., p. 208.

²⁸⁴ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 246.

Giulio Cesare Carpaccio, ad esempio, pubblica una raccolta (1589) nella quale è significativa la presenza di lettere bembiane,²⁸⁵ autore che era stato sia intellettuale che cancelliere e, per questo, meglio si adattava alla transizione tra il Cinquecento dei grandi letterati e la fine del secolo, dominata dal “Segretario”. I “libri del Segretario”, dunque, trasmettono in modo chiaro, fin dalla propria struttura, i cambiamenti in atto nella società di fine Cinquecento; insieme ad altre opere, ad esempio di trattatistica, associate a questa figura professionale, segnano la fine dell’esperienza letteraria cinquecentesca²⁸⁶. Si tratterà, tuttavia, di un genere e di modelli che avranno successo effimero, forse proprio perché strettamente legati al periodo storico in questione. In effetti, nei secoli successivi, come si vede ad esempio nel Settecento, i modelli epistolari non saranno le formule usate dai segretari, ma, al contrario, ancora una volta le lettere confezionate dagli autori cinquecenteschi²⁸⁷.

Epistolografia femminile

Dedico l’ultima parte di questo capitolo alle testimonianze di scrittura epistolare femminile. In linea con la tradizionale associazione tra lettera e donna, anche le autrici di questo periodo si dedicarono alla composizione di missive. Dopo la pubblicazione, nel 1544, della silloge di Vittoria Colonna, vennero date alle stampe anche le lettere di Veronica Franco, nel 1580, e Chiara Matraini nel 1595.²⁸⁸ Rispetto a questi casi, riconducibili al primo tipo di “libro di lettere” ricordato, quello della silloge d’autore, mi soffermo però su un’altra testimonianza, piuttosto peculiare: la raccolta epistolare,

²⁸⁵ Ivi, cit., pp. 248-249.

²⁸⁶ QUONDAM, “*Le carte messaggere*”, cit., p. 125.

²⁸⁷ BRAIDA, *Libri di lettere*, cit., p. 265.

²⁸⁸ Non sono, questi, gli unici epistolari femminili del XVI secolo. Anche Tullia d’Aragona pubblicò le proprie lettere, genere sperimentato anche da Gaspara Stampa, le cui missive confluirono in diverse raccolte. Non va inoltre dimenticata la pubblicazione delle *Lettere a gloria del sesso femminile* di Lucrezia Gonzaga, avvenuta nel 1552, M.L. DOGLIO, *L’«occhio interiore» e la scrittura nelle lettere spirituali di Vittoria Colonna*, in EAD., *Lettera e donna*, cit., pp. 17-31: pp. 18-19.

attribuita al letterato Ortensio Lando, le *Lettere di molte valorose donne nelle quali chiaramente appare non essere né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferiori*. Ho scelto proprio questa testimonianza perché permette di concludere idealmente il discorso elaborato finora entro l'intero capitolo sul XVI secolo, visto che coinvolge non solo il tema della scrittura epistolare in questa fase, ma permette di ricavare ancora una volta quale fosse l'atteggiamento degli intellettuali cinquecenteschi nei confronti della donna.²⁸⁹

La raccolta, stampata per la prima volta nel 1548 a Venezia per i tipi di Giolito e ristampato già l'anno successivo,²⁹⁰ era stata pubblicata inizialmente in forma anonima, anche se già i contemporanei la attribuivano a Lando, come si vede dalla *Libraia* di Anton Francesco Doni del 1550.²⁹¹ Le *Lettere di molte valorose donne* vengono pubblicate in una fase particolare, dieci anni dopo la silloge aretiniana e quattro dopo la prima pubblicazione di un epistolario femminile, quello di Vittoria Colonna;²⁹² è il segno

non solo che il mercato era pronto per questa operazione (e pronto lo era senz'altro, vista la tendenza all'affermazione di un protagonismo femminile nella letteratura e l'interesse alla discussione sul modello «donna»: di cui testimonia anche la gran mole di trattati); ma anche che erano aumentate le donne destinatarie-consumatrici di letteratura femminile.²⁹³

Come detto, nella sua opera Lando finisce per affrontare alcuni punti cardine che caratterizzavano il dibattito cinquecentesco sulla donna.

²⁸⁹ Si tratta, inoltre, di un caso di scrittura femminile "fittizia" che ricorda il caso di un altro presunto epistolario di una donna pubblicato nel XVI secolo, quello di Celia Romana, di cui parlerò nel quarto capitolo.

²⁹⁰ N. BELLUCCI, *Lettere di molte valorose donne... e di alcune pettegolette, ovvero: di un libro di lettere di Ortensio Lando*, in QUONDAM, *Le «carte messaggere»*, cit., pp. 255-276: p. 257.

²⁹¹ RAY, *Writing gender*, cit., p. 47.

²⁹² S. PEZZINI, *Dissimulazione e paradosso nelle «Lettere di molte valorose donne» (1548) a cura di Ortensio Lando*, in «Italianistica», 31, 2002, pp. 67-83: p. 67.

²⁹³ BELLUCCI, *Lettere di molte valorose donne*, cit., p. 275.

All'interno della raccolta, ad esempio, più volte emerge la questione del rapporto tra le donne e la cultura del tempo; grazie alle epistolografe dietro le quali si nasconde, l'autore cerca di legittimare le conoscenze e le capacità intellettuali raggiungibili dal genere femminile, convinto che le donne siano «equals of men not only in (letter) writing (eloquenza), but also in learning (dottrina)».²⁹⁴ Per dimostrarlo, Lando rappresenta le proprie protagoniste intente a discutere, tramite il mezzo epistolare, sulle tematiche più disparate e frequenti all'epoca, ricorrendo spesso alla figura retorica dell'anafora, per cui «ogni argomento offre lo spunto per un più o meno lungo, anche lunghissimo, catalogo di situazioni antiche o moderne (e generalmente si tratta di exempla rari)».²⁹⁵

A queste lettere in cui Lando sembra celebrare le capacità femminili se ne affiancano altre, nelle quali l'immagine celebrata è, invece, quella «legata ai valori tradizionali della donna “angelo del focolare”».²⁹⁶ Anche nelle missive in cui le interlocutrici si offrono reciproci consigli di “vita pratica”,²⁹⁷ a richiamare molti passaggi della già ricordata trattatistica cinquecentesca sul matrimonio, emergono delle visioni contrastanti: da una parte, ci sono figure che criticano fortemente la vita di una moglie – esemplari alcune lettere di donne che si dicono pronte a liberarsi dell'intero genere maschile – dall'altra, voci che dimostrano, al contrario, una completa adesione alla misoginia tradizionale. I toni volutamente esagerati e spesso ironici dell'autore servono, in entrambi i casi, per esprimere in realtà la critica del Lando nei confronti delle pratiche matrimoniali.²⁹⁸

²⁹⁴ RAY, *Writing gender*, cit., p. 49.

²⁹⁵ BELLUCCI, *Lettere di molte valorose donne*, cit., p. 264.

²⁹⁶ PEZZINI, *Dissimulazione e paradosso*, cit., p. 71.

²⁹⁷ BELLUCCI, *Lettere di molte valorose donne*, cit., p. 270.

²⁹⁸ RAY, *Writing gender*, cit., pp. 68-70.

Nonostante la contraddittorietà dei punti di vista espressi in queste lettere, l'opera non assume mai «una struttura dialogica [...]. La compresenza statica, inconciliabile, di tesi opposte le rende ancor più estreme, paradossali».²⁹⁹ Le *Lettere di molte valorose donne* rappresentano, in sintesi, un'opera del tutto conforme al complesso quadro cinquecentesco di cui si è cercato di rendere conto in questo capitolo.

Nella difficoltà di stabilire l'effettiva posizione dell'autore rispetto alle donne,³⁰⁰ resta da chiarire lo scopo della raccolta: oltre a sfruttare il successo del genere epistolare nel XVI secolo, l'autore sembra voler «dimostrare come, attraverso i debiti strumenti retorici e culturali, si può sostenere tutto e il contrario di tutto».³⁰¹ Per questo, le *Lettere di molte valorose donne* sono allineate a quell'atteggiamento altrettanto discontinuo di un secolo che parla spesso di donne, le lascia esprimere a propria volta, ma che, nei confronti di queste, sembra mantenere un'opinione altalenante, che oscilla tra il favore e l'opposizione.

²⁹⁹ PEZZINI, *Dissimulazione e paradosso*, cit., p. 80.

³⁰⁰ Ray, richiamando i contenuti anche di altre opere del letterato, lo ritiene molto più probabilmente schierato a difesa del femminile, RAY, *Writing gender*, cit., pp. 54-55.

³⁰¹ PEZZINI, *Dissimulazione e paradosso*, cit., p. 81.

Suggerimenti letterarie nelle missive di Lucrezia Tornabuoni: il *topos* della *descriptio mulieris*

La vita di Lucrezia Tornabuoni

Lucrezia, nata da Francesco Tornabuoni e Nanna Guicciardini il 24 giugno 1427,¹ discendeva dall'antico lignaggio fiorentino dei Tornaquinci, nello specifico a quel ramo della famiglia che nel 1393 aveva cambiato nome in "Tornabuoni", su volere di Simone Tornaquinci, il quale aveva rinunciato allo *status* nobile per appoggiare la democrazia fiorentina; una scelta che non intaccò l'importanza dei Tornabuoni nei decenni successivi, come dimostra il fatto che, alla nascita di Lucrezia, fossero potenti e ricchi banchieri.² Il padre di Lucrezia aveva rivestito ruoli importanti in città, sia negli scontri con Filippo Maria Visconti, avvenuti nel 1424, sia quando nel 1430 era stato inviato a Venezia per costruire l'alleanza proprio con i Visconti, ma, soprattutto, Francesco Tornabuoni fu uno dei più attivi nel favorire il rientro di Cosimo de' Medici a Firenze.³ Non abbiamo molte notizie sulla vita della giovane Lucrezia, se non attraverso sparuti documenti e la testimonianza, indiretta delle opere da lei composte in età adulta; da queste ultime, in particolare, si può presupporre che Lucrezia avesse ricevuto un'educazione significativa, in linea con il prestigio e la ricchezza della famiglia alla quale apparteneva.⁴

¹ L. TORNABUONI, *Lettere*, a cura di P. Salvadori, Firenze, Olschki, 1993, p. 3. Restano alcuni dubbi sull'esatta data di nascita. Se, rispetto alle indicazioni date da Piero e Lorenzo de' Medici, si prende come riferimento la dichiarazione del padre di Lucrezia, il quale nel 1427 annunciò al catasto fiorentino che la figlia aveva un anno e mezzo, la Tornabuoni sarebbe nata, allora, nel 1425, L. TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, a cura di P. Orvieto, Bergamo, Moretti e Vitali editori, 1992, p. 13.

² TORNABUONI, *Sacred Narratives*, cit., p. 29. La conversione alla democrazia e il cambiamento di cognome della famiglia Tornaquinci viene collocato invece nel 1361 in TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 13.

³ TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 13.

⁴ Ead., *Lettere*, cit., p. 3.

Come per la stragrande maggioranza delle donne dell'epoca, fondamentale fu l'unione matrimoniale che i Tornabuoni poterono garantire alla figlia. Nel 1444 vennero infatti celebrate le nozze tra Lucrezia e Piero de' Medici, detto "il Gottoso"; alla base di questa unione si riconosce la volontà di suggellare l'alleanza tra due dinastie fiorentine di spicco,⁵ legate da una fedeltà duratura e da «una vecchia consuetudine di collaborazione commerciale».⁶

Quella del matrimonio con Piero è la prima notizia certa che riguarda Lucrezia;⁷ da questo momento in poi, le informazioni su di lei si fanno sempre più numerose. È possibile infatti ricostruirne la vita di moglie e madre, all'interno della famiglia più in vista nella Firenze del tempo, sia direttamente dai suoi scritti sia attraverso ciò che dicono su di lei i membri della cerchia medicea.

Vivere nel palazzo di Via Larga significava entrare quotidianamente a contatto con gli intellettuali più illustri del tempo; unita alla formazione che Lucrezia doveva aver già ricevuto da piccola, questa frequentazione giornaliera con un ambiente così vivace dal punto di vista culturale fu un altro fattore che contribuì ad avvicinare ulteriormente la Tornabuoni alla pratica della scrittura.⁸ La vicinanza con letterati di livello assoluto, secondo Pezzarossa,

fu stimolo nella gentildonna di capacità e ambizioni che seppero trovare appropriati sviluppi. La produzione poetica della Tornabuoni nacque certamente dalla consuetudine con la poesia della cerchia medicea, risolvendo però in modi chiaramente personali l'espressione del forte sentire religioso, che ricupera i noti episodi dei testi sacri, oppure adeguandosi al gioco diffuso dello scambio di rime comiche.⁹

⁵ Ead., *Sacred Narratives*, cit., p. 29.

⁶ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 13.

⁷ L. TORNABUONI, *Poemetti biblici: Istoria di Ester; Vita di Tubia*, a cura di E. Ardissino, Lugano, Agora & Co., 2015, p. 21.

⁸ TORNABUONI, *Lettere*, cit., p. 4.

⁹ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., pp. 38-39.

Entrare a far parte della famiglia medicea, tuttavia, non garantiva solamente dei vantaggi, ma implicava anche delle crescenti responsabilità. Come gli altri membri della famiglia, Lucrezia era coinvolta nelle attività di rappresentanza della famiglia; ruolo che emerge chiaramente quando, nel 1459, a Firenze si riunirono i signori di varie città (Rimini, Carpi, Forlì, Milano) per incontrare il papa, Pio II: in quell'occasione, alle donne medicee era stato affidato il compito di intrattenere gli ospiti stranieri durante il banchetto organizzato a Palazzo Vecchio, in seguito ai festeggiamenti e le cerimonie della giornata.¹⁰

L'esempio della suocera, la Contessina Bardi, fu un riferimento per Lucrezia, soprattutto quando la morte di Cosimo, nel 1464, sancì il passaggio del potere nelle mani di Piero e, di conseguenza, l'assegnazione di un nuovo ruolo pubblico anche per la moglie di lui.¹¹

La Tornabuoni si trovava in una posizione ancor più delicata, che tuttavia si dimostrò capace di gestire egregiamente anche grazie a una sorta di predisposizione naturale; finì anzi per rappresentare un caso eccezionale tra le donne medicee, visto l'importante ruolo che si ritagliò all'interno della famiglia, anche a causa della cagionevole salute del marito. Più volte, infatti, si ritrovò a prendere il posto di Piero nella gestione degli affari medicei, che la videro impegnata addirittura in missioni diplomatiche di cruciale importanza, come quella che la porterà a Roma nel 1467.¹² Spesso il ruolo di Lucrezia come delegata del marito è stato esaltato così tanto da far pensare che la Tornabuoni agisse da ««eminenza grigia» e vera regnante»¹³ di Firenze. In realtà, l'autorità di Piero restò sempre il vero punto di riferimento, sebbene il contributo e la prontezza di spirito di Lucrezia risultarono sicuramente decisivi per le vicende della famiglia.

¹⁰ L. TORNABUONI, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, a cura di L. Mazzoni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020, p. 11.

¹¹ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., pp. 17-18.

¹² TORNABUONI, *Sacred Narratives*, cit., p. 30.

¹³ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 18.

Agli impegni da consorte di un uomo potente, si aggiungevano le consuete responsabilità di una madre, quindi, *in primis*, la cura dei figli (Lorenzo, Bianca, Nannina, Giuliano e Maria): Lucrezia selezionò per loro il tutore, Gentile Becchi, «una scelta che già indica un orientamento decisamente tradizionalista e, se vogliamo, antiumanistico»,¹⁴ e in seguito ne organizzò i matrimoni, tutti concentrati negli anni Sessanta del Quattrocento.¹⁵ In perfetta continuità con la mentalità del tempo, le unioni scelte per le figlie avevano l'obiettivo principale di garantire o rafforzare patti di collaborazione con altre famiglie potenti della città; diverso sarà invece il valore del matrimonio ricercato per Lorenzo.¹⁶ La morte di Piero, nel dicembre 1469, non determinò degli scossoni troppo bruschi nelle responsabilità e nei compiti di Lucrezia, ormai abituata da tempo a contribuire nella gestione di una famiglia così importante. Al contrario, diventare vedova fu in certo senso l'occasione che incrementò l'autorità della donna e che rese il suo ruolo pubblico ancor più determinante, sia all'interno della famiglia medicea che in città: «despite the fact that she could not hold any public or political office, Lucrezia, as the widow of the previous head of the family and mother of the current one, could instead exercise successfully substantial power and influence».¹⁷ Dopo la morte di Piero, Lucrezia rappresentò un aiuto fondamentale per il nuovo e giovane capofamiglia Lorenzo, sostenuto sia nel tentativo di avvicinare ai Medici gli avversari di un tempo e ai ceti più umili,¹⁸ sia nel mantenimento dei legami e delle alleanze estere, cruciali per la famiglia medicea in una Firenze ancora segnata dall'instabilità interna.¹⁹

¹⁴ TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 13.

¹⁵ Ead., *Lettere*, cit., p. 6.

¹⁶ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., pp. 19-20.

¹⁷ N.R. TOMAS, *The Medici Women. Gender and Power in Renaissance Florence*, New York, Routledge, 2003, p. 4. Una visione che Marcelli ribalta in N. MARCELLI, *Gentile Becchi. Il poeta, il vescovo, l'uomo*, Milano, Le Lettere, 2015.

¹⁸ TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 14.

¹⁹ TORNABUONI, *Lettere*, cit., p. 8.

Lucrezia aiuterà Lorenzo anche prendendosi cura dei nipotini – persino del figlio illegittimo del defunto Giuliano²⁰ – ma l’attività sulla quale poté concentrarsi in modo particolare,²¹ una volta rimasta vedova, fu soprattutto la beneficenza, svolta in diverse forme: «beneficiarono delle sue elargizioni conventi di suore, giovani donne senza dote, clero minuto, persone considerate meritevoli, ma sdegnate dalla fortuna».²²

Emblematica poi delle abilità di Lucrezia in quanto “imprenditrice” e amministratrice fu la ristrutturazione di Bagno a Morba, nel 1477: operazione che dovette rivelarsi piuttosto complicata, come testimoniarebbero le parole, al momento della firma dell’affitto perpetuo, della stessa Lucrezia, preoccupata per le condizioni precarie del luogo.²³ Intorno a questa sorgente fece edificare delle strutture termali e diversi alloggi, alcuni riservati alla famiglia e altri, a pagamento, pensati per ospitare visitatori²⁴ – intervento vantaggioso *in primis* per se stessa, visto che dal 1466 Lucrezia soffriva di artriti così dolorose da costringerla a soggiorni sempre più lunghi e frequenti proprio a Bagno a Morba.²⁵ Oltre ad organizzare questa impresa di ristrutturazione, Lucrezia si dimostrò altrettanto abile anche nell’amministrazione di «abitazioni e botteghe date in affitto a Pisa e Firenze [...] e grandi poderi che costituivano un mezzo di sicuro investimento dei ricavi commerciali e una fonte non indifferente di rendite e di approvvigionamenti».²⁶

²⁰ Ead., *Sacred Narratives*, cit., p. 32.

²¹ Non bisogna dimenticare, inoltre, il ruolo di Lucrezia come mecenate di artisti e soprattutto poeti. Emblematico di ciò, il rapporto molto stretto che la legherà a Luigi Pulci, al quale la Tornabuoni commissionò la composizione del *Morgante*. Lucrezia sarà legata da un affetto sincero anche a Poliziano, legame testimoniato dalle diverse lettere che i due si scambiano; emblematica la lettera che l’Ambrogini invia da Cafaggiuolo nel dicembre del 1478, proprio nel periodo di maggiore difficoltà per i Medici. La Tornabuoni avrà un ruolo fondamentale nel superare una serie di tensioni tra Lorenzo e Poliziano, sorte nel 1476, TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 20.

²² TORNABUONI, *Poemetti biblici*, cit., p. 22. Queste attività assistenziali vengono ben presentate proprio dalle lettere di Lucrezia, più numerose proprio tra il 1470 e il 1480 e ricche di indicazioni su come si svolgessero questi meccanismi di beneficenza, PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., pp. 26-27.

²³ TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 14.

²⁴ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 35.

²⁵ TORNABUONI, *Lettere*, cit., p. 5.

²⁶ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 15.

Nonostante le sue condizioni di salute stessero peggiorando negli anni, colpita da artriti sempre più debilitanti, Lucrezia continuerà ad affiancare Lorenzo anche nei momenti più difficili per la famiglia; in seguito alla congiura dei Pazzi, mentre Clarice, i suoi figli e Poliziano erano stati allontanati da Firenze, per scampare ai disordini politici e all'epidemia scoppiata in città, la Tornabuoni invece rimase al fianco di Lorenzo, per sostenerlo nella gestione di un momento così drammatico per il potere mediceo,²⁷ ma anche per la famiglia in particolare, a causa delle «difficoltà tra Lorenzo e la moglie, che ebbero una ripercussione perfino nei rapporti con il Poliziano».²⁸

Lucrezia morì il 25 marzo 1482, circondata da moltissimi elogi, che le furono riconosciuti anche in occasione della sua sepoltura nella chiesa medicea di San Lorenzo.²⁹ Alle «note scarse»³⁰ delle fonti cronachistiche e burocratiche del tempo si contrappongono i sinceri omaggi che le furono rivolti da numerosi intellettuali (tra i quali il Bellincioni e Ugolino Verino), ma, soprattutto, il ricordo del figlio Lorenzo; tutte queste testimonianze dimostrano l'importanza che questa donna ebbe sia per la città di Firenze sia per la sua famiglia, per la quale

costituì fino alla morte il tessuto connettivo del potere mediceo con la vecchia oligarchia da un lato e dall'altro con i ceti popolari, ancora una volta inverando nella prassi quotidiana la solidarietà cristiana, tuttavia finalizzata ad una più estesa accettazione e democratizzazione del potere mediceo, che invece, con Lorenzo, si avviava verso un *establishment* culturale decisamente aristocratico.³¹

²⁷ Ivi, p. 30.

²⁸ TORNABUONI, *Poemetti biblici*, cit., p. 22.

