

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO:
SCRITTORI ITALIANI E QUERELLE DES FEMMES

Ediciones Universidad
Salamanca

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811

Vol. 14, 2020

PERIODICIDAD ANUAL

DIRECTOR:

Vicente González Martín (Universidad de Salamanca).

SECRETARIO:

Manuel Heras García (Universidad de Salamanca).

CONSEJO DE REDACCIÓN:

Mercedes Arriaga Flórez (Catedrática de la Universidad de Sevilla), *Júlia Benavent Benavent* (Catedrática de la Universidad de Valencia), *María Assumpta Camps Olivé* (Catedrática de la Universidad de Barcelona), *Fausto Díaz Padilla* (Catedrático de la Universidad de Oviedo), *Isabel González Fernández* (Catedrática de la Universidad de Santiago de Compostela), *Pedro Luis Ladrón de Guevara* (Catedrático de la Universidad de Murcia), *Victoriano Peña Sánchez* (Catedrático de la Universidad de Granada), *M.^a Dolores Valencia Mirón* (Catedrática de la Universidad de Granada).

CONSEJO CIENTÍFICO:

Giorgio Baroni (Catedrático de la Università Cattolica del «Sacro Cuore» di Milano), *Adriana Crolla* (Catedrática de la Universidad de El Litoral, Santa Fe), *Pier Luigi Crovetto* (Catedrático de la Università degli Studi de Génova), *Pasquale Guaragnella* (Catedrático de la Università degli Studi di Bari Aldo Moro), *Paolo Proietti* (Catedrático de la IULM de Milán), *Giovanni Puglisi* (Catedrático de la IULM de Milán), *Stefania Tunisi* (Catedrática de la Università per Stranieri de Perugia), *Anna Tylusinska-Kowalska* (Catedrática de la Universidad de Varsovia), *Franco Zangrilli* (Catedrático de City University of New York), *Rawda Zaouchi-Razgallah* (Catedrática de la Universidad de Cartago), *Sarah Zappulla Muscarà* (Catedrática de la Università degli Studi di Catania).

SECRETARÍA DE REDACCIÓN:

Dpto. Filología Moderna. Universidad de Salamanca.

Plaza de Anaya, s/n. rseitalianistas@gmail.com

Con el apoyo institucional de la Embajada de Italia en España.

RSEI Revista de la Sociedad Española de Italianistas se indiza en Dialnet y es evaluada en CARTHUS Plus+ 2014 (Grupo D)
CIRC Clasificación integrada de revistas científicas (con valor superior a D), LATINDEX (Catálogo) y MIAR (Icids = 3,7).
En cuanto al auto-archivo, figura en: Dulcinea (color azul) y Sherpa/Romeo (color blue).

SUSCRIPCIONES:

MARCIAL PONS, LIBRERO - Departamento de Revistas

C/ San Sotero, 6 - E-28037 Madrid (España)

Teléfono: +34 913 04 33 03. Fax: +34 913 27 23 67. Correo-e: revistas@marcialpons.es

PEDIDOS:

EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Plaza San Benito, 23. Palacio de Solís - 37002 Salamanca (España)

Fax: 923 26 25 79. Correo-e: eusal@usal.es

INTERCAMBIO:

Universidad de Salamanca. Servicio de Bibliotecas - Intercambio editorial

Campus Miguel de Unamuno. Apto. 597 - 37080 SALAMANCA

Correo-e: bibcanje@usal.es

MAQUETACIÓN: INTERGRAF

IMPRESIÓN: NUEVA GRAFICESA

ISSN: 1576-7787 - CDU 811

DEPÓSITO LEGAL: S.

SALAMANCA 2020

Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse con fines comerciales sin permiso escrito de Ediciones Universidad de Salamanca. A tenor de lo dispuesto en las calificaciones *Creative Commons* CC BY-NC-ND y CC BY, se puede compartir (copiar, distribuir o crear obras derivadas) el contenido de esta revista, según lo que se haya establecido para cada una de sus partes, siempre y cuando se reconozca y cite correctamente la autoría (BY), siempre con fines no comerciales (NC) y sin transformar los contenidos ni crear obras derivadas (ND).