²⁹ Ead., *Sacred Narratives*, cit., p. 38.

³⁰ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 34.

³¹ TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 18.

Le lettere di Lucrezia Tornabuoni

Come ricordato, le informazioni sulla vita di Lucrezia aumentano dopo il suo matrimonio con Piero de' Medici, anche grazie alle lettere attribuibili proprio alla Tornabuoni. Il materiale giunto fino a noi comprende 49 missive, una parte delle quali autografe della stessa Lucrezia,³² che coprono un arco di circa trent'anni (dal 1446 al 1482, anno di morte della donna), anche se non con costanza.

Il ricorso alla comunicazione per lettera si lega infatti solo a determinati momenti vissuti dalla Tornabuoni e dalla sua famiglia.³³ Oltre alle epistole inviate da Lucrezia, se ne sono conservate circa 500 che la nobildonna ricevette da abati, regine, intellettuali di spicco dell'epoca ma anche persone comuni, appartenenti al popolo fiorentino,³⁴ complessivamente, «le lettere a lei indirizzate attestano che Lucrezia rappresentava per molti una figura di riferimento, un soccorso affettuoso e solido».³⁵

Attraverso i suoi scambi epistolari, la Tornabuoni appare dunque in tutta la sua responsabilità di donna che, come molte altre, deve badare ad una famiglia, ma, vista l'importanza della dinastia medicea, non poteva sottrarsi dal rivestire, contemporaneamente, anche un ruolo pubblico. Le lettere che Lucrezia scambia con i membri del proprio stesso circolo familiare rivelano chiaramente la “doppia natura” delle sue responsabilità. Da una parte, infatti, si trovano quei messaggi che trasmettono l'immagine di una Lucrezia sovrapponibile a molte altre mogli sue contemporanee; buona parte di queste missive viene inviata per aggiornare l'interlocutore del proprio stato di salute, chiedendo di ricevere poi notizie simili dal destinatario.

³² Ead., *Sacred Narratives*, cit., p. 22.

³³ Ead., *Lettere*, cit., p. 14.

³⁴ Ead., *Sacred Narratives*, cit., p. 22.

³⁵ Ead., *Poemetti biblici*, cit., p. 22.

Sono lettere che permettono di scorgere la dimensione “privata” e degli affetti di Lucrezia, come esemplifica una missiva, autografa, inviata il 28 febbraio 1458 al marito:³⁶ per prima cosa la Tornabuoni, che doveva trovarsi in quel momento lontana da Piero – probabilmente lei si era spostata a Cafaggiolo, mentre lui era rimasto a Firenze – risponde alle notizie ricevute, dimostrandosi sollevata per le condizioni del marito. L’ultima parte della lettera, invece, è dedicata agli aggiornamenti sullo stato di Lucrezia e dei familiari che si trovano con lei: il sincero affetto che legava Piero, la moglie e i figli emerge soprattutto dall’indicazione «che cci pare mille anni che non ti vedemmo, massime Giuliano». Si aggiunge, poi, un piccolo quadretto degli studi di Lorenzo e del fratellino, quando Lucrezia ricorda che «Lorenzo inpara i versi che [’]l maestro gli lasciò e così insegna a Giuliano».

La gestione di una famiglia non comprendeva soltanto gli affetti, ma richiedeva ad una moglie anche quelle “abilità di massaia” alle quali ogni donna veniva preparata fin dalla giovinezza – lo ricordava il quadro dell’educazione fiorentina nel Quattrocento ricostruito da Klapisch-Zuber.³⁷ Anche in questo caso, Lucrezia non era diversa dalle altre fiorentine sposate del tempo e una coppia di lettere, di pochi giorni successive alla precedente, rivela l’altra faccia della medaglia nelle responsabilità di una moglie.

Le due missive in questione, inviate ancora una volta al marito, sono databili rispettivamente al 3 e al 4 marzo 1458³⁸ e al loro interno vengono nominati alcuni oggetti che facevano parte della vita quotidiana di una famiglia; nello specifico, tra queste lettere si registra un passaggio di oggetti e cibi spostati tra le diverse dimore di proprietà medicea a Firenze, Cafaggiolo e Careggi.

³⁶ Ead., *Lettere*, cit., p. 55.

³⁷ KLAPISCH-ZUBER, *Le chiavi fiorentine di Barbablù*, cit., pp. 775-792.

³⁸ I passaggi citati in seguito provengono dall’edizione TORNABUONI, *Lettere*, cit., pp. 56-57.

Particolare e in un certo senso divertente è il passaggio in cui Lucrezia sembra quasi “rimproverare” Piero per averle inviato un lenzuolo diverso da quello che aveva richiesto «Io volevo j^o lenzuolo dell’antichamera, el quale nonn è spina pессcie, e voi me n’avete mandato j^o del letto della chamera, el quale vi rimando chossti». Oltre a mandare indietro il lenzuolo sbagliato, Lucrezia insiste nel richiedere l’invio di quello corretto: «Vorei che per Filippo voi mi mandassi il detto lenzuolo, il quale nonn è spina pescie ed è del letto dell’antichamera di cossti, il quale voglio per l’antichamera qui». La Tornabuoni propone anche di inviare alcuni oggetti alla villa di Careggi, oltre a rispedirne altri a Firenze – non troppi perché «Filippo è sopracharicho», tanto che alcuni “sacchi” che Lucrezia aveva preparato verranno spostati successivamente.

È grazie a questo tipo di testimonianze che si può avere un quadro completo e realistico dei rapporti affettivi e della vita quotidiana della famiglia medicea, soprattutto in quegli aspetti che la rendevano simile a tutti gli altri nuclei familiari del tempo.

Oltre a quelle incontrate prima, tra le missive composte da Lucrezia se ne contano numerose che riguardano, al contrario, l’amministrazione della città, soprattutto in seguito alla morte di Piero. Buona parte di questo gruppo di epistole, che hanno come interlocutore privilegiato Lorenzo (oppure i suoi funzionari e segretari), dimostra come Lucrezia non si limitasse ad aiutare il figlio nella gestione del potere, ma cercasse anzi di intervenire nelle sue scelte, influenzandone l’operato;³⁹ in diversi casi, ad esempio, la Tornabuoni, facendo valere la propria autorità, cerca di intercedere presso Lorenzo affinché mantenga un occhio di riguardo o assegni incarichi importanti a persone che si sono rivolte a lei o le sono state raccomandate.

³⁹ Ivi, p. 27.

È soprattutto da questi messaggi, spesso molto rapidi e limitati alle informazioni più rilevanti, e dal complesso di persone che chiedevano aiuto alla nobildonna, che si può ricostruire quale autorità venisse attribuita a Lucrezia, non soltanto dai membri della famiglia medicea, ma anche da chi non ne faceva direttamente parte.

Si può quindi concludere che le lettere di Lucrezia, anche se non molto numerose, permettono di conoscere più da vicino la quotidianità di questa particolare figura storica, che ricoprì quasi tutto lo spettro di ruoli immaginabili al tempo per una donna – moglie, madre, vedova a capo di una famiglia potente dell'Italia del tempo – e che fu capace di ottenere un'autorità mai raggiunta da una fiorentina nel corso del XV secolo.⁴⁰

Tra le quasi cinquanta lettere composte da Lucrezia, la mia attenzione si concentra su quella, piuttosto nota, nella quale la Tornabuoni descrive Clarice Orsini, incontrata per la prima volta in una situazione particolare. Nel marzo del 1467, infatti, Lucrezia Tornabuoni si trova a Roma, dov'è stata inviata dalla famiglia de' Medici per una missione diplomatica; a causa dell'ennesima indisposizione del marito, le era stato affidato l'incarico di avvertire il Papa delle mire veneziane nei confronti di Firenze: il pontefice avrebbe dovuto esercitare pressione sulle truppe di Venezia che, anche dopo il fallimento, appena un anno prima, della congiura contro Piero, continuavano a minacciare la città fiorentina.⁴¹ Nella stessa occasione, Lucrezia aveva ricevuto dal marito il compito di ricercare una moglie per Lorenzo, con l'aiuto del fratello di lei, Giovanni Tornabuoni, direttore della filiale medicea a Roma.⁴²

⁴⁰ Ead., *Sacred Narratives*, cit., p. 22.

⁴¹ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., pp. 21-22.

⁴² I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, trad. di R. Zapperi, Roma, Donzelli, 2005, p. 78, sottolinea soprattutto le nuove ambizioni che la famiglia medicea dimostrava, nel ricercare per Lorenzo una sposa non appartenente al contesto fiorentino, al contrario di quanto ricordato prima per le figlie di Lucrezia e Piero.

In questo contesto si inserisce, dunque, la lettera sulla quale vorrei concentrare la mia analisi: datata al 28 marzo di quell'anno, viene attribuita alla mano di Giovanni Tornabuoni⁴³ e contiene la descrizione della futura nuora di Lucrezia.⁴⁴ La struttura di questa missiva è composta di tre parti: la primissima sezione è “responsiva”, infatti la Tornabuoni, nel riassumere il proprio arrivo a Roma e l'accoglienza del fratello, risponde evidentemente ad alcune precedenti richieste del marito. Il corpo principale della lettera è occupato dal racconto dei due incontri con Maddalena Orsini e la figlia Clarice, entro i quali si sviluppa anche il ritratto di quest'ultima. La parte finale raccoglie invece alcune previsioni sul rientro di Lucrezia da Roma, oltre alle tradizionali formule di saluto, rivolte sia al marito che al resto della famiglia.

Il breve soggiorno della Tornabuoni a Roma è descritto anche in altri tre messaggi. La lettera già ricordata viene infatti accompagnata da un biglietto, autografo di Lucrezia, che sembra riassumere il contenuto della missiva precedente – infatti presenta un'ulteriore descrizione, seppur accorciata, di Clarice.

A questo rapido messaggio segue poi un'ulteriore epistola, del 5 aprile 1467, nella quale si accenna ancora una volta alla giovane incontrata da Lucrezia e ai toni freddi con cui era stata descritta la ragazza nella lettera precedente. Il distacco nelle parole della moglie doveva aver suscitato qualche interesse – o preoccupazione – in Piero, che probabilmente aveva richiesto un chiarimento dell'opinione di Lucrezia, anche se la donna liquidò rapidamente la questione, rimandando ad un confronto più approfondito con il marito al suo ritorno a Firenze.

⁴³ Molto probabilmente fu proprio lo stesso Giovanni Tornabuoni a condurre le negoziazioni per la firma del contratto matrimoniale: PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., pp. 23-24.

⁴⁴ Riporto il testo completo della missiva in Appendice. Per le altre missive che Lucrezia invia da Roma faccio riferimento all'edizione della Salvadori, TORNABUONI, *Lettere*, cit., pp. 62-66.

Infine, da un'ultima lettera che Lucrezia invia da Roma, veniamo a sapere di alcuni suoi problemi di salute che ne avevano ritardato il rientro,⁴⁵ indisposizione che alla data della lettera (13 aprile 1467) sembra quasi del tutto superata, grazie alle cure che le sono state riservate. Questi quattro messaggi inviati da Lucrezia al marito “concludono” idealmente la fase del primissimo contatto con la futura moglie di Lorenzo.

I motivi per cui mi soffermo nello specifico sulla lettera del 28 marzo (e, nel complesso, sulla narrazione della vicenda del primo incontro tra Clarice e la sua futura famiglia) sono numerosi. Per prima cosa, perché si tratta di una testimonianza relativa alle pratiche matrimoniali dell'epoca, che ci permette di vedere da vicino i meccanismi di un momento così importante nella vita di una famiglia rinascimentale, soprattutto se si parla di una dinastia importante come quella medicea. Il matrimonio, però, era un momento cruciale soprattutto nella vita di una donna dell'epoca: si è già visto, nei capitoli dedicati alla condizione femminile tra XV e XVI secolo, quanto potesse risultare determinante – in positivo o in negativo – l'ingresso di una giovane nella famiglia dello sposo.

Nello specifico dell'epistola in questione, ci troviamo ancora nella “fase zero” di questa prassi matrimoniale, ovvero l'individuazione del partito migliore; questa prima selezione rappresentava già un passaggio decisivo: come si è visto nei capitoli precedenti, in una futura buona moglie si ricercavano una serie ben precisa di caratteristiche, fisiche e comportamentali. La questione diventava ancor più delicata se la giovane in questione poteva diventare parte di una famiglia importante com'era quella medicea: una fanciulla destinata ad entrare in una dinastia così in vista non doveva possedere semplicemente le

⁴⁵ «Non erano invece che le avvisaglie di una polmonite che la travagliò anche nel viaggio di ritorno e si protrasse, per le solite complicazioni reumatiche, fino all'autunno inoltrato», PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 24.

“normali” virtù attese in una sposa; a queste, oltre all’inevitabile aspetto economico, doveva aggiungersi il vantaggio di un’unione significativa anche per i legami e le relazioni che avrebbe potuto garantire con altre famiglie e potenti dell’epoca. Clarice rientrava perfettamente in questi parametri: apparteneva infatti ad un noto lignaggio romano, potente a livello militare ma altrettanto noto per le numerose proprietà ad ovest di Roma, nella Toscana meridionale e in parte del regno di Napoli.⁴⁶ L’attenzione a tutto ciò che rendeva una ragazza la “moglie ideale” influenzano le caratteristiche sulle quali si concentra l’occhio indagatore di Lucrezia, la quale doveva essere capace di crearsi un’immagine complessiva della ragazza, da poter trasmettere poi anche al marito lontano.

Un secondo elemento che rende interessante questa lettera è il fatto che si tratti di una descrizione di una donna da parte di un’altra donna: una situazione insolita, rispetto alla norma dei ritratti femminili dell’epoca, letterari o meno, che venivano presentati secondo un punto di vista maschile. L’attenzione che numerosi studiosi hanno riservato a questa descrizione è un ulteriore elemento che ne certifica la peculiarità. Le riflessioni si concentrano, in particolare, sulle suggestioni che avrebbero influenzato Lucrezia nella strutturazione di questo ritratto di Clarice; due sono le visioni che, parzialmente, si contrappongono: da una parte, Simona Brambilla, pur ammettendo che alcuni tratti della descrizione «originano con tutta probabilità dalla consuetudine letteraria di Lucrezia»,⁴⁷ ritiene però decisivo il peso di «una sorta di ‘canone’ descrittivo che risponde a un contesto socio-culturale condiviso».⁴⁸

⁴⁶ TOMAS, *The Medici Women*, cit., p. 18. Viene sottolineata anche la peculiarità della scelta di Lucrezia e Piero, ricaduta proprio su Clarice, perché si interrompe così la prassi seguita fino a quel momento dai Medici, sfruttare i legami matrimoniali per avvicinarsi ad altre dinastie fiorentine. Si legge qui il sintomo delle ambizioni della famiglia medicea, non più limitate alla sola Firenze.

⁴⁷ S. BRAMBILLA, *Ritratti femminili nelle lettere di Alessandra Macinghi Strozzi*, in «Arzanà», 2019, 20, pp. 63-90: p. 73.

⁴⁸ Ibid.

Conclusione alla quale Brambilla giunge dopo aver sottolineato come nelle lettere di Alessandra Macinghi Strozzi si registri la presenza di tratti descrittivi femminili sovrapponibili a quelli sui quali si era già soffermata la Tornabuoni nel tratteggiare l'aspetto di Clarice.

Dall'altra parte, invece, si colloca Paolo Orvieto, secondo il quale

Nella asciutta prosa descrittiva ben eclatanti residui più o meno inconsapevoli di moduli descrittivi (la *descriptio mulieris*) che pervadono la poesia medievale volgare della prima metà del Quattrocento [...]. La radioscopia di Clarice segue fedelmente i canoni della codificata progressione descrittiva, dai capelli (purtroppo non biondi come richiederebbe il prototipo) al busto; dalla *descriptio extrinseca* alla *intrinseca* che dall'esteriore si evince (i comportamenti e gli atti che denunciano le qualità morali).⁴⁹

Seguendo questa lettura, quindi, il ritratto di Clarice dipende pressoché esclusivamente dalle forme di un *topos* letterario come la *descriptio mulieris*. Sia Brambilla che Orvieto, dunque, riconoscono che sulla descrizione realizzata da Lucrezia avrebbe avuto una certa influenza la tradizione letteraria, seppure nelle due ipotesi il peso attribuito a questo fattore sia diverso; Orvieto, infatti, non solo ritiene cruciale l'influenza da parte della dimensione letteraria, ma attribuisce questo ruolo di "modello", ancor più nello specifico, alla *descriptio mulieris*.

Punto di riferimento negli studi su questo modello descrittivo sono le osservazioni avanzate da padre Pozzi,⁵⁰ il quale definisce la *descriptio mulieris* come quel «procedimento descrittivo che rende in letteratura la bellezza fisica, principalmente femminile e che suppone un catalogo fino delle parti anatomiche privilegiate e questo

⁴⁹ TORNABUONI, *La Istoria della casta Susanna*, cit., pp. 15-17.

⁵⁰ Non riprendo qui per esteso la ricostruzione del *topos* da parte dello studioso; rimando quindi ai suoi lavori: G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 31, 1979, pp. 3-30 e Id., *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436.

suppone a sua volta una concezione tipizzata della bellezza fisica».⁵¹ Seguendo la ricostruzione di Pozzi, si può notare un primo punto di contatto tra il *topos* della descrizione femminile⁵² e il ritratto di Clarice nelle parti anatomiche su cui in particolare si sofferma lo sguardo di Lucrezia («chapo», «faccia», «viso», «ghola», «petto») sembrano richiamare gli unici riferimenti che l'intervento petrarchesco sulla *descriptio mulieris* aveva reso accettabili: «alcune parti scelte del viso (capelli, occhi, guance, bocca) più una parte anatomica selezionata fra collo, seno, mano».⁵³ Nella descrizione di Clarice, del *topos* descrittivo mancherebbe, invece, il ricorso alle metafore: una condizione che sembra però giustificabile in virtù del contesto non letterario in cui è inserita la presentazione della ragazza.

Resta dunque da chiedersi quale delle due dimensioni chiamate in causa da Brambilla e Orvieto abbia la responsabilità maggiore, nel determinare la descrizione elaborata dalla Tornabuoni. Per farlo, si può procedere prendendo in considerazione il rapporto di Lucrezia con entrambi gli ambiti coinvolti in questo confronto: da un lato quello letterario, di donna che ha composto anche opere in versi e si muove in un ambiente culturale vivace e, dall'altro lato, l'ambito "pratico", di madre *frist-lady* che deve assicurare un'unione vantaggiosa per il figlio e, soprattutto, per la famiglia. Ipotizzare che sul ritratto di Clarice intervenga una prassi letteraria potrebbe sembrare in contrasto con il contesto in cui si inserisce questo inserto descrittivo e con le finalità che, rispetto a quelle del *topos* della *descriptio mulieris*, sembrerebbero sottostare alla presentazione della giovane.

⁵¹ G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 31, 1979, pp. 3-30: p. 5.

⁵² Rimando all'elenco stilato da Pozzi sugli elementi che comporrebbero il *topos*, prima e dopo l'intervento petrarchesco, così come definito in *ivi*, pp. 6-7.

⁵³ *Ivi*, p. 7.

La *descriptio mulieris*, ad esempio, non è una descrizione che punti a dare rappresentazione di una donna reale, individuale; come segnala Pozzi, infatti, a mano a mano che la struttura del *topos* e i rapporti tra gli elementi che lo costituiscono si fanno sempre più forti, «il congegno sembra funzionare in sé e per sé, senza che si renda necessario un rapporto con la realtà percettiva o sperimentale che si rappresenta».⁵⁴ Ciò significa che lo schema della *descriptio mulieris* non è lo strumento retorico tramite il quale descrivere “una” donna specifica, ma piuttosto è funzionale a rappresentare l’ideale di donna e di bellezza femminile – oppure, nei suoi usi volutamente rovesciati, l’emblema diametralmente opposto della donna brutta.⁵⁵ Uno scopo che sembrerebbe apparentemente inconciliabile con il presunto obiettivo della descrizione femminile costruita, invece, da Lucrezia Tornabuoni. Si potrebbe infatti pensare che la donna cerchi di comporre un ritratto assolutamente fedele della pretendente per il figlio, vista anche la necessità di darne un’immagine ben precisa a degli interlocutori lontani.

In realtà, la Tornabuoni, non si sofferma su alcuna caratteristica peculiare della giovane romana, se si esclude il riferimento al colore dei capelli. L’impersonalità di questa descrizione si potrebbe giustificare tornando alle osservazioni di Brambilla sulla ricerca, in una futura sposa, di quegli elementi generali che ne dimostravano l’aderenza a dei canoni di bellezza dell’epoca. La descrizione elaborata da Lucrezia rappresenterebbe quindi una sorta di “ rassegna”, attraverso la quale verificare, punto per punto, se la pretendente incontrata rispettasse le caratteristiche convenzionalmente ricercate in una moglie. Un approccio descrittivo che non sembra troppo lontano dalle modalità alla base

⁵⁴ Id., *Temi, τόποι, stereotipi*, cit., pp. 398-399.

⁵⁵ Mi riferisco a casi come l’elegia *In Anum* di Poliziano o la lettera veronese di Machiavelli, risalente all’8 dicembre 1509. Entrambi i testi, che cito, tra i tanti, per la vicinanza cronologica e culturale alle opere della Tornabuoni, presentano descrizioni di “donne mostruose” e l’effetto di questi ritratti terribili risulta ancor più dirompente proprio perché elaborati entro una struttura rispettosa della *descriptio mulieris*, seppur con dei contenuti che risultano del tutto opposti alla normale finalità di questo *topos*.

della *descriptio mulieris*. Emblematico è il fatto che l'unico tratto caratteristico di Clarice, su cui si sofferma l'occhio della Tornabuoni, sia il colore *rosso* dei capelli, non aderente al "biondo" che, come ricordano sia Orvieto che Pozzi, rappresentava il prototipo della bellezza femminile secondo la *descriptio*.

Concentrarsi sul primo ambito – dunque verificare se, ed eventualmente quanto, lo schema di questo *topos* descrittivo abbia influenzato la descrizione di Clarice – richiede di appurare la conoscenza del canone stesso da parte della Tornabuoni. Parto da quegli aspetti che potrebbero far propendere per una risposta negativa. Un primo dubbio che potrebbe essere sollevato riguardo la lettera del 28 marzo è quello relativo al ruolo di Giovanni Tornabuoni, alla cui mano ne è attribuita la scrittura. Si può pensare che la responsabilità della presenza di questo schema descrittivo letterario, all'interno di un'epistola altrimenti priva di ricercatezze retoriche, sia da attribuire a questo "intervento" maschile nel testo? Dare una risposta definitiva e sicura non è possibile; tuttavia, va ricordata, come già indicato nel capitolo sull'epistolografia quattrocentesca, la differenza tra *composizione* e *scrittura* di una lettera, con quest'ultima che veniva spesso affidata a delegati più rapidi ed esperti nello scrivere. Molto probabilmente, siamo di fronte ad una situazione piuttosto comune, con Lucrezia che dettò la lettera al fratello – il quale d'altro canto, pur appartenendo ad una famiglia ricca come i Tornabuoni (capaci di aver dato una precisa istruzione anche alla sorella di lui), non sembra dimostrare particolari attitudini letterarie, cosa che vale invece per la sorella; stando a questo rapporto molto diverso che i due fratelli avevano con la scrittura, è difficile credere che Giovanni dovesse essere intervenuto spontaneamente sulla lettera dettatagli da Lucrezia per modificarne la forma e inserirvi un inserto descrittivo costruito con una particolare attenzione retorica.

Non va dimenticato, inoltre, che insieme alla lettera del 28 marzo è giunto fino a noi un biglietto, risalente alla stessa data e scritto dalla mano della Tornabuoni. Rispetto al testo più lungo ed articolato della missiva, questa breve composizione rappresenta una sorta di riassunto del contenuto della lettera, concentrato sull'argomento più importante di essa, ovvero Clarice. Anche all'interno del biglietto, infatti, si ritrova una descrizione della giovane, inevitabilmente rapida e sintetica. Questa rapida aggiunta alla lettera precedente può dare qualche indizio in più sulla "attribuzione" della forma con cui è stato costruito il ritratto di Clarice? In realtà, il dubbio non viene sciolto; da una parte, infatti, il contenuto del biglietto potrebbe essere preso come una dimostrazione che il nucleo fondamentale del ritratto di Clarice fosse stato pensato da Lucrezia. Dall'altra, però, potrebbe altrettanto dimostrare che la Tornabuoni fosse capace di definire solo una descrizione assolutamente sommaria e riassuntiva, mentre per costruirla in modo più completo avesse avuto bisogno del contributo del fratello. A questo elemento di incertezza, si aggiunge la collocazione della descrizione di Clarice in una missiva di carattere puramente informativo, la quale, come nel complesso le lettere di Lucrezia, sembra ben lontana da una ricercata elaborazione retorica. Il ricorso ad un meccanismo retorico, anche solo parziale, rappresenterebbe dunque un *unicum* rispetto a tutte le altre missive. Tuttavia, si è già visto nei capitoli precedenti, come persino una missiva di carattere quotidiano potesse risentire alle proprie spalle dell'attitudine letteraria di chi l'ha composta; non si può del tutto escludere che Lucrezia, autrice di diverse opere letterarie, si fosse fatta influenzare da una certa abitudine compositiva.

Quali fattori, al contrario, potrebbero dimostrare che Lucrezia non solo conosceva la *descriptio puellae*, ma soprattutto era capace di utilizzarla a propria volta? Le informazioni che possediamo sulla Tornabuoni – riguardo la sua educazione, il contesto culturale in cui si muoveva e, soprattutto, le sue altre fatiche compositive, oltre alle già ricordate 49 missive – permettono di costruirsi una certa idea a riguardo. Gli elementi che possono far pensare che Lucrezia fosse entrata in contatto con questo *topos*, infatti, sono diversi.

Innanzitutto, oltre all'educazione ricevuta presso la famiglia d'origine, la Tornabuoni, una volta sposata, si muoveva in un contesto in cui la letteratura era costantemente presente e, in particolare, la *descriptio* era ben nota: nelle proprie opere, ad esempio, Poliziano si servì più volte di questo meccanismo descrittivo, adattandone le forme tradizionali alle proprie necessità compositive.⁵⁶ Ho già ricordato, in precedenza, l'amicizia reciproca che legava l'Ambrogini e la Tornabuoni; un rapporto che si sarebbe espresso anche sul piano letterario se, come verrà indicato anche più avanti, nelle opere di Lucrezia è possibile individuare tracce dell'influenza da parte delle composizioni di Poliziano – e, in casi più rari, anche viceversa. Il fatto che il *topos* in questione fosse un meccanismo circolante nelle opere di un intellettuale così vicino a Lucrezia può essere un primo punto a favore dell'ipotesi che dunque anche Lucrezia lo conoscesse.

La semplice conoscenza indiretta del *topos* non è sufficiente, però, per indicarlo come fattore alle spalle della descrizione di Clarice; bisogna infatti verificare anche che Lucrezia sapesse applicare le forme della *descriptio mulieris*. Per farlo, si possono sfruttare le opere letterarie attribuite alla Tornabuoni, ovvero i *Poemetti sacri*, all'interno dei quali la presenza di personaggi femminili è tutt'altro che indifferente; molte delle

⁵⁶ TORNABUONI, *Lettere*, cit., p. 14.

figure bibliche scelte da Lucrezia come protagonisti dei *Poemetti* sono anzi proprio delle donne. Trattandosi in questo caso di opere elaborate secondo dei principi letterari, dove le descrizioni femminili possibilmente non mancano, identificare in questo contesto delle somiglianze con la *descriptio mulieris* può rafforzare l'ipotesi che Lucrezia conoscesse questo modello.

Anche qui, però, valgono delle avvertenze: i *Poemetti sacri*, infatti, rappresentano «riletture immaginose e commosse della Scrittura»,⁵⁷ anche se difficili da considerare esclusivamente come testi religiosi, perché il loro intento politico è ancora forte, nel momento in cui «consolidano l'immagine devota dell'intero casato dei Medici e non solo della Tornabuoni e di suo figlio».⁵⁸ Ciò che conta è che Lucrezia, per costruire le proprie narrazioni, si basa sempre su un modello ben preciso, ovvero quanto raccontano sui diversi personaggi i testi Biblici ed altre Storie note all'epoca. Questo potrebbe dunque influire anche sulle descrizioni offerte dall'autrice, che risente anche di molti altri modelli e spunti, tanto che talvolta «è arduo individuare con precisione le “fonti”, non solo perché molte storie popolarissime presentavano miriadi di versioni parallele, ma anche per l'uso pressoché generale di riferimenti indiretti, dall'epitome al volgarizzamento, che favorivano interventi e personali elaborazioni».⁵⁹ Come già ricordato nel capitolo sulla scrittura femminile del Quattrocento, inoltre, all'influenza complessiva delle forme tipicamente canterine si aggiungevano gli inevitabili modelli della cultura letteraria fiorentina e medicea in particolare – quindi la presenza di sporadici riferimenti a Dante, agli Stilnovisti, ma anche ai letterati contemporanei.⁶⁰

⁵⁷ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 65.

⁵⁸ TORNABUONI, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, cit., p. 19.

⁵⁹ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 79.

⁶⁰ Nella sua edizione critica della *Storia di Hester* e della *Vita di Tubia*, Mazzone elenca i rimandi intertestuali tra i *Poemetti* e le opere di Pulci, Poliziano, Lorenzo, Dante, Petrarca, Boccaccio.

Per verificare la presenza di analogie tra le descrizioni femminili nei *Poemetti sacri* di Lucrezia e le regole della *descriptio mulieris*, procederò con una rassegna dei passaggi descrittivi elaborati dalla Tornabuoni in questi testi. Consultando le edizioni critiche dei *Poemetti* di Lucrezia, ho selezionato gli inserti descrittivi femminili, che elencherò sotto, nei quali la Tornabuoni si riferisce, in particolare, all'aspetto fisico delle sue protagoniste. Su questi passaggi mi soffermerò sia per ricavare un quadro complessivo della prassi descrittiva di Lucrezia, sia per verificare gli eventuali punti di contatto con il *topos* della *descriptio mulieris*.⁶¹ Si indicano con *G*, *I*, *E* ed *S* i versi appartenenti, rispettivamente, alla *Storia di Giovanni*, la *Storia di Giuditta*, la *Storia di Esther* e, infine, della *Devota Susanna*.⁶²

adorna im-punto et bella a maraviglia (*G* CXXVII, 8)

Et pareo il sol fra l'altre stelle (*G* CXXVIII, 3)

con suo' be' modi, allegra et giulìa (*G* CXXIX, 4)

Ella pareo apparita dal cielo / tant'era ornata, gentile e vezzosa; / el vestire era d'un candido velo / di gioie adorno ch'è maravigliosa / cosa a vedere, et già nulla non celo / le so bellezze, ch'è incredibili cosa; / tanto è leggiadro il vestir che portava, / colle bellezze insieme s'accordava» (*G* CXXXI)

Era una giovan tanto virtuosa / Et molto bella dentro alla ciptade, / Iudetta era il suo nome et graziosa, / nobile, degna et di tutta bontade, / et d'animo virile e valorosa, / gentil costumi et con tanta honestade; / tre anni stata vedova soletta, / et marito non volle più Iudetta (*I* LXXXXVII)

Fatto che l'orazione hebbe Iudetta, / levossi sù e 'ncominciò aconciarsi / et la persona sua pulita e schietta / et la suo bella faccia hebbe a lavarsi, / che veramente pareo

⁶¹ Vengono presi in considerazione tutti i *Poemetti*, ad esclusione della *Vita di Tubia*: interessante agli occhi di Lucrezia per i consigli e i riferimenti su una vita matrimoniale moralmente corretta, è scritta in terzine e rappresenta, insieme alla *Vita di Giovanni*, l'unico dei *Poemetti* sacri dedicato ad una figura maschile. Il suo testo verrà però escluso dalla mia rassegna perché, nonostante all'interno delle vicende agiscano diversi personaggi femminili, nessuno di questi viene presentato attraverso descrizioni, nemmeno in brevi passaggi – una tendenza che, in realtà, sembra valere anche per le figure maschili del poemetto, a propria volta definite esclusivamente da comportamenti e azioni, senza che l'autrice si soffermi mai nel darne una presentazione fisica.

⁶² Le edizioni di riferimento sono: quella curata da Pezzarossa per la *Storia di Giovanni* e di *Giuditta*; quella curata da Ardissino per la *Storia di Esther*; quella di Orvieto per la *Storia di Susanna*.

angioletta; / con suo gentil vestiri hebbe adornarsi, / con prezioso unguento unse il
bel viso / che disciesa pareva del paradiso (I XCIV)

A Oloferne Vaggio fe' ritorno / Et riferì che volentier venia / Et a vestirsi andò senza
soggiorno: / «I' credo che la sia hora per via, / ell'ha un viso leggiadro et adorno / o
signor mio, ell'è tanto giulia, / ell'è benigna et ha tanti be' modi, / non credo che già
mai da te si snodi». (I CXIII)

Benché vi fusse delle donne belle, / Vasti Regina con tanta adornezza / Che paria
proprio il sol ch'è tra lle stelle (E 53-55)

Questo era giusto e con buona intenzione, / alevò una figlia molto bella / che fu del
popol poi liberazione / et fu figliuola del fratel carnale, / Hestetè il vero nome era di
quella: / la suo bellezza pareva immortale, / padre né madre costei non havea, / ma
bene havea uno zio che tanto vale (E 61-69)

Tu mi rasembri stella matutina (E VII 174)

Ella era bella sempremai paruta, / et questo giorno pareva veramente / dal paradiso al
mondo giù venuta. / Al re s'apresentò allegramente / et occultando la greve trestitia, /
a llui e a tutta quanta l'altra gente / ne' suo begli occhi mostrando letitia. (E 106-112)

In questo giunse il fior dell'altre belle; / rimirandola, il re si fu fermato. / «Vedo le
suo luci, anzi duo stelle!». / Con maraviglia stupido e abagliato, / come far suol chi
dal sole è percosso / quando ne' raggi suoi fiso ha mirato, / presela per la man; po'
si fu mosso / con quella compagnia sì gratiosa, / et un ricco vestire havea indosso, /
al collo una pietra preziosa / (la suo valuta non si può stimare), / et la suo faccia
allegra era et gioiosa. (E 136-147)

chiamata fu questa gentil pulzella, / che pareva rosa bianca e fresco pome: / Susanna,
graziosa, honesta et bella (S 44-46)

Quando la gente andava a suo magione, / Susanna bella entrava nel giardino / sul
mezzo dì per suo recreatione, / et coglie fioraliso et gelsomino / et facea ghirlandette
assa' sovente, / cantando le ponea in sul biondo crino. (S 88-93)

Susanna, udite si false novelle, / stupì et diventò pallida et rossa; (S 169-170)

All'interno di queste descrizioni, oltre alle eventuali tracce di contatto con la *descriptio mulieris*, si notano sicuramente delle prassi compositive che si possono attribuire allo stile della Tornabuoni. Un primo dato che salta subito agli occhi è la natura generica di questi riferimenti: anche nel caso dei passaggi descrittivi metricamente più estesi, lo sguardo

dell'autrice si sofferma raramente su dettagli che vadano oltre la generica bellezza e grazia nei modi di queste figure bibliche. Solamente all'interno dei versi qui riportati, l'aggettivo bella/e (anche nella forma bei) si conta in più di dieci occorrenze e spesso ricompare anche più di una volta, nel giro di pochi versi, all'interno della descrizione di uno stesso personaggio. Altrettanto frequente è il ricorso alla forma "adorno", utilizzato sia come aggettivo che come forma verbale e, addirittura, nel sostantivo *adornezza*: la radice lessicale in questione ritorna 5 volte tra questi versi, occorrenze concentrate in particolare nella descrizione di Salomè e nella *Vita di Giuditta*.

Il lessico utilizzato dall'autrice risulta quindi non soltanto vago, ma anche ripetuto; come sottolinea Pezzarossa, questi aspetti rappresentano delle caratteristiche stilistiche proprie dell'intera produzione dei *Poemetti*:

In generale l'aggettivazione è quanto mai banale e ricupera una rete di corrispondenze tradizionali, riuscendo soltanto per l'aspetto quantitativo a dare l'idea di fenomeni grandiosi, giganteschi, surreali; e per quello qualitativo a una delimitazione generica, risultando quindi la moralità dei personaggi per categorie neutre e onnicomprensive.⁶³

Un'affermazione che possiamo subito confermare sia richiamando, per l'aspetto fisico delle figure femminili, l'esempio già citato delle occorrenze dell'aggettivo «bello», declinato in varie forme, sia attraverso il caso di un aggettivo utilizzato invece per la "moralità" di queste donne: mi riferisco al «giulla» che ricompare per ben due volte – sia nella descrizione di Salomè, rappresentata mentre sta danzando poco prima della decollazione del Battista, sia in quella di Giuditta. La ripetitività delle descrizioni costruite dalla Tornabuoni, dunque, non si nota solamente mettendo a confronto i passaggi descrittivi presenti nello stesso poemetto, ma si può riscontrare anche

⁶³ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 96.

paragonando i “ritratti” femminili di testi differenti. In entrambi i casi ricordati, tra l’altro, l’aggettivo «giulia» è collocato in clausola di verso e, nell’uso che la Tornabuoni ne fa all’interno della *Storia di San Giovanni*, esso compare nella coppia «allegra e giulia», che costituisce un’altra cifra stilistica tipica dei *Poemetti*, ovvero «l’impiego di dittologie»⁶⁴ – esemplificato anche in un’altra coppia di questa rassegna, ovvero l’*allegra e gioiosa* usato per indicare l’espressione di Ester; non serve ripetere che, ancora una volta, la presentazione, anche sul piano emotivo, del personaggio si mantiene su un’aggettivazione “qualitativa” di carattere assolutamente indefinito.

Questa tendenza alla ripetizione non caratterizza solamente i casi delle descrizioni femminili, perché al contrario l’autrice in tutti i testi dei *Poemetti* «tende a riproporre frequentemente – e non solo in opere diverse – stilemi, sintagmi, *iuncturae*, parole-rima o strutture sintattiche». ⁶⁵ Lo stesso Mazzoni, infatti, compone un lungo elenco di richiami intertestuali interni alle opere della Tornabuoni; per quanto la ridondanza espressiva sia tipica della letteratura religiosa del tempo, le ripetizioni presenti nei testi di Lucrezia sono molto più probabilmente determinate dalle incertezze compositive della donna.⁶⁶ Spesso, anzi, il ricorso a strutture ripetute serviva a «rimediare prestamente ai vuoti di fantasia o alla imperfetta misura dei versi. Si nota la ridondanza di alcune espressioni demandate al compito di completare il verso più che l’immagine»⁶⁷ e, per questo, collocate nello stesso punto del verso; ripetizioni che risultano ancor più numerose all’interno di quei poemetti composti in ottava, che causavano ancor più «ardui problemi prosodici posti al dilettante dalla misura, dall’accento e dalla rima nel verso». ⁶⁸

⁶⁴ Ivi, p. 95.

⁶⁵ TORNABUONI, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, cit., pp. 21-22.

⁶⁶ Ivi, p. 26.

⁶⁷ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 97.

⁶⁸ Ivi, pp. 98-99.

Nel caso dei *Poemetti sacri* della Tornabuoni, siamo quindi di fronte non alla composizione di un letterato esperto, ma ai tentativi di esprimersi in forma poetica da parte di una donna che cerca di andare oltre i limiti imposti dalle proprie capacità, sfruttando le strutture ripetute, ricavabili in certi casi anche dagli esempi che la tradizione le metteva a disposizione. Proprio alla tradizione, e nello specifico a quella dei cantari, Lucrezia sembra rifarsi in un altro meccanismo utilizzato più volte per descrivere l'aspetto delle figure femminili nei *Poemetti*: tutte quante, tranne Susanna, vengono paragonate almeno una volta a delle entità ultraterrene, in virtù della bellezza che le contraddistingue. Queste immagini tradizionali, che risalivano ad una lunga prassi poetica, vengono usate dall'autrice «in funzione antirealistica, sottilmente mistiche ed echeggianti le attribuzioni liturgiche della Vergine». ⁶⁹

È importante sottolineare, dunque, il “ridimensionamento” delle capacità compositive di Lucrezia, così come emergono da questo iniziale quadro sulle descrizioni elaborate nei *Poemetti*. La Tornabuoni, infatti, sembra dotata di competenze poetiche basilari, che le permettono di costruire componimenti che, per quanto complessivamente coerenti a livello metrico, rivelano una scarsa dimestichezza con la versificazione. Un dato che va tenuto presente, soprattutto se si vuole ipotizzare che Lucrezia conoscesse e sapesse applicare il *topos* della *descriptio mulieris* all'interno dei suoi testi: è evidente che, di fronte al caso di una poetessa non particolarmente abile, non bisognerà aspettarsi il rispetto rigoroso delle regole del canone, non tanto per una mancata conoscenza di queste, quanto piuttosto per una certa difficoltà nel riuscire ad applicarle correttamente. In questo senso, rispetto allo spazio “libero” della scrittura in prosa, così com'era la lettera, l'ambito poetico complicava ancor di più il ricorso ad un *topos*, visto che alle regole di

⁶⁹ Ivi, p. 92.

quest'ultimo bisognava aggiungere tutto l'insieme di rigide limitazioni metriche tipico della versificazione. Come per la descrizione di Clarice, dunque, anche qui siamo di fronte a ritratti femminili in un certo senso deludenti, non solo perché non puntano a rappresentare l'individualità di una donna, ma soprattutto perché costruiti con una ripetitività che, ricavata da un insieme di caratteristiche predefinite dalla tradizione per poter parlare di bellezza femminile, è da attribuire alla limitata capacità poetica della poetessa.

Un altro aspetto che accomuna buona parte dei passaggi descrittivi elencati è il riferimento a vesti e ornamenti indossati dalle figure volta per volta presentate sulla scena letteraria. Ad eccezione di Susanna, tutte le altre eroine bibliche sono sempre accompagnate anche da un richiamo a ciò che indossano. Paradossalmente, questi elementi del vestiario, che amplificano ulteriormente la bellezza di queste figure, vengono caratterizzati in modo più preciso di quanto non valga per le parti anatomiche delle donne stesse (il velo che avvolge il corpo di Salomè, ad esempio, viene definito «candido»). Oltre ad esaltare la bellezza delle sue protagoniste, Lucrezia si sofferma su questi tratti per ribadire la leggiadria, come nel caso di Salomè mentre la danza, o per rimarcare lo status di queste donne (vale per le regine Giuditta e Esther, agghindate da preziose vesti e gioielli). Anche il ritratto di Clarice presentava dei riferimenti alle vesti indossate dalla giovane romana. La differenza è che, nei casi ricordati all'interno dei *Pometti*, questi vestiti sono elementi capaci di amplificare ancor di più la bellezza e la leggiadria delle donne descritte; nei due incontri tra Lucrezia e Clarice, invece, le vesti che quest'ultima indossa diventano piuttosto un "limite", a causa del quale la Tornabuoni non riesce ad avere un'idea più completa della ragazza che ha di fronte.

Finora mi sono concentrata sugli aspetti che caratterizzano complessivamente queste descrizioni femminili; un'analisi che ha permesso di individuare alcuni tratti peculiari dello stile di Lucrezia, da tener presenti soprattutto nel passaggio a quello che è lo scopo principale per cui è stata proposta questa rassegna: la ricerca di punti di contatto tra le descrizioni dei *Poemetti* e lo schema della *descriptio mulieris*. Aver riscontrato le limitate capacità compositive della Tornabuoni, infatti, permette di valutare con un approccio attento le "tracce" del *topos* eventualmente riscontrate entro le descrizioni elencate sopra. Una prima analogia riguarda la strutturazione che Lucrezia dà alle presentazioni femminili nei *Poemetti*, che si può ricavare soprattutto dai ritratti che occupano un numero più ampio di versi. Innanzitutto, in questi passaggi l'attenzione della poetessa si sofferma sia sull'aspetto fisico che sull'interiorità dei suoi personaggi: in entrambi i casi, come ricordava Orvieto, una parte "anticipa" l'altra, ovvero l'incredibile bellezza esteriore altro non è che la perfetta rappresentazione di un'interiorità altrettanto positiva. Ad esempio, nell'ottava 113, in cui la descrizione di Giuditta è filtrata dalle parole di Vaggio, servitore di Oloferne, il bel viso della giovane, la sua felicità e i suoi comportamenti vengono interpretati come sintomo del suo amore per Oloferne (interessante poi il fatto che questa stessa conclusione verrà poi smentita dall'omicidio compiuto dall'eroina biblica).⁷⁰ Bellezza e virtù morali, dunque, sono inscindibili in questi ritratti: anche da questo si nota il peso del *topos* della *descriptio*.