CC BY-NC-ND



CC BY

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811
vol. 14, 2020

ÍNDICE

TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO: SCRITTORI ITALIANI E QUERELLE DES FEMMES

Equilibri di genere con Francesco da Barberino <i>Reggimento e costumi di donna</i> (1318-1320)	
Angela GIALONGO	7-15
«Io posso formar questa donna a modo mio»: auto-modellazione maschile e le immagini di Pygmalion and Zeuxis nella <i>querelle des femmes</i> italiana	
Androniki DIALETI	17-26
La <i>Gynevera de le clare donne</i> di Giovanni Sabadino degli Arienti: un primo approccio	
Francisco José RODRÍGUEZ-MESA	27-34
<i>Dieci paradosse degli Accademici Intronati</i> : una testimonianza delle capacità intellettuali delle donne	
Ioannis Dim. TSOLKAS	35-49
I ragionamenti di Lodovico Dolce sulla <i>Institution della vergine</i>	
Ada BOUBARA	51-59
«Il mio terren natio cangiai / con quel, cui piacque al ciel donarmi in sorte»: il mini-canzoniere di Eleonora de la Ravoire Falletti (1559) nelle <i>Rime di donne</i> di Lodovico domenichi	
Clara STELLA	61-72
Aonio Paleario y la filología humanista: disidencia masculina en favor del luteranismo y la igualdad	
José GARCÍA FERNÁNDEZ	73-82

<i>Le medicine appartenenti alle infermità delle donne</i> di Giovanni Marinello «opera a beneficio e conservatione delle donne [...] così esse la leggano & vedano volentieri»	
Annagiulia GRAMENZI	83-90
Girolamo Camerata e la <i>Querelle des Femmes</i> nel Rinascimento italiano	
Jelena BAKIĆ.	91-99
Dos aproximaciones a <i>L'Assonto amoroso in difesa delle donne</i> , de Cesare Barbabanca (1593): textualidad y método	
Manuel A. BROULLÓN-LOZANO	101-112
Avvicinamento alla figura di Ercole Filogenio e studio preliminare dell'introduzione a <i>Dell'eccellenza della donna</i>	
Spiros KOUTRAKIS	113-118
VARIA	
La enseñanza del italiano como lengua extranjera en España	
Andrea BALDANI.	121-135
Salvatore Quasimodo neumanista, dagli scritti teorici a <i>L'amore di Galatea</i>	
Daniela BOMBARA	137-149
La fortuna di Ugo Foscolo a Malta. L'esperienza di Dun Karm, il poeta nazionale	
Oliver FRIGGIERI	151-159
Jhumpa Lahiri: dai luoghi ai nonluoghi, tra l'estraniamento da sé e l'immedesimazione in una città	
Nikica MIHALJEVIĆ	161-173
Italianità e cucina. Ricette e consigli di Carla Cerati	
Alessandra SANNA.	175-182
RESEÑAS	183-209

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS



ISSN: 1576-7787 - CDU 811
vol. 14, 2020

INDEX

TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO: SCRITTORI ITALIANI E QUERELLE DES FEMMES

Gender Balances with Francesco da Barberino *Reggimento e costumi
di donna* (1318-1320)

Angela GIALONGO 7-15

«Io posso formar questa donna a modo mio»: Male self-fashioning and
the Imageries of Pygmalion and Zeuxis in the Italian *querelle des femmes*

Androniki DIALETI 17-26

Giovanni Sabadino degli Arienti's *Gynevera de le clare donne*:
a Preliminary Study

Francisco José RODRÍGUEZ-MESA 27-34

Dieci paradosse degli accademici intronati: *a Testimony of Women's
Intellectual Skill*

Ioannis Dim. TSOLKAS 35-49

Lodovico Dolce's Reasoning about the *Institution della vergine*

Ada BOUBARA 51-59

«Il mio terren natio cangiai / con quel, cui piacque al ciel donarmi
in sorte»: the Mini-canzoniere by Eleonora de la Ravoire Falletti (1559)
in the *Rime di donne* by Lodovico Domenichi

Clara STELLA 61-72

Aonio Paleario and Humanist Philology: Male Dissidence in Favour
of Lutheranism and Equality