L'ultima descrizione di Ester, collocata ai versi 136-147, sembra presentare un'altra forma di dipendenza dal canone descrittivo della bellezza femminile. A primo impatto, non sembrerebbe esserci un legame così forte, con il *topos*; in realtà, se ci si sofferma sulle parti anatomiche richiamate dall'autrice, esse risultano così menzionate: per primi,

⁷⁰ Ciò non smentisce la "positività" morale di Giuditta, che risiede non tanto nell'amore verso Oloferne, ma nell'intento dell'eroina biblica a difesa del proprio popolo.

gli occhi e la mano, associati ad una stessa “azione”, ovvero lo stupore del re per la bellezza di Ester e la sua reazione nel prendere per mano l’amata. L’attenzione si sposta poi, ancora una volta, sulle vesti che la giovane indossa e questo riferimento è un pretesto per citare il collo, vista la preziosa collana che lo adornava; per ultimo viene nominato il viso. La Tornabuoni sembra mantenere, almeno parzialmente, l’ordine che doveva caratterizzare le descrizioni costruite secondo il *topos*: dall’alto al basso e dal generale al particolare; soprattutto il secondo criterio sembra una coordinata di riferimento per Lucrezia, che più volte passa da riferimenti complessivi all’aspetto della giovane a dettagli più ravvicinati – nel primo gruppo di questi versi c’è un paragone “riassuntivo” della bellezza di Ester, seguito dal richiamo ad occhi e mano; poi, quando il re e la regina iniziano a camminare, l’attenzione ritorna all’aspetto complessivo di lei, con la descrizione delle vesti, seguita ancora una volta da un tratto anatomico più preciso come il collo. Infine, un nuovo elemento specifico come il viso che, in realtà, ha una natura duplice: nel *topos*, infatti, ci si poteva soffermare poi su parti più specifiche del volto, come occhi, naso, bocca, labbra, etc. Se dietro questa descrizione si può presupporre l’influenza della *descriptio mulieris*, vale evidentemente il riferimento alle limitate capacità poetiche di Lucrezia, a causa delle quali la donna, pur tentando di applicare il modulo descrittivo che ha in mente, finisce per violarne alcune caratteristiche.

Poco sopra ho sottolineato come Lucrezia utilizzasse il paragone con l’ultraterreno per esaltare la bellezza delle proprie protagoniste femminili. Sempre con la stessa finalità celebrativa dell’aspetto di queste donne, la Tornabuoni ricorre con altrettanta frequenza ad un’immagine che appare più vicina alle forme tipiche della *descriptio mulieris*. Nel definire la bellezza di Salomè, la Tornabuoni la paragona ad un sole che brilla tra le stelle;

lo stesso parallelo ritorna nel gruppo di versi che descrivono la regina Vasti, la quale svetta per bellezza all'interno di un gruppo di figure femminili, comunque definite come «belle». Parzialmente sovrapponibile a questi due esempi, che sembrano riferirsi all'aspetto fisico "complessivo" delle due donne, il caso degli occhi di Ester, paragonati a due stelle (*E* v. 138). Il richiamo allo splendore, come termine di raffronto per la bellezza, viene riconosciuto come un modello che la Tornabuoni poteva ricavare dalla tradizione dei cantari, soprattutto se il termine di paragone coinvolto erano le stelle.⁷¹ Nei casi di Salomè e Vasti, però, il riferimento coinvolge il "sole", uno dei figuranti più caratteristici della *descriptio mulieris*,⁷² nella ricompariva come termine di confronto di una parte anatomica o, più raramente, dell'intero corpo. In entrambe le scene citate nei *Poemetti*, il richiamo al sole e al suo splendore è funzionale a rimarcare come Vasti e Salomè spiccassero tra le altre donne (paragonate invece alle più modeste "stelle" o solamente "belle") che le circondavano. Il fatto che questa immagine piuttosto sintetica venga riproposta in modo pressoché identico all'interno di due poemetti distinti non stupisce, visto quanto già ricordato in precedenza sullo stile ridondante della poetessa.

Il paragone, piuttosto comune in letteratura, richiama un'immagine simile, proposta da Poliziano in un distico del suo *Epicedio di Albiera*; ai versi 83-84, infatti, per sottolineare come la giovane fiorentina emergesse tra tutte le compagne in virtù della sua straordinaria bellezza, l'Ambrogini sfrutta a propria volta un paragone che coinvolge stelle ed astri: «Tamque suas vincit comites, quam Lucifer ore / purpureo rutilans astra minora premit».⁷³ In questo caso, al posto del sole Poliziano preferisce citare Lucifero, la prima

⁷¹ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 94.

⁷² POZZI, *Temì, τόποι, stereotipi*, cit., p. 401.

⁷³ F. ARNALDI, L. GUALDO ROSA, L. MONTI SABIA, *Poeti latini del Quattrocento*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1964, p. 1026.

stella per splendore. Anche se non si tratta di un'immagine poetica del tutto nuova,⁷⁴ la sua presenza sia nell'opera dell'Ambrogini che in quelle della Tornabuoni è una prima dimostrazione del contatto tra quest'ultima e il gruppo di intellettuali del palazzo di Via Larga.⁷⁵ Come ricorda Pezzarossa, nei *Poemetti* ci sono anche altri rimandi ai testi dell'Ambrogini,⁷⁶ che ribadiscono il legame tra il poeta e la Tornabuoni; queste analogie sembrano riguardare soprattutto i *Poemetti* di Lucrezia e *Rime e Stanze* di Poliziano. Proprio l'ultimo riferimento citato in questo gruppo di metafore "astronomiche", quello in cui gli occhi di Ester vengono paragonati a delle stelle, risulta uno dei richiami più evidenti tra la versificazione di Lucrezia e le *Rime* poliziane, dove il componimento XIV presenta, al v. 6, «co' tuo begli occhi, anzi duo vive stelle!»,

due emistichi praticamente uguali, segnati dalla presenza dell'avversativa, entrambi riferiti agli occhi della donna, entrambi in rima con *belle*, come il verso di Petrarca dal quale probabilmente hanno origine [...]. Ancora una volta, la cronologia non aiuta con certezza assoluta a stabilire la priorità del prelievo, perché la datazione delle *Rime* poliziane non è pacifica [...]. L'ipotesto petrarchesco degli *occhi-stelle* comune a Lucrezia e Poliziano, comunque, ha molta fortuna anche presso Lorenzo, viste le insistite repliche del modulo nel suo *Canzoniere*⁷⁷

Come ricordato più volte, dunque, nuovamente si rivela l'importanza della partecipazione di Lucrezia ad un ambiente culturale vivace, nel quale circolavano numerosi componimenti, come rivela la frequenza di queste immagini dello splendore femminile, che il contesto mediceo ricavava dall'esempio petrarchesco.

⁷⁴ Il paragone, riproposto anche in più passaggi delle opere di Pulci, viene ricavata dallo Stilnovo ed è largamente diffusa anche nel *Canzoniere* petrarchesco, come ricordato in TORNABUONI, *Storia di Hester e Vita di Tubia*, cit., p. 31.

⁷⁵ «Ma il riverbero di immagini e stilemi petrarcheschi è frequentissimo fra i poeti del circolo laurenziano», *ivi*, p. 39.

⁷⁶ PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, cit., p. 95.

⁷⁷ TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, cit., p. 38.

Questi primi confronti, oltre a ribadire l'importanza delle suggestioni letterarie alle spalle di Lucrezia nel contributo dato alla sua versificazione incerta, permettono anche di affinare la ricerca della *descriptio mulieris* entro i *Pometti*. Le descrizioni costruite dalla Tornabuoni, infatti, risulterebbero da paragonare soprattutto alla versione del canone che non si sofferma su tutti gli elementi corporei, ma, dopo un'immagine complessiva, ne richiama soprattutto le parti più nobili, ovvero occhi, capelli, bocca e viso in generale, associati, dopo il modello petrarchesco, al massimo ad un altro elemento selezionato come collo, seno e mano. La già ricordata descrizione di Ester ai versi 136-147 sembrerebbe piuttosto vicina, negli elementi elencati, a questo schema, se non per una piccola violazione nel citare sia il collo che la mano della regina. Un'eccezione che si potrebbe attribuire, ancora una volta, alla limitata conoscenza poetica di Lucrezia oppure anche alle variazioni ammissibili entro il *topos* e di cui si fece interprete, tra gli altri, anche Poliziano.⁷⁸ Per verificare l'adesione alla struttura complessiva della *descriptio*, mi sono soffermata sui passaggi descrittivi più ampi. Tuttavia, anche le descrizioni di lunghezza inferiore citano degli elementi che permettono di ricavare alcuni spunti di contatto con la *descriptio mulieris*, specialmente così come definita dal Petrarca. Nell'ottava XCIV della storia di Giuditta, il riferimento alla "persona", quindi all'aspetto generale dell'eroina biblica è seguito da due indicazioni relative al volto della giovane, proprio uno degli elementi caratteristici del *topos*. Rispetto alle descrizioni petrarchesche, mancherebbe però una specificazione ulteriore su questo elemento corporeo: normalmente, infatti, citare il viso era un pretesto per indicare inizialmente l'incarnato della donna descritta, e spostare poi l'attenzione su altre parti più specifiche del viso stesso (la bocca, gli occhi, le ciglia, i denti, ecc.).⁷⁹ Qui invece il riferimento al volto della

⁷⁸ POZZI, *Il ritratto della donna*, cit., pp. 14-16.

⁷⁹ Id., *Temi, τόποι, stereotipi*, cit., p. 407 in particolare, la Tabella 1.

donna rimane in termini vaghi, quindi semplicemente come *bella faccia* (I XCIV, 4) o *bel viso* (I XCIV, 7). Anche la descrizione di Giuditta nella già ricordata ottava 113 si soffermava, come unico tratto fisico presentato con un riferimento più preciso, esclusivamente – ancora una volta – sul volto della giovane. La comparsa di Ester ai versi 106-112 si sofferma per prima cosa sull’aspetto generale della regina, che cerca di nascondere il proprio dolore ma, come rivela il verso iniziale della terzina successiva, questo viene trasmesso in particolare dagli occhi. Rispetto al meccanismo della *descriptio*, qui si ritrova il passaggio da una rappresentazione complessiva di questa figura ad un dettaglio fisico particolareggiato come gli occhi – ancora una volta, una delle poche parti del corpo femminile normalmente richiamate nella trattazione breve della *descriptio*. Come si diceva, ai versi 136-147 la bellezza di Ester viene presentata prima a livello generale, con una metafora che la paragona ad un fiore, poi si sofferma soprattutto sugli occhi della giovane, che richiamano – come in altri casi già ricordati – un parallelo con la luminosità del sole, soprattutto nell’effetto che scatenano sul re. Dagli occhi l’attenzione si sposta sulla gola di Ester, pretesto per citare, in realtà, il ricco diadema che la regina porta al collo, e, infine, torna nuovamente all’aspetto gioioso del volto. Si è già detto della metafora occhi-stelle, dell’ordine descrittivo e della lieve violazione rispetto alle forme più rigorose della *descriptio mulieris*. Non mi sono ancora soffermata, però, sulla metafora del verso 136, che associa Ester ad un “fiore”; il paragone con il mondo floreale è, anch’esso, uno dei meccanismi più ricorrenti e apprezzati nel *topos* della bellezza femminile. Nel caso di Ester, il collegamento metaforico si mantiene generico: il *topos*, invece, prevedeva di specificare il tipo di fiore (la rosa o al massimo le violette) e il colore (rosso o bianco), per indicare in particolare la carnagione della ragazza.

Gli stessi riferimenti floreali ritornano nelle descrizioni presenti entro la *Storia di Susanna* che, per ora, è sembrato il poemetto meno interessante in questa rassegna. In realtà, le seppur brevi descrizioni qui proposte dalla Tornabuoni, risultano paradossalmente tra quelle con i rimandi più probabili alla *descriptio mulieris*. Procedendo con ordine tra i tre passaggi indicati nella rassegna, il v. 45 rappresenta, per la prima volta, una metafora “esplicita” che colleghi la ragazza ad una rosa bianca e un frutto fresco. Il canonico riferimento alla rosa, già presente in forma implicita in una descrizione di Giuditta, qui è accompagnato da un altro tratto topico, ovvero il riferimento al colore del fiore – in questo caso il bianco ma, come si ricordava prima, poteva essere anche il rosso. Nella forma “canonica” della descrizione femminile, il riferimento alla rosa risultava di solito applicato esclusivamente al volto, di cui si evocava il colorito tramite il colore bianco o rosso ispirato dalla somiglianza con il fiore. In questo caso, dunque, ritornerebbero quelli che Pozzi definisce “figurante” (la rosa) e “motivazione” (il colore bianco), seppur utilizzati in forma più generica di quanto normalmente previsto dalla *descriptio mulieris*. Anche il riferimento al frutto, come termine di paragone, risulta piuttosto insolito nel *topos* – nel quale emergevano piuttosto paralleli tra il seno della donna e il pomo.

Il verso 93 presenta un altro elemento che rientra nelle forme tipiche del *topos* descrittivo femminile. Ancora una volta come unico caso tra tutti i *Poemetti*, Lucrezia offre un dettaglio ulteriore, forse il più specifico di tutte le figure femminili incontrate finora: ci viene detto, infatti, che i capelli di Susanna sono biondi. Manca qui un eventuale riferimento ai comparanti, anche metaforici, più caratteristici per la capigliatura femminile; tuttavia, ancora una volta, ritorna una traccia di adesione allo schema del *topos*, per lo meno così come definito da Petrarca in poi: Lucrezia, infatti, si sofferma sui capelli, uno dei pochi dettagli “accettabili” nella descrizione del corpo di una donna. Non

sembra inoltre casuale la scelta del colore della capigliatura, visto che, in modo altrettanto tipico, la donna bella era associata ai capelli biondi, mentre il capo scuro era connotato tipico della figura femminile brutta.⁸⁰ L'ultimo distico di versi presenta una rapida caratterizzazione dell'incarnato femminile altrettanto canonica, con la compresenza di pallore e rossore per rappresentare il timore e la pudica vergogna di Susanna. Pozzi, nel richiamare i legami "necessari" tra gli elementi della *descriptio mulieris*, sottolinea l'esistenza della coppia oppositiva bianco/rosso «che si era legata allo schema del biondo».⁸¹ Susanna rispecchia perfettamente questa concatenazione di elementi: i suoi capelli biondi richiamano automaticamente la carnagione in cui si alternano bianco e rosso. Un legame ben rappresentato nell'ode poliziana *In puellam*, dove i capelli biondi, paragonati all'oro, sono accompagnati ad altre parti del corpo della donna che alternano paragoni con figuranti rossi o bianchi (ad esempio, la gola ha come termine di confronto il latte, mentre guance e bocca, associate rispettivamente a neve+porpora e corallo+perle comprendono addirittura entrambi i riferimenti cromatici).⁸²

A conclusione di questa rassegna, si può dire che ci siano elementi evidenti e sufficienti per pensare che Lucrezia conoscesse le forme della *descriptio*, tanto da saperle riutilizzare anche all'interno dei propri *Poemetti*. In nessuno dei casi visti – ad esclusione degli ultimi, che appaiono più convincenti – l'applicazione dello schema risulta pienamente rigorosa. Gli eventuali "errori" e le mancanze incontrate possono essere attribuite ad un atto compositivo non facile per Lucrezia – più difficile parlare di violazioni "volontarie" come quelle ricordate da Pozzi,⁸³ perché si tratta di interventi che sottintendono competenze poetiche lontane da quelle dimostrate da Lucrezia nei componimenti.

⁸⁰ POZZI, *Temì, τόποι, stereotipi*, cit., p. 399.

⁸¹ Ivi, p. 400.

⁸² Id., *Il ritratto della donna*, cit., p. 15.

⁸³ Id., *Temì, τόποι, stereotipi*, cit., pp. 429-432.

Si può ipotizzare che Lucrezia conoscesse e sapesse usare la *descriptio* nei propri testi, dunque. Tornando alla descrizione di Clarice, si può pensare ad una responsabilità maggiore, nell'influenzare la struttura del ritratto, piuttosto che al canone descrittivo citato da Brambilla? Ovviamente verificare i legami tra la lettera di Lucrezia e la "realtà" concreta della prassi matrimoniale non è possibile, come nel caso precedente. Tuttavia, si può riflettere sul fatto che uno schema descrittivo simile venga riproposto anche nelle lettere di Alessandra Macinghi Strozzi; quest'ultima, infatti, si sofferma sugli stessi tratti descrittivi già ricordati per Clarice. Non si può ovviamente pensare ad una forma di influenza diretta fra le missive di Lucrezia e quelle di Alessandra; bisognerebbe allora presupporre che anche quest'ultima sarebbe stata guidata, in qualche misura, dallo schema della *descriptio*, nel costruire le proprie descrizioni femminili? Sembra poco probabile, in realtà; non sappiamo quanto approfondita fosse stata l'educazione di Alessandra, che si servì della scrittura esclusivamente per comunicare con i figli esiliati e, all'opposto di Lucrezia, non ha lasciato testimonianze scritte diverse dalle lettere.

Visto quanto conosciamo oggi della Macinghi Strozzi, non è possibile nemmeno ipotizzare quale fosse il suo rapporto con la produzione letteraria del tempo, anche solo in qualità di fruitrice. Unica indicazione sembra provenire dall'espressività ricercata all'interno delle lettere; nelle descrizioni elaborate da Alessandra, infatti, si riconosce una certa attenzione alla coloritura espressiva dello scritto, ottenuta attraverso espressioni proverbiali e un lessico di registro popolare, in virtù dei quali l'effetto complessivo di alcuni passaggi «non ha nulla da invidiare a certe punte della novellistica tre-quattrocentesca».⁸⁴ Ciò non vuol dire che la Macinghi Strozzi avesse costruito le proprie lettere ispirandosi alle forme delle novelle, tuttavia è la testimonianza di come anche

⁸⁴ BRAMBILLA, *Ritratti femminili*, cit., p. 27.

Alessandra non si limitasse a “trasmettere informazioni”, all’interno delle sue lettere, ma ricercasse anche un certo grado di espressività, per cui «non si può dunque realisticamente credere che la lettera testimoni qui solo un parlato irriflesso: è chiaro, invece, che la donna gioca su un preciso registro espressivo, accumulando volutamente l’uno sull’altro termini dell’uso comune provvisti di un alto tasso di espressività».⁸⁵ Per quanto non in linea con quanto potremmo considerare una costruzione retorica, comunque anche queste missive si caratterizzavano per una composizione dettata da volontà espressive ben precise. Anche di fronte a questa “ricercatezza” espressiva non si può ipotizzare che Alessandra avesse costruito le proprie descrizioni dipendendo, in qualche modo, dalla cultura letteraria del tempo.

In conclusione, se il caso di Lucrezia venisse preso individualmente, l’unico riferimento alle spalle della descrizione di Clarice potrebbe essere facilmente identificato nella *descriptio mulieris*. Mettendo a sistema il ritratto di Clarice con quelli presenti nelle lettere della Macinghi Strozzi, tuttavia, non si può non notare l’aria di somiglianza tra le descrizioni elaborate dalle due donne; sembrerebbe più difficile affidare esclusivamente al *topos* il ruolo di modello alla base di questi inserti descrittivi, perché sembrerebbe un’ipotesi poco probabile nel caso di Alessandra. Visto quanto noto per ora, si può quindi propendere soprattutto per il punto di vista sostenuto da Brambilla; distinguendo chiaramente, però, i due casi: da una parte, Lucrezia, per la quale l’influenza del *topos* sembra maggiore degli elementi “esterni”, legati alla prassi matrimoniale così come ricostruiva Brambilla. Dall’altra parte, invece, Alessandra, che sembrerebbe influenzata pressoché esclusivamente dagli elementi pratici dei meccanismi alla base delle trattative istituite a Firenze per fissare le unioni nuziali.

⁸⁵ Ivi, p. 32.

Il sentimento amoroso nelle lettere di Maria Savorgnan e Lucrezia Borgia

Maria Savorgnan: vita e lettere

Nata tra il 1468 e il 1473 da Matteo Griffoni, comandante urbinato assoldato da Venezia, e Leonarda dei conti di Carpegna, nobile marchigiana,¹ Maria Savorgnan è una figura che ci è nota quasi esclusivamente tramite il carteggio epistolare che la legò a Pietro Bembo. L'abilità compositiva e le conoscenze poetiche esibite da Maria proprio all'interno delle sue lettere fanno presupporre un'educazione di un certo livello, dovuta sia alle condizioni della famiglia d'origine sia ai cambiamenti del sistema educativo veneziano tra XV e XVI secolo.²

Il matrimonio con Giacomo Savorgnan, nel 1487, garantì alla donna l'ingresso in uno dei casati friulani più legati alla Serenissima, che nel 1385 aveva riconosciuto alla famiglia Savorgnan il patriziato.³ La relazione tra l'ormai vedova Maria e Pietro Bembo si colloca invece tra il 1500 e il 1501⁴ ed è accompagnata dagli scambi di lettere tra i due innamorati: nonostante da queste lettere, pubblicate successivamente dall'umanista veneto, provengano 3 sonetti, 2 strambotti e una barzelletta tutte attribuibili alla Savorgnan,⁵ Maria non viene ricordata come una delle donne letterate della sua epoca.⁶ La relazione con Bembo rimase segreta anche a causa della condizione di lei, vedova e, secondo le volontà testamentarie del marito, costretta a restare sotto il "controllo" dei Savorgnan; la decisione di Giacomo, aveva lo scopo di non mettere ancora più in crisi le

¹ P. PUCCI, "Come vi mando a dire una cosa fatela": individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan, in «NEMLA Italian Studies», 2012, 34, pp. 72-99: p. 72.

² M. ZANCAN, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*, in «Annali d'Italianistica», 1989, 7, pp. 42-65: p. 60.

³ PUCCI, "Come vi mando a dire una cosa fatela", cit., p. 72.

⁴ COX, *Women's writing in Italy*, cit., p. 46.

⁵ Ivi, p. 50.

⁶ ZANCAN, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento*, cit., p. 46.

già precarie risorse della famiglia – con la restituzione a Maria della dote – e di mantenere intatto il nome dei Savorgnan, criterio necessario per la futura carriera dei figli di Giacomo nel patriziato veneziano.⁷

Nonostante il controllo al quale Maria era stata sottoposta, la donna riuscì comunque a instaurare la propria relazione con Bembo, la cui presenza «grazie ai rapporti amichevoli che [...] intratteneva con la famiglia friulana [...] non attirava l'attenzione né di quelli di casa né del vicinato, se tenuta sotto controllo».⁸ Il rapporto tra i due venne comunque ostacolato dal generico sospetto, da parte dei familiari di Maria, che la donna avesse effettivamente un amante, per quanto non riconosciuto nel Bembo; così, nel 1501 la relazione tra i due si interruppe, poco dopo un periodo che la Savorgnan aveva dovuto passare a Ferrara: grazie ai contatti della famiglia friulana con Ercole d'Este,⁹ Maria venne costretta dal suocero e da Bernardino, che la tenevano sotto controllo, ad un esilio forzato nella città estense – del quale il Bembo si lamenterà con lei, sia per la partenza improvvisa sia per le poche notizie trasmessegli dall'amata.¹⁰ Nel settembre 1501, dunque, la storia d'amore tra Maria Savorgnan e Pietro Bembo risulta conclusa, con l'intellettuale veneziano pronto ad intrecciare una nuova relazione con un'altra donna legata a Ferrara, ovvero Lucrezia Borgia.¹¹

⁷ PUCCI, "Come vi mando a dire una cosa fatela", cit., pp. 74-76.

⁸ Ivi, pp. 78-79.

⁹ M. SAVORGNAN, P. BEMBO, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a cura di C. Dionisotti, Firenze, Le Monnier, 1950, p. XXXIII.

¹⁰ PUCCI, "Come vi mando a dire una cosa fatela", cit., p. 77.

¹¹ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., p. XXXIV.

Le lettere di Maria Savorgnan sono in totale 77,¹² tutte autografe e da associare alle missive bembiane¹³ – le due parti del carteggio ebbero dunque vicende editoriali separate.¹⁴ Queste 77 missive si collocano nel breve periodo, tra il 1500 e il 1501, durante il quale si sviluppò la relazione amorosa tra i due interlocutori;¹⁵ sebbene i due avessero ormai raggiunto una precisa collocazione all'interno della società veneziana,¹⁶ ciò non impedì lo sbocciare di «una storia d'amore, fatta per entrambi di passione e di intelletto, in più modi intrecciata alla scrittura e alla poesia».¹⁷

In queste lettere si mescolano tutti gli elementi caratteristici di una relazione extraconiugale fra due figure dall'educazione evidentemente raffinata; «gli intrighi, i travestimenti, i convegni segreti tra calli e campi veneziani»¹⁸ si intrecciano alla paura di essere scoperti e alla gelosia, soprattutto da parte della Savorgnan. Tuttavia, queste «lettere [...] destinate a mantenersi, nell'intenzione di entrambi e in conformità all'etica della città, nello spazio privato del rapporto amoroso, conservano il carattere di una scrittura diretta, non ingenua, tuttavia, né priva di ambizione intellettuale».¹⁹ In quello che risulta, quindi, un insieme di amore e letteratura, gli interlocutori mescolano epistolografia e poesia, realtà e reminiscenze petrarchesche.²⁰ Così, Maria dà una precisa immagine di sé e rivela che «le aristocratiche veneziane, se pure non scrivono in

¹² «Dai riferimenti interni si può ricavare che ben 26 lettere della Savorgnan mancano all'appello, probabilmente per cause accidentali», E. CURTI, *«Fate a questa carta mille vezi e basatela perché è bela»*. *Sul carteggio amoroso di Maria Savorgnan*, in «Schede umanistiche», 25, 2021, pp. 181-198: p. 185.

¹³ A. CHEMELLO, *Il codice epistolare femminile. Lettere, «Libri di lettere» e letterate nel Cinquecento*, in G. Zarri, *Per lettera*, cit., pp. 3-42: p. 24. Un'altra differenza fondamentale riguarda la forma delle missive: mentre quelle bembiane sono state riviste dall'autore, in vista della pubblicazione, al contrario quelle della Savorgnan «sono cristallizzate nella veste originale», CURTI, *«Fate a questa carta mille vezi»*, cit., p. 182.

¹⁴ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 54.

¹⁵ CHEMELLO, *Il codice epistolare femminile*, cit., p. 24.

¹⁶ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., p. xxi.

¹⁷ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., pp. 54-55.

¹⁸ CHEMELLO, *Il codice epistolare femminile*, cit., p. 28.

¹⁹ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., pp. 54-55.

²⁰ CHEMELLO, *Il codice epistolare femminile*, cit., p. 29.

funzione del mercato editoriale, comunque utilizzano la scrittura come occasione e mezzo per una forte affermazione di sé». ²¹

Dal canto suo, anche Bembo trae vantaggio da questo scambio epistolare: molti sono gli spunti che il letterato “travasa” dalle missive all’amata verso gli *Asolani*, trattato che stava rivedendo proprio in quegli anni. Anche se non è possibile ricostruire la direzione di questo spostamento di materiali tra gli scritti bembiani, tuttavia siamo di fronte alla dimostrazione della permeabilità tra scrittura pubblica e privata nella prima fase della carriera letteraria dell’Umanista veneziano. ²² La Savorgnan era un’interlocutrice che contribuiva volentieri alle fatiche poetiche di Bembo: solo poche volte rifiuta di esprimere il proprio commento sui versi di ispirazione petrarchesca che l’innamorato le ha inviato e, quando invece interviene, dimostra una conoscenza approfondita delle regole metriche e del dettato petrarchesco. ²³ Proprio le crescenti ambizioni letterarie dell’Umanista, unite alle preoccupazioni e alle difficoltà della Savorgnan nel mantenere segreta questa relazione, furono i motivi alla base della fine della storia d’amore tra i due. Si concluse dunque per Bembo una relazione che creava, a quel punto, «un disaccordo fra la situazione di un amore così romanzesco e drammatico e la linea che egli si disponeva a imporre, che avrebbe imposto non a se stesso soltanto, ma a tutta la cultura italiana per più generazioni». ²⁴ Conclusa la storia d’amore, finì anche lo scambio epistolare che Bembo, ormai affermato letterato, non rinunciò a pubblicare, dimostrandosi “fedele” agli affetti giovanili. ²⁵

²¹ ZANCAN, *Il doppio itinerario*, cit., p. 57.

²² S. SIGNORINI, *Da Maria a Lucrezia. Su due rime giovanili di Pietro Bembo*, in «Italiq. Poésie italienne de la Renaissance», 6, 2003, pp. 53-76: p. 58.

²³ Sul contributo della Savorgnan alle opere bembiane M. FARNETTI, *Maria Savorgnan epistologa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi e C. Ranieri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 53-71.

²⁴ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d’amore*, cit., p. xxxiii.

²⁵ Ivi, pp. xxvi-xxvii.

Vita e lettere di Lucrezia Borgia

Lucrezia Borgia nacque il 18 aprile 1480 in una fortezza, vicino Roma, controllata dal padre, il cardinale Rodrigo Borgia.²⁶ Non si sa molto dei primi anni di Lucrezia, se non che passò l'infanzia con la madre, mentre in età scolare venne affidata al monastero di San Sisto²⁷ e, una volta adolescente, si trasferì presso la prima cugina del padre, Adriana de Mila, che crebbe la nipote nel palazzo Orsini di Monte Giordano.²⁸ Lucrezia «was a woman of her time, well educated in humanist literature, speaking Italian, Catalan, French and Latin and capable of writing poetry in those languages»,²⁹ anche se nessuno la ricorda come poetessa e le notizie sulle sue fatiche letterarie sono giunte fino a noi esclusivamente attraverso il tramite bembiano.³⁰

Della vita di Lucrezia viene ricordato in modo particolare il fortissimo affetto che la legava al padre, in un rapporto così stretto che espose i due all'accusa di incesto.³¹ Nonostante l'affetto per la figlia, Rodrigo Borgia non si farà scrupoli a sfruttarla per il proprio vantaggio personale, soprattutto in seguito alla sua inaspettata nomina al soglio pontificio, nel 1492, con il nome di Alessandro VI.³² Da quel momento, infatti, Lucrezia diventò uno strumento sfruttato dal padre per costruire nuove alleanze tramite un'intelligente strategia matrimoniale.³³ Nel 1493 vennero dunque celebrate le prime nozze di Lucrezia, una bambina persino per gli standard dell'epoca, e Giovanni Sforza,

²⁶ S. BRADFORD, *Lucrezia Borgia: Life, Love and Death in Renaissance Italy*, Penguin, 2005, p. 33.

²⁷ D. GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, in L. Borgia, *Lettere, 1494-1519*, Mantova, Tre Lune edizioni, 2020, pp. 3-59: pp. 7-8.

²⁸ R. RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, in *Encyclopedia of Women*, cit., p. 51.

²⁹ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 34.

³⁰ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 51.

³¹ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 36.

³² M. BELLONCI, *Lucrezia Borgia: la sua vita e i suoi tempi*, Milano, Mondadori, 1939, p. 19.

³³ Già a 10 anni era stata promessa in sposa a diversi nobili spagnoli, poi però gli interessi politici del padre, divenuto pontefice, vanificarono questi accordi matrimoniali, sostituiti da unioni ricercate, al contrario, in contesto italiano, BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 42.

già vedovo e appartenente ad un ramo cadetto della famiglia milanese.³⁴ Alessandro VI aveva organizzato questa unione in linea con le sue alleanze politiche del momento, che lo legavano a Carlo VIII di Francia e Ludovico Sforza di Milano.³⁵ Già nel 1496, tuttavia, cominciarono ad emergere le prime crepe nel matrimonio,³⁶ a causa delle mutate ambizioni di Alessandro VI, il quale aveva cambiato la propria rete di alleati e voleva dunque avvicinarsi agli ambienti napoletani degli Aragonesi.³⁷ L'annullamento del matrimonio tra Lucrezia e Giovanni Sforza non fu semplice: inizialmente, Alessandro VI aveva tentato di eliminare fisicamente Giovanni ma, una volta fallito il progetto, decise di sostenere che l'unione tra i due non fosse valida, perché non era stata consumata; di fronte a questa imbarazzante accusa, le resistenze di Giovanni – la cui prima moglie, tra l'altro, era morta di parto – furono molte,³⁸ tuttavia alla fine, anche grazie a nuove minacce da parte dei Borgia contro Giovanni, già nel 1498 Lucrezia era nuovamente sposata, in questo caso ad Alfonso, duca di Bisceglie e figlio naturale di Alfonso II di Napoli.³⁹

Prima dell'unione con Alfonso, circolava voce che la giovane Borgia, rifugiata nel frattempo presso il convento di San Sisto all'Appia, fosse rimasta incinta da una relazione con un «“giovane cameriero” spagnolo che per conto del papa portava in convento notizie e regali alla figlia».⁴⁰ Si apre una fase torbida per Lucrezia, aggravata dai tentativi del padre di nascondere la gravidanza, in realtà ben nota soprattutto negli ambienti romani; nonostante la situazione nella quale venne alla luce il suo primo figlio,

³⁴ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 43-45.

³⁵ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 52.

³⁶ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 68.

³⁷ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 52.

³⁸ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., pp. 9-10.

³⁹ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 82-85.

⁴⁰ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 10.

Lucrezia se ne dimostrò sempre affezionata e continuerà ad occuparsene anche quando dovette separarsi da lui per spostarsi nelle dimore dei nuovi mariti.⁴¹

Nonostante le voci che circolavano intorno alla figlia, Alessandro riuscì a garantirle il matrimonio con Alfonso; l'unione, dalla quale nacque un figlio, fu segnata da un sincero affetto tra i due coniugi.⁴² Ancora una volta, però, subentrarono le mire di Alessandro VI, rese evidenti già dalle nozze tra il fratello di Lucrezia, Cesare, e una cugina del re francese.⁴³ Poco prima, Federico I di Napoli aveva rifiutato la proposta di matrimonio, avanzata da Alessandro, tra suo figlio Cesare e Carlotta d'Aragona, legittima figlia di Federico e, quindi, erede al trono.⁴⁴ Questo rifiuto ruppe i rapporti tra i Borgia e gli Aragonesi, cambiò il progetto politico di Alessandro e, dunque, ebbe ricadute anche sul matrimonio di Lucrezia e Alfonso. Quest'ultimo subì un primo attentato – due uomini cercarono di farlo annegare – dal quale uscì gravemente ferito, riuscendo però a salvarsi.⁴⁵ Per la prima volta, Lucrezia cominciò a dimostrare un certo risentimento nei confronti del padre, che minacciava la serenità della sua famiglia; ciò non fu sufficiente, però, per fermare le violenze di Alessandro e Cesare, che non volevano contare degli avversari politici tra i propri parenti: con una scusa, perciò, Cesare uccise il marito di Lucrezia.⁴⁶ Le ambizioni di Alessandro erano cambiate ancora una volta e, in quel momento, si rivolgevano alla Francia, verso la quale voleva avvicinarsi, e alla Romagna, sulla quale voleva espandere il controllo papale.⁴⁷

⁴¹ Ivi, pp. 13-14.

⁴² RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 52.

⁴³ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 91-92.

⁴⁴ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., pp. 14-15.

⁴⁵ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 52.

⁴⁶ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 101-103.

⁴⁷ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 52.

Mentre padre e fratello erano già al lavoro per trovarle un nuovo marito, Lucrezia, rimasta vedova, si trovava a Nepi: un periodo riconosciuto da molti come cruciale per la giovane che, da quel momento in poi, cercò di diminuire l'influenza paterna e fraterna sulla propria vita,⁴⁸ come si nota dalle lettere che la Borgia scrisse proprio in quei mesi. Poco prima di essere costretta a Nepi, Lucrezia aveva ricevuto il feudo di Sermoneta, che destinerà poi al figlio Rodrigo. La Borgia si dimostrerà particolarmente attenta alla gestione della proprietà di Sermoneta, nella quale introdusse anche uno statuto, «una compilazione di norme che aggiorna e rinnova leggi e usanze risalenti a due secoli addietro».⁴⁹ Emblematico del controllo che Lucrezia voleva esercitare sulla propria vita fu anche il modo con cui si avvicinò all'ennesimo matrimonio, ancora una volta voluto dal padre; in questo caso, il pretendente scelto era Alfonso D'Este, che prenderà Lucrezia in sposa nel dicembre del 1501.⁵⁰ Inizialmente dubbiosa per le difficoltà vissute nel corso dei matrimoni precedenti, la Borgia non avrebbe voluto contrarne un altro, tuttavia, desiderosa di allontanarsi da Roma e consapevole del vantaggio che l'unione con Alfonso poteva garantirle, alla fine accettò.⁵¹ Questa volta, però, la donna partecipò alle trattative matrimoniali in prima persona e il suo contributo risultò fondamentale per superare le ultime resistenze sia di Ercole d'Este che dello stesso Alfonso, inizialmente preoccupati dalle voci che circolavano intorno alla famiglia Borgia e, in particolare, alla figura di Lucrezia.⁵² Molti biografi ritengono che, a differenza dell'affetto sincero che aveva legato la Borgia al secondo marito, il rapporto con Alfonso nacque e rimase un matrimonio di vantaggio politico, per entrambi.

⁴⁸ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 107.

⁴⁹ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 16.

⁵⁰ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 52.

⁵¹ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 17.

⁵² RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 52.

Lucrezia, però, ormai consapevole delle difficoltà di una vita di corte, fu molto attenta a farsi ben volere dalla nuova famiglia, sfruttando la propria posizione privilegiata presso il Papa, per favorire ancor di più l'ascesa degli Este.⁵³ Alfonso, in realtà, si dimostrò attento alle condizioni della moglie, che negli anni, oltre a diversi problemi di salute, subì anche numerosi aborti spontanei (tra il 1498 e il 1519 furono almeno 15).⁵⁴

A Ferrara, Lucrezia si ritrovò a rivestire ruoli diversi. Fu infatti protettrice di molti letterati che si legarono a lei – la corte estense era, in quel momento, una delle più vivaci tra quelle italiane – e organizzò più volte feste e balli a corte.⁵⁵ Non dimenticò, tuttavia, la propria famiglia d'origine e, morto il padre nell'agosto del 1503, fu lei a preoccuparsi delle sorti del fratello Cesare, che doveva confrontarsi con un nuovo pontefice, Giulio II, ostile ai Borgia.⁵⁶ «La cura degli affari non impedì a Lucrezia di occuparsi di quelle che erano le mansioni proprie di ogni nobildonna del tempo: il decoro della casa, le provviste alimentari, l'educazione dei figli, [...] la corrispondenza personale e ufficiale, le pratiche religiose in pubblico».⁵⁷

Nel 1505 morì Ercole d'Este, e ciò significava un ulteriore aumento delle responsabilità per Lucrezia, la quale, nel ruolo di duchessa, si ritrovò più volte a reggere di fatto Ferrara nei periodi in cui il marito era lontano per combattere;⁵⁸ non fu facile mantenere l'ordine in città, viste anche le forti conflittualità interne alla stessa famiglia estense, culminate con la congiura del 1505-1506 che coinvolse Ippolito e Giulio, fratelli di Alfonso.⁵⁹

⁵³ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 164.

⁵⁴ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 21.

⁵⁵ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 53.

⁵⁶ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., pp. 200-205.

⁵⁷ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 25.

⁵⁸ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 53.

⁵⁹ BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 254.

A Ferrara Lucrezia mantenne la fama di moglie fedele,⁶⁰ tuttavia non mancano le notizie sui rapporti extra-coniugali intrecciati dalla donna anche nel corso degli anni ferraresi, sia con Francesco II Gonzaga, marito della cognata di Lucrezia, Isabella Sforza,⁶¹ sia con l'umanista veneziano Pietro Bembo – una relazione segnata dagli scambi reciproci di epistole e componimenti poetici.⁶² In entrambi i casi, numerosi dubbi circondano forme, sviluppi ed eventuali incontri tra Lucrezia e i suoi amanti. Il rapporto con Francesco, qualunque ne fosse la natura, fu sincero e duraturo e si interruppe solamente per la morte di lui, nel 1519; lo stesso anno, affaticata da una malattia contratta durante la gravidanza, anche Lucrezia morì, il 24 giugno, a soli 39 anni.⁶³ Aveva appena dato alla luce Isabella Maria – la quale non sopravvivrà al parto – ultima dei sei figli avuti con Alfonso. La Borgia venne sepolta, secondo il suo volere, nel monastero di Corpus Domini, che accoglierà poi anche le spoglie del marito e di due figli della coppia.⁶⁴

Rispetto a quanto accade per Maria Savorgnan, le notizie su Lucrezia Borgia sono evidentemente più numerose, così come le lettere composte dalla duchessa ferrarese e giunte fino a noi costituiscono un *corpus* nettamente più consistente rispetto alle sparse missive della Savorgnan, sopravvissute grazie all'intervento bembiano. Le missive di Lucrezia, che si rivolgono ad un numero molto più vario di destinatari, diversi per origini e ruolo sociale, non diventarono mai oggetto di pubblicazione, nonostante le lettere delle figure illustri della società coeva avessero particolare successo nel mercato editoriale cinquecentesco.⁶⁵

⁶⁰ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 35.

⁶¹ RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 53.

⁶² BRADFORD, *Lucrezia Borgia*, cit., p. 191.

⁶³ Ivi, p. 359.

⁶⁴ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 45.

⁶⁵ B. CAPACI, *Dettate e manu propria: lettere familiari di Lucrezia Estense de Borgia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 94, 2017, 1, pp. 51-66: pp. 51-52.

Le più antiche lettere scritte dalla Borgia risalgono ai primissimi anni del matrimonio con Giovanni Sforza: «oltre alle due inviate da Roma al cognato Francesco Gonzaga, otto sono indirizzate al padre dalla nuova residenza di Pesaro».⁶⁶ All'interno del consistente gruppo di lettere che, dopo quei primi messaggi, la Borgia invierà nell'arco di tutta la sua vita, si registrano «quattro modalità di trasmissione epistolare: lettere autografe, lettere dettate con *post scriptum* di propria mano, lettere dettate al segretario, lettere dettate con avvertimento, spesso autografo, che il messaggero completerà “a bocca”».⁶⁷ La scelta dipendeva dal contenuto di ciascuna missiva ma, soprattutto, dal destinatario cui volta per volta la donna si rivolgeva. Se, complessivamente, la struttura delle lettere di Lucrezia rispettava le parti previste dalla tradizionale prassi compositiva (esordio, corpo centrale e congedo), aspetti diversi influivano sulla decisione di Lucrezia di scrivere personalmente le proprie missive. Normalmente, affidava ai delegati i messaggi di argomento militare o diplomatico, nei quali andavano rispettate le formule della comunicazione epistolare ed era sufficiente la firma autografa del mittente per validare il contenuto della lettera.⁶⁸

Lucrezia scriveva di proprio pugno, invece, le missive destinate «ai suoi intimi (il marito, il padre, il suocero Ercole I d'Este, i cognati ferraresi Ferrante, Giulio, Sigismondo, Ippolito e occasionalmente Isabella, Francesco II Gonzaga e l'amico Pietro Bembo)»:⁶⁹ affidarsi all'autografia «era in quel tempo una prassi apprezzata, incoraggiata e talvolta richiesta nell'ambito privato».⁷⁰

⁶⁶ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 9.

⁶⁷ CAPACI, *Dettate e manu propria*, cit., p. 54.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 50.

⁷⁰ CAPACI, *Dettate e manu propria*, cit., p. 54.

Le epistole della Borgia vengono di solito raggruppate in periodi, a seconda quindi della fase della vita di Lucrezia durante la quale vennero composte. Nelle “lettere romane” si nota tutta l’apprensione della giovane che cerca di vincere i dubbi degli Estensi riguardo la proposta del matrimonio tra lei e Alfonso; proprio per questo diretto coinvolgimento di Lucrezia nelle trattative, il numero di lettere autografe in questa fase risulta particolarmente alto. Dopo il trasferimento a Ferrara, invece, quest’abitudine cominciò a venire meno, sia per la funzione pubblica ormai rivestita da Lucrezia sia per le sue condizioni di salute spesso difficili – a causa di malattie ma anche di gravidanze complicate.⁷¹

A questo gruppo di lettere appartengono sia le comunicazioni scambiate con il marito sia il carteggio che legò la Borgia a Pietro Bembo; è interessante notare quali siano le differenze tra le modalità comunicative usate dalla donna nel rivolgersi a due figure che rientravano tra i suoi affetti. Nel caso delle lettere ad Alfonso, anche in quelle autografe si percepisce uno stile formale, rispettoso delle gerarchie sociali che prevedevano la subordinazione del marito alla moglie.⁷² Va segnalato il fatto che tra queste missive se ne ritrovino diverse composte in caratteri cifrati; in alcuni casi, si tratta di messaggi elaborati con simboli non alfabetici e noti esclusivamente ai due interlocutori (o, probabilmente, alla cerchia della famiglia estense): rientrano in questo contesto due missive scambiate tra i coniugi l’8 e il 9 ottobre del 1510, scritte in questo modo per tutelare un’informazione delicata come il luogo dove nascondere i figli della coppia, per preservarli dal rischio di diventare ostaggi in quel periodo di scontri.⁷³

⁷¹ Ivi, p. 56.

⁷² GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., pp. 50-51.

⁷³ La vicenda e la ricostruzione di forma e contenuto di questa coppia di lettere si trovano in D. PALMA, G. PALMA, M.V. PALMA e L.M. PALMA, *Nuova luce sulla figura di Lucrezia Borgia dalla corrispondenza decifrata*, in «Revista Borja. Revista de l’Institut Internacional d’Estudis Borgians», 2016, 5, pp. 1-10.

Messaggi di questo tipo venivano scambiati di frequente tra i membri delle famiglie regnanti del tempo; tuttavia, quando lettere così composte venivano intercettate, attiravano subito l'attenzione per gli insoliti caratteri con cui erano scritte e che finivano per rivelarne immediatamente la natura privata e segreta. Risalirebbe al periodo tra il 1509 e il 1510 – particolarmente drammatico per l'Italia – un cifrario, di cui si servì anche Lucrezia per costruire messaggi segreti senza ricorrere a complessi sistemi alfabetici, ma limitandosi all'uso di frasi apparentemente quotidiane, riconducibili alla «“leggerezza” del quotidiano, intimo linguaggio parlato in famiglia»: ⁷⁴ dietro affermazioni che sembravano riferirsi alle condizioni di salute del piccolo Ercole, si nascondevano in realtà domande e risposte riguardo gli ultimi sviluppi delle vicende italiane, che Lucrezia e Alfonso cercavano di interpretare mentre quest'ultimo era rimasto “rinchiuso” a Roma per volere di Giulio II. ⁷⁵

Sia in questi messaggi cifrati che nelle normali lettere inviate al marito, l'elemento costante rimane la riservatezza di Lucrezia, la quale «nelle lettere racconta poco di sé e dei suoi sentimenti, minimizza le proprie sofferenze mostrandosi sempre interessata ai problemi dei corrispondenti». ⁷⁶ Lo stesso contegno sembra caratterizzare il carteggio con Bembo: dalle 9 lettere che la donna inviò all'Umanista veneziano, tutte collocabili tra il 1503 e il 1504, «traspare comunque un controllo severo, una cautela vigile e mai smessa; sicché nel gioco letterario [...] non ci si allontana mai da una gravità e serietà che misura ogni parola, né cede a sentimentalismi». ⁷⁷ Riservatezza che, in queste lettere, sembra motivata in particolare dalla necessità di mascherare un rapporto extraconiugale rischioso soprattutto per Lucrezia.

⁷⁴ P. CREMONINI, *Missive ingannevoli e verità nascoste*, in L. Borgia, *Lettere*, cit., pp. xvii-xxxi: p. xxix.

⁷⁵ Ivi, p. xxviii.

⁷⁶ GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, cit., p. 56.

⁷⁷ G. RABONI, *Prefazione*, in P. BEMBO E L. BORGIA, *La grande fiamma. Lettere 1503-1517*, Milano, Rosellina Archinto, 1989, p. 17.

L'espressione del sentimento nelle lettere amorose

Le storie e le lettere di queste due donne, Maria Savorgnan e Lucrezia Borgia, trovano un punto di incontro nella figura di Pietro Bembo, amante (sicuramente almeno della prima) e interlocutore di entrambe. I carteggi costituiti dalle coppie Savorgnan-Bembo e Borgia-Bembo, seppur esigui, confluiscono nel più ampio genere delle lettere amorose, una delle forme in cui l'epistolografia cinquecentesca si era specializzata. Ho scelto di concentrarmi su queste testimonianze epistolari per due ragioni in particolare; innanzitutto, perché il legame tra donna e lettera amorosa, come ricordato già nel capitolo sulla condizione femminile nel Quattrocento, rappresentava un'immagine topica già nelle letterature classiche. Attraverso i rispettivi scambi con Bembo, Maria e Lucrezia sembrano quindi confermare questo stereotipo. Tuttavia, è possibile riconoscere – come già delineando genericamente le caratteristiche dei loro carteggi con Bembo si è cercato di fare – una certa differenza nelle modalità con le quali le due donne si rapportano allo “stesso” amante. Per ragioni diverse, i modi in cui Maria e Lucrezia si rivolgono a Bembo, dichiarando i propri sentimenti, risultano molto diversi. Prima di soffermarmi sul caso specifico di Maria e Lucrezia, vorrei considerare più in generale la vicenda delle lettere amorose nel Cinquecento. Come ricordavo prima, si tratta di un genere, per tradizione, tipicamente associato al “femminile” che, però, dal Cinquecento in poi raggiunse una definizione più precisa: «la tipologia amorosa risultava più autonoma rispetto alla categoria generale del libro di lettere, essendo in essa sottinteso un tipo di discorso e di rapporto tra emittente e destinatario molto diverso da quello che genera la conversazione familiare».⁷⁸

⁷⁸ I. CAIAZZA, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare, le “Lettere Amoroze”, dalla “relazione” alla “corrispondenza”*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 2014, 43, pp. 77-106: p. 86.

Inizialmente quella di riportare nei formulari di lettere volgari delle missive attribuite a donne innamorate, seppur scritte da uomini, fu una tendenza che risultava sempre più diffusa.⁷⁹ Gradualmente, queste epistole amorose non costituiranno più delle testimonianze sporadiche all'interno dei prontuari, ma confluiranno in raccolte dedicate esclusivamente alla tematica amorosa. Il primo di questi formulari fu il *Rifugio d'Amanti* di Giovanni Antonio Tagliente, stampato a Venezia nel 1527.⁸⁰ Nella sua opera, Tagliente propone «numerosi esempi di lettere inviati da uomini di differente età, condizione e provenienza geografica, con accluse le risposte delle loro amanti».⁸¹ Anche se queste opere sembravano dare dei suggerimenti soprattutto alle donne, affinché a propria volta potessero avere un modello di riferimento per la propria scrittura epistolare,⁸² si trattava pur sempre di autori, uomini, che si mettevano alla prova con l'altro stile di scrittura, quello “femminile”.

L'esempio di Tagliente fu imitato da altri autori, come Andrea Zenofonte, al quale viene attribuito il *Formulario nuovo da dittar lettere amorose* (1544), «a repertory of epistolary situations from joy and passion to despair abandonment»⁸³, in cui la compresenza di voci maschili e femminili ribadisce la dicotomia tipica tra gli stili di scrittura attribuiti ai due generi: le donne innamorate non scrivono guidate dalla retorica, ma al contrario sono «fuelled by passion»⁸⁴ (quella tra passione amorosa e elaborazione retorico-stilistica delle lettere è un'opposizione sulla quale tornerò più avanti).

⁷⁹ CHEMELLO, *Il codice epistolare femminile*, in Zarri, *Per lettera*, cit., pp. 3-42: p. 24.

⁸⁰ I.F. MOULTON, *Love in print in the Sixteenth Century*, cit., pp. 107-108.

⁸¹ M. FAVARO, *La trasparenza e l'artificio. Riflessioni sulle lettere amorose del '500*, in «Italianistica», 45, 2016, pp. 11-21: p. 12.

⁸² MOULTON, *Modelling Female Sexuality in Early Modern Letter Books*, in «Early Modern Women», 5, 2010, pp. 229-234: p. 229.

⁸³ RAY, *Writing Gender*, cit., p. 171.

⁸⁴ Ivi, p. 172.

Tra il 1563 e il 1567 vennero pubblicate le due edizioni delle *Lettere amoroze* di Alvise Pasqualigo, alle quali l'autore si era dedicato nell'arco di tutta la sua vita. Nel passaggio dalla prima alla seconda versione del testo, se ne registra «il progressivo configurarsi come opera narrativa».⁸⁵ La prima edizione, probabilmente ispirata ad una relazione amorosa dello stesso Pasqualigo, è incentrata sulla celebrazione dell'amore che lega i due protagonisti, sentimento espresso dall'innamorato attraverso una tale ricercatezza retorica, di ispirazione petrarchesca, che spesso fa dubitare la donna della sincerità di Alvise.⁸⁶ La situazione cambia drasticamente nella seconda edizione del testo, dove la storia d'amore si slega dalla vicenda autobiografica dell'autore per assumere una connotazione ancor più letteraria, in direzione delle forme comico-novellistiche. «Il culmine di questa metamorfosi è la legittimazione letteraria attivata dal Sansovino nel segno della finalità paideutica dell'opera».⁸⁷ A questi esempi segue una raccolta come le *Lettere amoroze di Madonna Celia, Gentildonna romana, scritte al suo amante*, pubblicata a Venezia nel 1565 e attribuita, ancora con qualche incertezza, al Parabosco. In questi testi, compaiono sia voci femminili che voci maschili che esprimono il proprio sentimento amoroso; si tratta di forme di espressione che, secondo Moulton, grazie alla diffusione e al successo di questi formulari avrebbero influenzato anche il modo di comunicare privatamente la relazione amorosa.⁸⁸ Anche i carteggi privati, però, avrebbero a propria volta influito sulle forme e i contenuti presenti all'interno di opere come i prontuari ricordati sopra; secondo Cox, ad esempio, le lettere d'amore di Maria Savorgnan potrebbero aver ispirato la raccolta di Celia Romana.⁸⁹

⁸⁵ CAIAZZA, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare*, cit., p. 85.

⁸⁶ FAVARO, *La trasparenza e l'artificio*, cit., p. 18.

⁸⁷ CAIAZZA, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare*, cit., p. 105.

⁸⁸ MOULTON, *Love in print in the Sixteenth Century*, cit., p. 107.

⁸⁹ COX, *Women's writing in Italy*, cit., pp. 286-287.

La pubblicazione delle missive private bembiane, comprendente anche la sezione dei carteggi amorosi giovanili, risale al 1552: è dunque probabile che lettere come queste avessero fatto da modello per i formulari successivi a quella data – come quelli di Pasqualigo e di Celia Romana. In effetti, all'interno dei carteggi amorosi bembiani si possono ritrovare diversi punti di contatto con i prontuari d'amore cinquecenteschi. Nel ricercare queste similitudini mi concentrerò sui formulari successivi alla pubblicazione delle lettere bembiane e, in particolare, sulla "parte femminile" compresa in questi scambi amorosi, così da verificare, contemporaneamente, le differenze tra le missive di Maria Savorgnan e quella di Lucrezia Borgia e riscontrare, in questo modo, la varietà di rapporti tra letteratura, amore e realtà nella scrittura delle figure femminili rinascimentali.

Il primo elemento che non può mancare, in una raccolta di questa tematica, sono le reciproche dichiarazioni d'amore tra i due interlocutori. La quarta lettera di Madonna Celia inizia con delle chiare parole:⁹⁰ «Che mala sorte è questa mia, che là dove mi credeva fuggire questi lacci io mi ci ritrovo involuppata, et intralciata più che mai?».⁹¹ Espressione di una passione che sembra sovrapponibile a diversi passaggi presenti nelle missive della Savorgnan: se si escludono i primi due sonetti che avevano avviato il carteggio con Bembo, la prima missiva "vera e propria" che la donna invia all'Umanista, risalente al 14 luglio del 1500, si apre con le parole «Sapiate che giorni e note altro che di voi non penso, ed in tal pensieri ardendo, io mi consumo per trovar tempo e loco che parlar vi posi».⁹² Se si considera poi il contenuto della lettera 19

⁹⁰ Adotto le consuete norme di trascrizione, rimanendo più aderente possibile al testo originale.

⁹¹ *Lettere amorose di Madonna Celia Gentildonna romana, scritte al suo amante*, Venezia, Giacomo Cornetti, 1584.

⁹² SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., p. 4.

dell'edizione Dionisotti, si noterà come questo rapido biglietto, pur nella sua brevità, risulti interamente dedicato all'espressione del sentimento della donna.

Le lettere di Lucrezia Borgia a Bembo, invece, dimostrano solo sincere espressioni di affetto, che non si sbilanciano mai nel dichiarare esplicitamente qualcosa in più che una forte amicizia: Lucrezia parla al massimo del *buono animo* e dell'*obligo* che la legano a Bembo, indicato come "caro" o "carissimo" nelle formule di saluto finali. In questo senso, lo scambio tra l'Umanista e la duchessa ferrarese sembrerebbe quasi impari, visto che Bembo esprime molto più chiaramente i propri sentimenti, soprattutto nelle lettere che vengono indirizzate a FF, sigla con la quale l'Umanista si riferiva sempre a Lucrezia. Dal punto di vista dell'espressione dell'amore, dunque, il carteggio Savorgnan-Bembo è molto diverso da quello Borgia-Bembo; in quest'ultimo, pesava il ruolo pubblico ed esposto della duchessa di Ferrara, che non poteva rischiare di rivelare una relazione extraconiugale. Neppure le lettere che Lucrezia invia a Francesco Gonzaga sembrano far sospettare qualcosa dell'amore che legava i due;⁹³ le numerose missive scritte dalla Borgia sembrano ribadire le stesse formule, in realtà abbastanza neutre, usate anche per riferirsi a Bembo: «siando certa qual sia l'animo suo verso di me, che sempre ne li restarò in perpetua obligatione».⁹⁴ Neppure quando Lucrezia usa espressioni come «nostro amore»,⁹⁵ «lo amore et affectione che la ni porta»,⁹⁶ il termine *amore* sembra indicare qualcosa di più dell'affetto che poteva legare i due, diventati familiari acquisiti grazie ai reciproci legami matrimoniali.

⁹³ Ricordo anche queste lettere vista la presunta relazione amorosa che, secondo la tradizione, Lucrezia intrincerà con Francesco Gonzaga. Il carteggio scambiato con il cognato, tuttavia, è privo di qualsiasi riferimento ai sentimenti e si limita alle normali comunicazioni tra membri di uno stesso casato: raccomandazioni reciproche, messaggi d'occasione per nascite o lutti.

⁹⁴ L. BORGIA, *Lettere*, cit., p. 165.

⁹⁵ Ivi, p. 206.

⁹⁶ Ivi, p. 263.

Le dichiarazioni d'amore rappresentano la parte "positiva" in una storia d'amore, ma non possono mancare, a fianco alle precedenti, gelosie e sospetti sulla sincerità dei sentimenti dell'altro. Ho già ricordato, presentando le lettere di Alvise Pasqualigo, i sospetti dell'innamorata, Vittoria, di fronte alle confessioni d'amore di lui, elaborate in una forma fin troppo retoricamente perfetta.

A queste si contrappone l'onestà della donna, che è sempre stata sincera nelle sue parole: «Crederò bene che molte cose mi scriviate contrarie all'animo vostro per prendervi piacere dell'ingannarmi con parole, ma io misera scrivo bene quel tanto che mi detta Amore, e che è vero».⁹⁷ Lo stesso timore sembra colpire anche Celia: «Signore mio caro, NON era in dubbio, che voi mi beffaste, e col prendervi giuoco del fatto mi fingeste di me essere innamorato [...] et si perche tutti gli huomini con ogni astutia cercano sempre d'ingannare le misere donne, et con dolci, et lusinghevole parole, et con lettere non scritte di cuore, ma ricavate hor da questo hor da quel libro»;⁹⁸ timore che si trasforma in certezza di fronte agli atteggiamenti che l'amato riserva alla vicina: «Io mi sono accorta mille volte, che voi la guardavate volentieri, et le facevate lieto viso, mostrando, che ella vi piacesse [...]. Io sconsolata ero dalla gelosia».⁹⁹

Questi sospetti traspasano spesso anche nelle lettere che la Savorgnan invia a Bembo: tra il 24 e il 26 luglio 1500, in due brevi messaggi¹⁰⁰ Maria, che stava vivendo un periodo di malattia, sembra lamentarsi con l'innamorato perché mentre lei è malata e soffre anche per la separazione da lui, Bembo sembra invece dedicarsi ai divertimenti: «Io sto male e voi state in canti e 'n suoni», «Vivete pure e atendetivi a dar piacere, ché avendo ogni sera canti di gioveni e belle done soto le finestre non arete tanto fiso el

⁹⁷ A. PASQUALIGO, *Lettere amoroze [...]*, Venezia, Domenico Farri, 1581, p. 176.

⁹⁸ *Lettere amoroze di Madonna Celia*, cit., p. 7v.

⁹⁹ Ivi, pp. 42r-v.

¹⁰⁰ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., p. 9.

pensiero in me». In una lettera risalente a circa un mese dopo, Maria si rivolge a lui definendolo un «simulatore»¹⁰¹ e lamenta la disparità di sentimenti tra lei e il poeta. Ancora a distanza di circa un mese, sembrano rifarsi vivi dei dubbi, in Maria, visto che il 22 settembre 1500 la donna scrive all'innamorato «Non so se più mi amate: quasi che dubito per le tante ochupacione».¹⁰² Ancora una volta, le lettere che Lucrezia Borgia invia sia a Bembo che a Francesco Gonzaga fanno storia a sé: vista la mancanza di esplicite dichiarazioni d'amore, altrettanto mancanti sono i riferimenti a gelosia o sospetti di queste relazioni mantenute così segrete.

Le storie d'amore si compongono di momenti: l'innamoramento iniziale, la passione, i dubbi e le gelosie, le separazioni e i ricongiungimenti precedono la conclusione delle vicende, che può essere positiva – con il coronamento del sentimento – o, al contrario, può determinare la definitiva separazione della coppia. Si capisce allora perché Moulton affermi che «in some sense, after all, love is, at its most basic, a fictional narrative»:¹⁰³ le diverse fasi di una relazione amorosa sono facilmente sovrapponibili a delle “sequenze” di natura narrativa. Per questo, anche nei formulari di lettere d'amore pubblicati nel corso del Cinquecento si riscontra molto spesso una “deriva” narrativa dei contenuti. Lo si è visto nel confronto tra le due diverse edizioni delle *Lettere amoroze* di Pasqualigo, dove la vicenda amorosa autobiografica si arricchisce sempre di più di spunti e influenze dal mondo novellistico-comico, per trasformarsi in una storia dal valore generico e non più legata alla vita dello scrivente. In realtà, già nella prima edizione delle *Lettere amoroze* non mancano gli episodi che richiamano scene tipiche della narrativa breve: «il ricorso ad espedienti quali il travestimento per potersi

¹⁰¹ Ivi, p. 23.

¹⁰² Ivi, pp. 31-32.

¹⁰³ MOULTON, *Love in print in the Sixteenth Century*, cit., p. 131.

incontrare, il sonnifero propinato al marito perché la donna possa scrivere all'amante in tranquillità, la scala sulla quale egli si arrampica per raggiungerla, [...] l'aneddoto della chiave falsa».¹⁰⁴

Dimensione narrativa che, seppur meno forte vista anche la presenza delle missive di una sola delle parti coinvolte nella relazione, riesce a riemergere anche dalle lettere di Madonna Celia, in particolare dall'alto numero di personaggi che fanno da contorno alla storia d'amore – messaggeri che hanno il compito di portare le lettere dell'uno all'altra, vicine di casa che suscitano la gelosia della donna, amici che portano notizie. Contribuiscono allo sviluppo della vicenda anche i diversi incontri tra i due innamorati, spesso casuali e non sempre felici – in diverse occasioni, lui sembra fingere di non aver visto l'amata; emblematica la scena di Celia che, «il Giovedì più per voglia di vedervi, che per bene che io stessi: mi condussi alla finestra, no(n) mi pensando, che V. Signoria fusse occupata in visita di ta(n)ta importanza: come era quella della Signora N».¹⁰⁵

Scene simili a quelle registrate nelle *Lettere amoroze* di Pasqualigo, effettivamente al limite del registro comico, punteggiano anche un'altra storia d'amore, ovvero quella che si può ricostruire dal carteggio tra Maria Savorgnan e Pietro Bembo. Anche questa coppia deve ricorrere a simili espedienti per riuscire ad incontrarsi: in molti messaggi, Maria raccomanda a Pietro di non farsi vedere nei pressi della sua casa, perché il cognato è presente e la tiene controllata; più volte, proprio per scambiarsi queste rapide comunicazioni, i due sfruttano messaggeri fidati. Gli incontri devono essere sospesi per un certo periodo, quando il sospetto intorno a Maria si fa più forte; non sempre, infatti, chi assiste a questa storia d'amore clandestina risulta una persona fidata: da una serie di messaggi e lettere collocabili tra il 4 e il 5 agosto, veniamo a sapere che, affidandosi

¹⁰⁴ CAIAZZA, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare*, cit., p. 92.

¹⁰⁵ *Lettere amoroze di Madonna Celia*, cit., p. 57v.

probabilmente ad una servitrice della casa, una certa Menega / Menicha, la Savorgnan aveva trovato il modo di incontrarsi con Bembo, che sarebbe entrato in casa passando per una finestra; Menega, che prima si era detta disponibile, cambia poi idea, perché «lei non vol eser chagion di questo peccato per niente».¹⁰⁶ Sfumata questa possibilità, Pietro e Maria dovranno per un certo tempo tornare a parlarsi soltanto «da la finestra».¹⁰⁷ Gli episodi rocamboleschi non finiscono qui: insospettito dalla presenza in casa di un presunto amante di Maria, il cognato, B., decise di controllarne la stanza, «e per el pocho cervelo de Donata alzò el bancho dil leto, dove sta la chariola e trovò la schala».¹⁰⁸ Va registrata l'analogia con la vicenda di Alvise e Vittoria, anch'essa legata ad una scala che i due innamorati usano per incontrarsi in segreto; similitudine che appare ancor più interessante se si considera che entrambe le storie d'amore si svolgono nello scenario veneziano.

Ancora una volta, questa "dimensione novellistica" non sembra trasparire dalle lettere di Lucrezia Borgia. Unico spunto che può essere associato ad una tradizionale storia d'amore è la medaglia, quasi un pegno d'amore,¹⁰⁹ di cui la donna parla nella sua prima lettera inviata al Bembo, al quale richiede «di prendersi la pena a pensare al motto da porvisi»;¹¹⁰ dalla risposta dell'Umanista, scopriamo che il motto scelto sarà *est animum*, «inteso dal Cian nel senso transitivo di *consuma, divora*, a indicare la forza della passione che già a questa altezza stringeva il Bembo e Lucrezia».¹¹¹

¹⁰⁶ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., p. 13.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Ivi, p. 19.

¹⁰⁹ Oltre alla medaglia, scopriamo da una lettera di Bembo, del 14 luglio 1503, che la Borgia doveva aver fatto dono all'amante di una ciocca di capelli, L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010, pp. 125-126.

¹¹⁰ L'originale della lettera è in spagnolo; ho riportato qui la traduzione proposta in L. BORGIA, *Lettere*, cit., p. 144.

¹¹¹ BEMBO, BORGIA, *La grande fiamma*, cit., p. 91.

Meno interessanti, da questo punto di vista, i messaggi scambiati tra la Borgia e Francesco Gonzaga; vanno registrate le due lettere, risalenti al 28 ottobre e all'8 novembre 1504,¹¹² nelle quali si accenna ad un incontro tra i due, che si sarebbe dovuto tenere a Comacchio, disertato poi da Lucrezia – vi mandò un suo servitore. Sia nel carteggio con Bembo che con Francesco, più volte vengono citati messaggeri ai quali la Borgia affida brevi biglietti, da accompagnare alle notizie che i messi trasmetteranno a voce ai destinatari. Il contenuto di queste comunicazioni ci è ovviamente precluso, ma non si può escludere che non si trattasse di messaggi di contenuto amoroso.

Altro tratto che caratterizzava le lettere amoroze era una tensione che si creava tra due aspetti contrapposti, così identificati da Favaro:

Da una parte, c'è nell'amante l'intento di apparire il più sincero e trasparente possibile, in modo da convincere l'amata dell'autenticità dei propri sentimenti. Dall'altra parte, c'è in lui il desiderio di non rinunciare alle risorse messe a disposizione dalla retorica e dalla tradizione letteraria, per accrescere sia l'efficacia sia la bellezza della lettera.¹¹³

La lettera amorosa assumeva così delle caratteristiche sempre più specifiche, che la allontanavano dalle forme del genere epistolare per farla diventare un genere “di frontiera”, all'interno del quale ricompaiono sempre più spesso espressioni e lessico ricavati dalla tradizione lirica, che irrompe così nella struttura epistolare, arricchendola.¹¹⁴ Favaro riporta una lettera, tra quelle di Pasqualigo, nella quale l'innamorato «assembla insieme le topiche opposizioni tra acqua delle 'lacrime' e fuoco della 'fiamma', nonché tra 'sonno' e 'veglia', tramite la metafora dello scambio delle anime tra amanti».¹¹⁵ Si è ricordato più volte di come la costruzione esasperatamente

¹¹² L. BORGIA, *Lettere*, cit., pp. 172-173.

¹¹³ FAVARO, *La trasparenza e l'artificio*, cit., p. 11.

¹¹⁴ QUONDAM, *Le «carte messaggere»*, cit., p. 209.

¹¹⁵ FAVARO, *La trasparenza e l'artificio*, cit., p. 17.

petrarchista delle lettere di Alvise suscita il dubbio in Vittoria, sempre più consapevole che l'espressione ricercata del sentimento, da parte dell'innamorato, nasconda in realtà un inganno. L'associazione tra petrarchismo e dissimulazione del sentimento amoroso è così forte che, secondo Favaro, avrebbe indirizzato le scelte stilistiche dell'anonimo autore delle lettere di Madonna Celia: «in Celia Romana, la polemica verso le deplorevoli abitudini dei corteggiatori, tanto astuti quanto bugiardi nel saccheggiare la tradizione letteraria per i propri poco onorevoli fini, favorisce l'adozione di una scrittura deliberatamente e provocatoriamente a-petrarchista».¹¹⁶

È inevitabile che la questione del petrarchismo riguardi anche i carteggi Savorgnan-Bembo e Borgia-Bembo, visto che coinvolgono un interlocutore così legato a quel modello poetico.

Proprio le lettere della prima sembrano la sede della più spinta immissione petrarchesca nello spazio epistolare; si è già ricordato come l'intellettuale avesse sfruttato lo scambio con Maria per mettere alla prova materiali che riutilizzerà poi in opere come gli *Asolani*. Non è solo Bembo, però, che contribuisce alla forte elaborazione letteraria dello scambio, perché la Savorgnan costruisce un dialogo alla pari, nel quale anche la donna arricchisce i propri testi di citazioni e immagini della poesia petrarchesca, con la quale dimostra una evidente consuetudine. In un passaggio della lettera che Maria invia a Bembo il 17 agosto 1500, «Non crediate che per questo mi manchi l'animo di servirvi, anzi ogni hora più si acende in amarvi perchè vivace amor inegli afanni crese»,¹¹⁷ si riconoscerebbe secondo Signorini l'adattamento di un verso del *Triumphus Cupidinis* (III, 37), citazione di cui anche Bembo, in una precedente missiva inviata alla

¹¹⁶ Id., *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, Franco Angeli, 2021, p. 183.

¹¹⁷ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., p. 19.

Savorgnan, si sarebbe servito.¹¹⁸ All'interno del carteggio tra i due si segnala la presenza di un'altra suggestione petrarchesca, ovvero l'immagine del cristallo, riproposta anche da Maria.¹¹⁹ Infine, non si può non ricordare che una parte dello scambio epistolare Bembo-Savorgnan si basi anche sull'invio reciproco di interi componimenti poetici: due sonetti della donna, posti in apertura del carteggio, sarebbero la base del rapporto, epistolare ed amoroso, tra i due.¹²⁰ È interessante che sempre un sonetto, ancora una volta della donna, sancisca la conclusione di questa storia d'amore.

In questo caso, anche le lettere di Lucrezia Borgia rivelano una certa presenza del modello petrarchesco – mi riferisco esclusivamente a quelle inviate al Bembo. All'interno di una missiva datata al 24 giugno 1503,¹²¹ ad esempio, Lucrezia richiama l'immagine del cristallo, che l'Umanista veneziano aveva già utilizzato nello scambio con Maria e che aveva riproposto in un precedente componimento dedicato alla duchessa ferrarese; nel componimento per Lucrezia, il riferimento a questa suggestione petrarchesca ha «la funzione non tanto di garantire la trasparenza, la sincerità, ma piuttosto di agire come strumento di persuasione, arma efficace nella difficile e dolorosa battaglia dell'amore».¹²² Rispetto a quanto visto nelle missive della Savorgnan, però, le lettere di Lucrezia risultano meno dense di petrarchismo, nonostante l'atteggiamento bembiano sia sempre quello di arricchire anche le proprie lettere private di rimandi al *Canzoniere* e non solo. Anche il rapporto epistolare tra Bembo e la Borgia è accompagnato dall'invio di componimenti poetici: se quelli della Savorgnan sono giunti fino a noi insieme alle sue epistole, non si può dire lo stesso dei versi attribuiti alla Borgia – ci sono noti, infatti, solo indirettamente attraverso le parole di Bembo; il 5

¹¹⁸ SIGNORINI, *Da Maria a Lucrezia*, cit., p. 58.

¹¹⁹ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., p. 161.

¹²⁰ ZANCAN, *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento*, cit., p. 60.

¹²¹ BORGIA, BEMBO, *La grande fiamma*, cit., p. 80.

¹²² BOLZONI, *Il cuore di cristallo*, cit., p. 124.

giugno del 1503, da Ostellato, il letterato invia due sonetti a Lucrezia, accompagnati da una missiva nella quale spiega che i componimenti «seco arrecano una canzonina pur oggi nata a gara del vostro *Yo penso si me muriesse*»: ¹²³ alle spalle c'è, dunque, un testo poetico che Lucrezia aveva scritto, ma che, ad esclusione di questa segnalazione bembiana, non ci è noto. Anche la relazione con la Borgia dovette risultare decisiva, nel progetto letterario dell'Umanista veneziano: lo testimonia la scelta di dedicare gli *Asolani*, opera che aveva mosso i propri primi passi davanti a Maria, proprio alla nuova amante di Bembo, ovvero la duchessa ferrarese.

Questa rapida rassegna è partita con l'intenzione di individuare eventuali punti comuni tra le "reali" lettere d'amore cinquecentesche e quei formulari che, nello stesso secolo, proponevano dei modelli di riferimento per chi volesse cimentarsi con questo genere letterario. Oltre a ricercare queste similitudini, la mia attenzione si è rivolta, in particolare, alla parte femminile di questi carteggi amorosi, vista la tradizionale associazione tra lettera d'amore e donna. È interessante osservare proprio come le figure femminili, incontrate all'interno di queste testimonianze, si rapportino al sentimento amoroso. Le innamorate dei formulari qui considerati risultano fedeli all'immagine della donna ovidiana che, sofferente per amore, esprime il proprio dolore nelle lettere inviate all'innamorato; figure come Vittoria e Celia Romana lamentano soprattutto di essere sopraffatte da una controparte maschile abilissima nel dissimulare i propri sentimenti facendo ricorso agli strumenti espressivi messi a disposizione dalla tradizione retorica e letteraria. Le lettere di Maria sembrano parlarci di una situazione simile, infatti, come si è già ricordato in precedenza, in diversi passaggi la donna

¹²³ BORGIA, BEMBO, *La grande fiamma*, cit., p. 25.

ribadisce chiaramente la forza del proprio sentimento amoroso. Nell'esprimere questa passione, però, Maria non rinuncia all'elaborazione compositiva; lo dimostra la lettera del 22 luglio,¹²⁴ nella quale la donna, per parlare della propria malattia, contrappone il freddo della febbre che l'ha colpita con il "fuoco" della passione per l'innamorato.¹²⁵ Al contrario di Vittoria e Celia Romana, dunque, Maria, anche se vittima di un sentimento altrettanto travolgente, non subisce le capacità retoriche di Bembo, ma dimostra, al contrario, di sapersi confrontare alla pari con lui. Diverso, invece, il caso di Lucrezia, la quale, costretta dal proprio ruolo di duchessa, si dimostra capace, per lo meno nelle lettere giunte fino a noi, di dissimulare il proprio amore, nascondendolo dietro più generiche e tiepide espressioni di affetto. Se Lucrezia non sembra apparentemente vittima della stessa passione che ha colpito Maria, condivide con la nobildonna friulana, però, la volontà e la capacità di rispondere "a tono" alle lettere dell'innamorato; come si è visto, infatti, anche la Borgia, per quanto in misura minore rispetto alla Savorgnan, non rinuncia ad inserire nelle proprie missive dei riferimenti alla poesia petrarchesca (si è citato, in precedenza, il tema del "cristallo") né manca di corrispondere con l'intellettuale veneziano anche attraverso componimenti poetici.¹²⁶

Da questa ulteriore riflessione arrivo, dunque, al punto finale del mio ragionamento, ovvero l'analisi del rapporto tra donne, scrittura epistolare e richiami letterari. Rispetto al caso delle missive di Lucrezia Tornabuoni, nelle quali trovare delle tracce di letteratura è risultato complicato – ne, d'altra parte, si può essere certi che quel ritratto di Clarice abbia alle spalle effettivamente un modello letterario – con la Savorgnan e la Borgia siamo su un piano diverso; si potrebbe quasi costruire una "scala graduata" sulla

¹²⁴ SAVORGNAN, BEMBO, *Carteggio d'amore*, cit., pp. 8-9.

¹²⁵ CURTI, «*Fate a questa carta mille vezi*», cit., p. 190.

¹²⁶ Come ricordato, è solo la notizia di Bembo che testimonia l'esistenza di queste opere.

base della presenza della letteratura nelle missive di queste tre donne. Quelle di Lucrezia si collocano al livello più basso, perché pressoché prive di una dimensione anche letteraria, se si esclude la suggestione analizzata nel capitolo precedente. Seguono le missive di Lucrezia Borgia; in modo simile a quelle della Tornabuoni, le lettere della Borgia, visti i diversi ruoli ricoperti dalla donna nel corso della sua vita affrontano temi vari: missive di carattere diplomatico si alternano a comunicazioni dedicate alla gestione della famiglia. Tutte queste lettere, pur rispettose delle regole compositive del genere epistolare, non sembrano rivelare tracce di spunti letterari; un dato che emerge invece, anche se sporadicamente, nelle missive che fanno parte del carteggio con Bembo, dove ricompaiono soprattutto i riferimenti poetici già ricordati. A conclusione di questa “scala” si troverebbero, infine, le epistole che ripercorrono la storia d’amore tra Bembo e Maria Savorgnan: quest’ultima, infatti, compone delle lettere nelle quali la citazione poetica si affianca senza soluzione di continuità a contenuti intimi e privati, proprio come nelle missive che la donna stessa riceve dall’amato.

Conclusioni

Per verificare i diversi modi con cui le scrittrici quattro e cinquecentesche si rapportavano alla cultura letteraria del proprio tempo è stata proposta innanzitutto una ricostruzione dei periodi storici coinvolti, nella quale è stata riservata una particolare attenzione agli elementi che potevano influenzare il rapporto tra mondo femminile e cultura. Dai primi due capitoli è emerso come una serie di limitazioni pesassero sulle donne fin dall'accesso all'istruzione, per il quale risultava determinante, prima ancora del rango sociale di appartenenza, il contesto familiare nel quale le donne vivevano; una situazione che è emersa in modo chiaro anche nelle ricostruzioni autobiografiche delle autrici considerate nei capitoli dedicati alla scrittura femminile tra Quattro e Cinquecento. Oltre a questo primo discrimine fondamentale, è anche emerso come le poche figure che riuscivano ad accedere al mondo della cultura incontrassero poi ulteriori restrizioni, a partire dal ridotto numero di generi letterari da loro praticabili. Ripercorrere alcune delle più note opere femminili pubblicate, in numero sempre maggiore, tra XV e XVI secolo, ha però permesso di riscontrare come, pur nel ristretto campo d'azione per loro disponibile, le autrici più abili riuscissero a rapportarsi in modo personale con la letteratura coeva e con i generi affrontati.

I casi di studio proposti nei capitoli finali hanno permesso di verificare in modo più puntuale tutti questi aspetti. Oltre a ribadire, ancora una volta, quanto l'accesso di una donna alla cultura fosse influenzato dal contesto in cui questa viveva, tutte e tre queste scrittrici dimostrano di rapportarsi in modi diversi sia al genere epistolare che alla cultura coeva. Cambia, ad esempio, la finalità per cui ciascuna si affida alla composizione di missive: per comunicazioni "pratiche", per rivolgersi al proprio innamorato o con entrambi gli scopi. Diverso è anche lo spazio concesso ai rimandi

letterari: alle missive della Savorgnan, in cui si mescolano epistolografia e poesia, si contrappongono quelle della Tornabuoni che, se si esclude il caso considerato, sembra distinguere nettamente lo spazio-lettera da quello poetico.

I dati emersi nel corso dello studio portano a riflettere sull'etichetta di "scrittura femminile", a cui la critica fa ricorso, anche in riferimento ai secoli XV e XVI, per riferirsi alle esperienze e alle opere delle letterate. Queste testimonianze, attraverso una simile definizione, vengono incluse entro un gruppo omogeneo di testi, le cui somiglianze erano determinate dalle diverse limitazioni già ricordate, che forzavano le autrici ad affrontare solamente determinati generi e temi, considerati per loro accettabili. Viste queste restrizioni di partenza, era inevitabile che le opere delle scrittrici finissero per assomigliarsi fra loro, contrapponendosi compattamente a quelle degli autori, non soggetti allo stesso tipo di restrizioni. Nonostante secondo questa prospettiva il concetto di "scrittura femminile" risulti valido, il rischio è, però, quello di considerare l'autorialità "non maschile" come il principale elemento determinante le caratteristiche dei testi femminili, facendo passare in secondo piano le differenze di stile (e di capacità) delle diverse autrici, altrettanto importanti, invece, nel caratterizzare la forma finale di un'opera.

Appendice

Per lo camino t'ò scripto spesse volte e detoti delle vie trovate qui. Arrivai giovedì e da Giovanni fu' riceuta con tanta suo consolazione quanto istimare puoi, e ò auto la tua de' di xxj, ce n'ò preso gran consolazione per intendere le dogle in tutto erono cesate. Niente di manco mi pare i-là tornare ogni dì j^o anno, per tua e mia consolazione.

Giovedì mattina andando a San Pietro mi riscontrai in madonna Madalena Orsina, sorella del cardinale, la quale aveva secho suo figliuola d'età d'anni 15 in 16. Era vestita alla romana, col lenzuolo, la quale mi pareva in quello abito molto bella, bianca e grande, ma perché la fanciulla pure era coperta, no-lla pote' veder a mio modo. Achadde ieri che andai a vicitare il prefatto monsignor Horsino, il quale era in chasa la prefata suo sorella che entra in nella sua; e, avendo fatto per tuo parte con suo Signoria le debite vicitazioni, vi sopragiunse la preatasuo sorella cholla detta fanciulla, la quale era in una ghonna istretta alla romana e senza lenzuolo. E stemoci gran prezzo a rag[i]onare e io posi ben mente detta fanciulla, la quale, chome dichò, è di ricipiente grandezza e bianca, e à j^a docle maniera, non però sì gentile chome le nostre, ma è di gran modesta e da ridulla presto a' nostri chostumi. Il chapo non è biondo, perché non se n' à di qua; pendono i suoi capegli in rosso e n' à assai. La faccia del viso pende un po' to[n]detta ma non mi dispiace, la ghola è isvelta confacientemente, ma mi pare un po' sotiletta o a dire meglio gentiletta. Il petto non potemo vedere, perché usano ire tutte turate, ma mostra di buona qualità. Va col capo non ardita come le nostre ma pare lo porti un po' innanzi e questo mi stimo proceda perché si verghogniava, ché in lei non vegho signio alchuno, se non per lo star verghogniosa. La mano à lunga e isvelta; e tutto raccolto, g[i]udichiamo la fanciulla assai più che choumnalle, ma non da comparalla alla Maria, Lucrezia e Biancha. Lorenzo lui medesimo l' à vista: quando esso se ne contenti, tu lo potrai intendere. Io g[i]udicherò che tutto che tu e lui diterminerete sia ben fatto e me n'acorderò. Lasciamne Idio pigliare il meglio partito. La fanciulla è figliuola per padre del signor Iacopo Horsini da Monte Ritondo e per madre della sorella del cardinale; à duo fratelli, l'uno fa fatti d'arme ed è col signor Orso in buona istima, l'altro è prete sodiàcano del Papa. Ànno la 1/2 di Monte Ritondo, l'altra metà è di loro zio, el quale à duo figliuoli maschi e 3 femine. Ànno, oltre a questa metà di Monte Ritondo, 3 altre chastella proprio de' fratelli de chostei e stannosi di stabile, per quanto intenda, bene e ogni dì ànn'a star meglio, perché, oltre all'esser nipoti per madre del cardinale, de l'arcivescovo, di Napoleone e del chavaliere, anchora sono loro nipoti chugini da lato di padre, ché 'l padre di questa fanciulla fu secondo chugino per linea diretta dei predetti signori, i quali portano loro grande amore. E questo è quanto circha ad ciò ò ritratto. Se, avanti tu metessi la cosa in praticha, ti paressi d'aspettar la nostra ritornata, ne farai quanto meglio ti parrà. Io o pensiero lunedì a 8 di partire di qua per la via intenderai e chostà sareno al tempo disegni, che Idio per sua grazia ci chonduchi salvi e te mantenghi sano. Io non scrivo a monna Contessina, che non mi pare bisogni; racomandami a llei e saluta quelle fanciulle e Lorenzo e Giuliano.

In Roma, a dì xxviiij di marzo 1467.

tua Lucrezia

Magnifico et generoso viro Piero di Cosmo de' Medici consorti meo honorando.¹

¹ TORNABUONI, *Lettere*, cit., pp. 62-66.

Bibliografia

Testi

L.B. ALBERTI, *I libri della famiglia*, a cura di R. Romano, A. Tenenti, F. Furlan, Torino, Einaudi, 1994.

I. ANDREINI, *La Mirtilla*, a cura di M.L. Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1995.

F. ARNALDI, L. GUALDO ROSA, L. MONTI SABIA, *Poeti latini del Quattrocento*, Riccardo Ricciardi editore, Milano-Napoli, 1964.

L. BATTIFERRA AMMANNATI, *Laura Battiferra and Her Literary Circle*, a cura di V. Kirkham, The University of Chicago Press, Chicago, 2006.

L. BORGIA, P. BEMBO, *La grande fiamma: lettere 1503-1517*, a cura di G. RABONI, Milano, Archinto, 1989.

EAD., *Lettere, 1494-1519*, Mantova, Tre Lune edizioni, 2020.

M. CAMPIGLIA, *Flori, a Pastoral Drama*, a cura di V. Cox, Chicago, The University of Chicago Press, 1997.

B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, a cura di G. Preti, Torino, Einaudi, 1965.

V. COLONNA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Roma, Laterza, 1982.

EAD., *Sonnets for Michelangelo. A bilingual edition*, a cura di A. Brundin, The University of Chicago Press, Chicago, 2005.

G.B. DELLA PORTA, *Teatro*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1985.

B. DOVIZI, *Calandria*, a cura di I. Sanesi, Bari, Laterza, 1912.

M. FONTE, *Il merito delle donne: ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e piu perfette de gli uomini*, a cura di A. Chemello, Milano, Eidos, 1988.

EAD., *The Worth of Women. Wherein is Clearly Revealed Their Nobility and Their Superiority to Men*, a cura di V. Cox, The University of Chicago Press, 1997.

V. GAMBARA, *Rime*, a cura di A. Bullock, Firenze, Olschki, 1995.

Lettere amorose di Madonna Celia Gentildonna romana, scritte al suo amante, Venezia, Giacomo Cornetti, 1584.

C. MATRAINI, *Lettere e Rime*, a cura di C. Acucella, Firenze University Press, Firenze, 2018.

A. PASQUALIGO, *Lettere amorose [...]*, Venezia, Domenico Farri, 1581.

F. PEZZAROSSA, *I poemetti sacri di Lucrezia Tornabuoni*, Olschki, Firenze, 1978.

A. PULCI, *Florentine Drama for Convent and Festival: Seven Sacred Plays*, a cura di J. Wyatt Cook e B. Collier Cook, The University of Chicago press, Chicago, 1996.

M. SAVORGNAN, P. BEMBO, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a cura di C. Dionisotti, Firenze, Le Monnier, 1950.

B. TORELLI BENEDETTI, *Partenia, a Pastoral Play. A bilingual edition*, a cura di L. Sampson e B. Burgess-Van Aken, Toronto, Iter, 2013.

L. TORNABUONI, *La istoria della casta Susanna*, a cura di P. Orvieto, Bergamo, Moretti e Vitali editori, 1992.

EAD., *Lettere*, a cura di P. SALVADORI, Firenze, Olschki, 1993.

EAD., *Sacred narratives*, a cura di J. Tylus, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

EAD., *Poemetti biblici: Istoria di Ester; Vita di Tubia*, a cura di E. Ardissino, Lugano, Agora & Co., 2015.

EAD., *Storia di Hester e Vita di Tubia*, a cura di L. Mazzoni, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2020.

Saggi

C. ACUCELLA, *Ai margini della crisi di un genere. Le Lettere di Chiara Matraini tra il «comporre» e lo «scrivere»*, in *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, a cura di C. Berra, P. Borsa, M. Comelli e S. Martinelli Tempesta, Milano, Università degli Studi, 2018, pp. 743-768.

T. ADAMS, *Christine de Pizan*, in «French studies. A Quarterly Review», 2017, pp. 388-400.

M. ARRIAGA FLOREZ, D. DEL MASTRO, M. MARTÍN CLAVIJO, E.M. MORENO LAGO, *Debating the Querelle des femmes. Literature, theatre and education*, Volumina, Szczecin, 2018.

V. BARADEL, *Figura d'amore*, in *Nel cerchio della luna. Figura di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio Editori, 1983, inserto post p. 24.

M. BELLONCI, *Lucrezia Borgia: la sua vita e i suoi tempi*, Milano, Mondadori, 1939.

N. BELLUCCI, *Lettere di molte valorose donne... e di alcune pettegolette, ovvero: di un libro di lettere di Ortensio Lando*, in A. QUONDAM, *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 255-276.

C. BERRA, P. BORSA, M. COMELLI, S. MARTINELLI TEMPESTA, *Epistolari dal Due al Seicento: modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, Milano, Università degli Studi, 2018.

S. BISCHETTI, M. LODONE, C. LORENZI, A. MONTEFUSCO, *Toscana bilingue (1260 ca. – 1430 ca.). Per una storia sociale del tradurre medievale*, De Gruyter, 2021.

L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d'amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010.

L. BORSETTO, *Narciso ed Eco. Figura e scrittura nella lirica femminile del Cinquecento: esemplificazioni ed appunti*, in *Nel cerchio della luna. Figura di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio Editori, 1983, pp. 171-233.

- L. BORŠIĆ, I. SKHUALA KARASMAN, *Isotta Nogarola – The Beginning of Gender Equality in Europe*, in «The Monist», 2015, pp. 43-52.
- S. BRADFORD, *Lucrezia Borgia: Life, Love and Death in Renaissance Italy*, Londra, Penguin, 2005.
- L. BRAIDA, *Libri di lettere. Le raccolte epistolari del Cinquecento tra inquietudini religiose e «buon volgare»*, Roma, Laterza, 2009.
- S. BRAMBILLA, *Ritratti femminili nelle lettere di Alessandra Macinghi Strozzi*, in «Arzanà», 20, 2019, pp. 63-90.
- A. BRUNDIN, *Vittoria Colonna*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, a cura di A.R. Larsen, C. Levin e D. Robin, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2007, p. 87-91.
- J. BRYCE, *Vernacular poetry and mystery plays*, in *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di L. PANIZZA e S. WOOD, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 31-36.
- A. CAGNOLATI, “Affinché tutti conoscano la verità la quale è che il sesso femminile sia più nobile, e eccellente di quello degli uomini”. *Strategie filosofiche in Lucrezia Marinelli*, in *Debating the Querelle des femmes*, cit., pp. 209-222.
- I. CAIAZZA, *Alvise Pasqualigo e il suo romanzo epistolare, le “Lettere Amoroze”, dalla “relazione” alla “corrispondenza”*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», 43, 2014, pp. 77-106.
- B. CAPACI, *Dettate e manu propria: lettere familiari di Lucrezia Estense de Borgia*, in «Studi e problemi di critica testuale», 94, 2017, pp. 51-66.
- C. CASANOVA, *Crimini di donne, giudici benevoli (Bologna XVI-XVIII secolo)*, in «Historia et ius», 9, 2016, pp. 1-11.
- L. CASELLA, *Tullia d'Aragona*, Siviglia, Università di Siviglia, 2017.
- D. CERRATO, A. SCHEMBARI, S. VELÁZQUEZ GARCÍA, *Querelle des femmes: male and female voices in Italy and Europe*, Szczecin, Volumina, 2018.
- I. CHABOT, “La sposa in nero”. *La ritualizzazione del lutto nelle vedove fiorentine (secoli XIV-XV)*, in «Quaderni storici», 1994, pp. 421-462.
- A. CHEMELLO, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della luna. Figura di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio Editori, 1983, pp. 95-170.
- EAD., *Il codice epistolare femminile. Lettere, “Libri di lettere” e letterate nel Cinquecento*, in G. ZARRI, *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999, pp. 3-42.
- EAD., “Donne a poetar esperte”: “la rimatrice dimessa” Maddalena Campiglia, in «Versants», 46, 2003, pp. 65-101.
- G. CONSTABLE, *Letters and Letter-collections*, Turnhout, Brepols, 1976.
- G. CORSALINI, *Guerrino nel regno della Sibilla. Tullia d'Aragona e il romanzo di Andrea da Barberino*, in «Sinestesiaonline», 2015, pp. 1-12 (<http://elea.unisa.it/jspui/bitstream/10556/4181/1/ottobre2015-03.pdf>, 12 settembre 2021).

V. COX., *Fiction, 1560-1650* in *A History of Women's Writing in Italy*, a cura di L. Panizza e S. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 52-64.

EAD., *Women's writing in Italy, 1400-1650*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press, 2008.

EAD., *Gender and eloquence in Ercole de' Roberti's Portia and Brutus*, in «Renaissance Quarterly», 2009, pp. 61-101.

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

A. CRABB, *The Strozzi of Florence: Widowhood and Family Solidarity in the Renaissance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2000.

EAD., *Ne pas être mère: l'autodéfense d'une Florentine vers 1400*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 2005, pp. 150-161.

EAD., *Alessandra Macinghi Strozzi*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France, and England*, a cura di D. Robin, A.R. Larsen e C. Levin, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2007, pp. 345-346.

EAD., *Letter writing. Italy*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 213-216.

EAD., «*If I could write*»: *Margherita Datini and Letter writing, 1385-1410*, in «Renaissance Quarterly», 2007, pp. 1170-1206.

EAD., *Gaining Honor as Husband's Deputy: Margherita Datini at Work, 1381-1410*, in «Early Modern Women», 2008, pp. 225-231.

P. CREMONINI, *Missive ingannevoli e verità nascoste*, in L. BORGIA, *Lettere, 1494-1519*, Mantova, Tre Lune edizioni, 2020, pp. xvii-xxxix.

E. CURTI, *Le epistole volgari di Poliziano: questioni ecdotiche ed esegetiche*, in *Epistolari dal Due al Seicento*, cit., pp. 147-166.

EAD., «*Fate a questa carta mille vezi e basatela perché è bela*». *Sul carteggio amoroso di Maria Savorgnan*, in «Schede umanistiche», 25, 2021, pp. 181-198.

L. D'ASCIA, *Ermafrodito amoroso e ragione senza genere: Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi nel 'Dialogo dell'infinità d'amore'*, «SigMa», 4, 2020, pp.461-505.

A. DI BENEDETTO, *Un'introduzione al petrarchismo cinquecentesco*, in «Literatura», 4, 2006, pp. 14-45.

R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento: l'inizio della rivoluzione*, Milano, Il Saggiatore, 1987.

M.L. DOGLIO, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni editore, 1993.

EAD., *Scrivere come donna: fenomenologia delle lettere familiari di Alessandra Macinghi Strozzi*, in EAD., *Lettera e donna*, cit., pp. 1-15.

M. FARNETTI, *Maria Savorgnan epistologa*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, a cura di L. Fortini, G. Izzi e C. Ranieri, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2016, pp. 53-71.

M. FAVARO, *La trasparenza e l'artificio. Riflessioni sulle lettere amorose del '500*, in «Italianistica», 45, 2016, pp. 11-21.

ID., *Ambiguità del petrarchismo. Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di rime*, Milano, Franco Angeli, 2021.

A.A. FENG, *Writing Beloveds. Humanist Petrarchism and the Politics of Gender*, Buffalo, University of Toronto Press, 2017.

V. FINUCCI, *La scrittura cavalleresca al femminile: Moderata Fonte e Tredici canti del Floridoro*, in «Annali d'Italianistica», 12, 1994, pp. 203-231.

L. FORTINI, G. IZZI, C. RANIERI, *Scrivere lettere nel Cinquecento. Corrispondenze in prosa e in versi*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, 2016.

L. FORTINI, *Veronica Gambara o del corrispondere in prosa e in versi*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento*, cit., pp. 73-93.

D. FRIGO, *Dal caos all'ordine: sulla questione del "prender moglie" nella trattatistica del Sedicesimo secolo*, in *Nel cerchio della luna. Figura di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di M. Zancan, Venezia, Marsilio Editori, 1983, pp. 57-93.

C. FRUGONI, *La donna nelle immagini, la donna immaginata*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, a cura di C. Klapisch-Zuber, Roma, Editori Laterza, 1990, pp. 424-457.

A. GANT, C. LEVIN, *Power, Politics and Women*, in *Encyclopedia of Women in the Renaissance. Italy, France, and England*, a cura di D. Robin, A.R. Larsen e C. Levin, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2007, pp. 298-301.

G. GENOVESE, *La lettera oltre il genere. Il libro di lettere, dall'Aretino al Doni, e le origini dell'autobiografia moderna*, Roma-Padova, Antenore, 2009.

D. GHIRARDO, *Lucrezia scrive*, in L. BORGIA, *Lettere, 1494-1519*, Mantova, Tre Lune edizioni, 2020, pp. 3-59.

A. GRAMENZI, *De universa mulierum medicina: la "natura" e le "infermità" delle donne nella letteratura medica rinascimentale*, in *Debating the Querelle des femmes*, cit., pp. 203-208.

J.L. HAIRSTON, «*Di diversi a lei*»: *l'antologia corale di Tullia d'Aragona*, in *Scrivere lettere nel Cinquecento*, cit., pp. 173-184.

J. HAYEZ, *Les marchands toscans face au latin vers 1400. Indices de contacts linguistique dans l'Archivio Datini*, in *Toscana bilingue*, cit., pp. 195-219.

A. JACOBSON SCHUTTE, *The "Lettere volgari" and the Crisis of Evangelism in Italy*, in «*Renaissance Quarterly*», 28, 1975, pp. 639-688.

L. JARDINE, «*O Decus Italiae Virgo*», or *The Myth of the Learned Lady in the Renaissance*, in «*The Historical Journal*», 1985, pp. 799-819.

J. KELLY, *Early Feminist Theory and the "Querelle des Femmes"*, 1400-1789, in «*Signs*», 1982, pp.428.

M.L. KING, *Thwarted ambitions: Six Learned Women of the Italian Renaissance*, in «*An Interdisciplinary Journal*», 1976, pp. 280-304.

- V. KIRKHAM, *Petrarchismo e storia europea: i sonetti alati di Laura Battiferra*, in *Civiltà italiana e geografie d'Europa*, XIX Congresso AISLLI (Trieste, 19-24 settembre 2006), a cura di B.M. Da Rif, Trieste, EUT Edizioni, 2009, pp. 172-179.
- C. KLAPISCH-ZUBER, *Le chiavi fiorentine di Barbablù: l'apprendimento della lettura a Firenze nel XV secolo*, trad. di M. SANTINI, in «Quaderni storici», 1984, pp. 775-792.
- EAD., *Épistolaires florentines des XIVe-XVe siècles*, in «Clio. Femmes, Genre, Histoire», 2012, pp. 129-145.
- S. KOLSKY, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: An Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, in «The Modern Language Review», 4, 2001, pp. 973-989.
- T. KUEHN, *Family and Gender in Renaissance Italy, 1300-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017.
- C. M. LAENNEC, *Unladylike Polemics: Christine de Pizan's Strategies of Attack and Defense*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», 12, 1993, pp. 47-59.
- A.R. LARSEN, C. LEVIN, D. ROBIN, *Encyclopedia of Women in the Renaissance: Italy, France, and England*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2007.
- M. LEONE, *Il tema uxorio tra Umanesimo e Rinascimento. Il caso di una quaestio lepidissima: l'An uxor sit ducenda di Giovanni Della Casa*, in *Debating the Querelle*, cit., pp. 135-146.
- L. MAININI, *Tracce di donne nel primo Trecento*, in *Toscana bilingue*, cit., pp. 265-278.
- P. MALPEZZI PRICE, *Moderata Fonte. Women and Life in Sixteenth-century Venice*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2003.
- N. MARCELLI, *Gentile Becchi. Il poeta, il vescovo, l'uomo*, Milano, Le Lettere, 2015.
- EAD., *Gli umanisti e le epistole in volgare. Il caso di Francesco Filefo*, in *Nuovi territori della lettera tra XV e XVI secolo*, Atti del Convegno internazionale FIRB (Venezia, 11-12 novembre 2014), a cura di F. Bognini, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2016, pp. 47-79.
- A.J. MCCUE GILL, *Fraught Relations in the Letters of Laura Cereta: Marriage, Friendship, and Humanist Epistolarity*, in «Renaissance Quarterly», 2009, pp. 1098-1129.
- EAD., *Rereading I libri della famiglia: Leon Battista Alberti on Marriage, Amicizia and Conjugal Friendship*, in «California Italian Studies», 2, 2011 (<https://escholarship.org/uc/item/9t3049v8>, 7 settembre 2021).
- L. MIGLIO, *Governare l'alfabeto. Donne, scrittura e libri nel Medioevo*, Roma, Viella, 2008.
- EAD., *Leggere e scrivere il volgare*, in EAD., *Governare l'alfabeto*, cit., pp. 57-76.
- G. MILLIGAN, *Unlikely Heroines in Lucrezia Tornabuoni's Judith and Esther*, in «Italica», 2011, pp. 538-564.
- R. MORABITO, *Lettere e letteratura: studi sull'epistolografia volgare in Italia*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.
- I.F. MOULTON, *Modelling Female Sexuality in Early Modern Letter Books*, in «Early Modern Women», 5, 2010, pp. 229-234.

ID., *Love in Print in the Sixteenth Century. The Popularization of Romance*, New York Palgrave Macmillan, 2014.

L. MONTELLA, *Una poetessa del Rinascimento: Laura Terracina*, Edisud, Salerno, 2001.

D. PALMA, G. PALMA, M.V. PALMA e L.M. PALMA, *Nuova luce sulla figura di Lucrezia Borgia dalla corrispondenza decifrata*, in «Revista Borja. Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians», 5, 2016, pp. 1-10.

L. PANIZZA, S. WOOD, *A History of Women's Writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

L. PANIZZA, *Humanism*, in *A History of Women's Writing in Italy*, cit., pp. 25-30.

EAD., *Polemical prose writing, 1500-1650*, in *A History of Women's Writing in Italy*, cit., pp. 65-78.

EAD., *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, London, Routledge, 2000.

D. PARKER, *Women in the Book Trade in Italy, 1475-1620*, in «Renaissance Quarterly», 1996, pp. 509-541.

A. PETRUCCI, *Scrittura ed Epistolografia*, Inaugurazione del Corso Biennale di Paleografia, diplomatica ed archivista presso l'Archivio Segreto Vaticano (Città del Vaticano, 14 ottobre 2002), Città del Vaticano, 2004.

ID., *Scrivere lettere. Una storia plurimillennaria*, Bari, Laterza, 2008.

S. PEZZINI, *Dissimulazione e paradosso nelle «Lettere di molte valorose donne» (1548) a cura di Ortensio Lando*, in «Italianistica», 31, 2002, pp. 67-83.

T. PLEBANI, *La corrispondenza nell'antico regime: lettere di donne negli archivi di famiglia*, in *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, a cura di G. ZARRI, Roma, Viella, 1999, pp.43-78.

G. POZZI, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, in «Lettere italiane», 31, 1979, pp. 3-30.

ID., *Temì, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1984, pp. 391-436.

P. PUCCI, *“Come vi mando a dire una cosa fatela”*: individualità e iniziativa femminili nelle lettere della vedova Maria Savorgnan, in «NEMLA Italian Studies», 34, 2012, pp. 72-99.

A. QUONDAM, *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1981.

G. RABITTI, *Lyric poetry, 1500-1650*, trad. di A. Brundin, in *A History of Women's Writing in Italy*, cit., pp. 37-51.

G. RABONI, *Prefazione*, in BEMBO, BORGIA, *La grande fiamma*, cit., pp. 5-19.

M.K. RAY, *Writing gender in Women's Letter Collections of the Italian Renaissance*, University of Toronto Press, Toronto, 2009.

B. RICHARDSON, *“Amore maritale”*: advice on love and marriage in the second half of the Cinquecento, in PANIZZA, *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, cit., pp. 192-207.

- R. RISSO, "Essa scrisse una lettera...". *Scrittura di lettere e narrativa epistolare in Boccaccio dalla Fiammetta al Corbaccio*, *Heliotropia* 15 (2018), pp. 39-55. (<http://www.heliotropia.org>, 7 settembre 2021).
- N. RIVERSO, *La Mirtilla: Shaping a New Role for Women*, in «MLN», 2017.
- S. RIZZO, *Il lessico filologico degli umanisti*, Roma, Storia e Letteratura, 1973.
- D. ROBIN, *Veronica Gambara*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 160-161.
- S.G. ROSS, *The birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*, Evanston, 2006.
- R. RUSSELL, *Lucrezia Borgia*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 51-54.
- R. SABBADINI, *Isotta Nogarola*, in «Archivio storico italiano», 1886, pp. 435-443.
- H. SANSON, *Donna, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento. Un contributo alla storia del pensiero linguistico*, Firenze, Accademia della Crusca, 2007.
- S. SIGNORINI, *Da Maria a Lucrezia. Su due rime giovanili di Pietro Bembo*, in «Italique. Poésies italiennes de la Renaissance», 6, 2003, pp. 53-76.
- N.R. TOMAS, *The Medici Women. Gender and Power in Renaissance Florence*, New York, Routledge, 2003.
- J. TYLUS, *Mystical Enunciations: Mary, the Devil and Quattrocento Spirituality*, in «Annali d'Italianistica», 1995, pp. 219-242.
- EAD., *Gaspara Stampa*, in *Encyclopedia of Women*, cit., pp. 342-345.
- S. VALERIO, *Donne e scrittura in età umanistica. Rileggendo l'epistolario di Ceccarella Minutolo*, in *Querelle des femmes*, cit., pp. 225-238.
- A. VALORI, «*Da lei viene ogni utile e ogni onore*»: *le lettere di Alessandra Macinghi Strozzi ai figli e la tutela del "patrimonio morale" della famiglia*, in «Archivio storico italiano», 156, 1998, pp. 25-72.
- C. VARISCO, *Laura Battiferra: An Open Book*, in «Carte Italiane», 25, 2009, pp. 23-34.
- I. WALDER-BIESANZ, *Writing Pastoral Drama as a Woman and an actor: Isabella Andreini's Mirtilla*, in «Italian Studies», 2016, pp. 49-66.
- I. WALTER, *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, trad. di R. Zapperi, Roma, Donzelli, 2005.
- M. ZANCAN, *Nel cerchio della luna. Figura di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia, Marsilio Editori, 1983.
- EAD., *La donna e il cerchio nel "Cortegiano" di B. Castiglione. Le funzioni del femminile nell'immagine di corte*, in EAD., *Nel cerchio della luna*, cit., pp. 13-56.
- EAD., *L'intellettualità femminile nel primo Cinquecento: Maria Savorgnan e Gaspara Stampa*, in «Annali d'Italianistica», 7, 1989, pp. 42-65.
- EAD., *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1998.
- G. ZARRI, *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli XV-XVII*, Roma, Viella, 1999.