José GARCÍA FERNÁNDEZ 73-82

<i>Le medicine partendenti alle infermità delle donne</i> by Giovanni Marinello «opera a beneficio e conservatione delle donne [...] così esse la leggano & vedano volentieri»	
Annagiulia GRAMENZI	83-90
Girolamo Camerata and <i>Querelle des Femmes</i> in Italian Renaissance	
Jelena BAKIĆ.	91-99
Two Approaches to Cesare Barbabianca's <i>L'assonto amoroso in difesa delle donne</i> (1593): Textuality and Method	
Manuel A. BROULLÓN-LOZANO	101-112
Approach to the Figure of Hercole Filogenio and Preliminary Study of the Introduction to <i>Dell'eccellenza della donna</i>	
Spiros KOUTRAKIS	113-118
VARIA	
The Teaching of Italian as a Foreign Language in Spain	
Andrea BALDANI.	121-135
Salvatore Quasimodo as Neohumanist, from his Theoretical Writings to <i>L'amore di Galatea</i>	
Daniela BOMBARA	137-149
Ugo Foscolo's Fortune in Malta. The Experience of Dun Karm, the National Poet	
Oliver FRIGGIERI	151-159
Jhumpa Lahiri, from Places to Non-places, between the Estrangement and the Identification in a City	
Nikica MIHALJEVIĆ	161-173
Italianity and Cooking. Recipes and Suggestions by Carla Cerati	
Alessandra SANNA.	175-182
REVIEWS	183-209

TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO:
SCRITTORI ITALIANI E QUERELLE DES FEMMES

Coordinado por Daniele Cerrato

EQUILIBRI DI GENERE CON FRANCESCO DA BARBERINO
REGGIMENTO E COSTUMI DI DONNA (1318-1320)¹
Gender Balances with Francesco da Barberino Reggimento e costumi
di donna (1318-1320)

Angela GIALONGO
Università di Urbino

Fecha final de recepción: 12 de junio de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 18 de septiembre de 2020

RIASSUNTO: L'articolo indaga l'espressione culturale di genere nella Firenze del XIV secolo; esamina come veniva percepito il ritmo biologico umano per comprendere le strategie del discorso medievale sulle relazioni tra uomo e donna. Vengono esplorati esempi significativi della letteratura didattica in volgare con il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino. Quali insegnamenti avevano governato ogni fase della vita, compresa la morte, delle Fiorentine? L'arte di coinvolgere il pubblico femminile, nel quadro della teoria umorale e dell'ordine patriarcale, comportava valori comuni per le appartenenti di tutti gli strati sociali in un paese, dove le donne erano sottorappresentate anche nei cimiteri.

Parole chiave: Francesco da Barberino; *Reggimento e costumi di donna*; XIV secolo; teoria umorale; relazione tra uomo e donna.

ABSTRACT: This article investigates cultural expression of gender in Florence del XIV century. It examines how the biological rhythm of women was perceived and how this vision can help us understand the ways in which medieval didactic discourse constructed relations between man and women. Significant examples of vernacular literature of instruction – the *Reggimento e costumi di donna* of Francesco da Barberino – are explored. What teachings governed every stages of life,

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

including death, of Florentine? The art of involving the female public, within the framework of humoral theory and patriarchal order, presupposed common values for the members of all social strata in a country, where women were underrepresented in the cemeteries too.

Keywords: Francesco da Barberino; *Reggimento e costumi di donna*; 14th Century; Humoral Theory; Relationship between Man and Woman.

Francesco da Barberino (1264-1348), giurista professionalmente qualificato, apprezzato miniaturista e autorevole letterato, non raggiunse la stessa fama di Dante, suo contemporaneo. La sopravvivenza del suo nome fra i posteri è per di più il risultato di due enciclopedici trattati complementari: i *Documenti d'amore*², insegnamenti pressoché in latino per gli uomini, «per chi sa e vale», e *Reggimento e Costumi di Donna*, norme comportamentali in «volgar toscano e in basso stilo, per i non intendenti»³ (1875, Parte xx: 435; Parte iv: 90; Proemio: 5, 14).

Il suo impegno formativo – o piuttosto performativo – ha infatti calamitato l'attenzione delle ricerche sulla storia medievale di genere (Benson, 2002; Harding, 2011: 29, 40; Stoppino, 2009).

Grazie a questo concetto (Scott, 1986: 1053-1075) gli studi sulla demografia medievale hanno riconosciuto, negli ultimi decenni, con la *sex ratio*, fra il v e il xv secolo, la mancanza di donne e il surplus di uomini come un fenomeno tipico delle aree italice rispetto al resto dell'Europa (Barbiera, 2008: 491-501; 2018: 43-63).

Concreto indizio di difformità.

Del resto, di fronte ad un'angustiante folla di testi sui «costumi ornati maschili», il notaio aveva buoni motivi per soddisfare «la preghiera di molte donne» incapaci di mettere nero su bianco ma desiderose di intraprendere «la via dell'umano intelletto» e dei costumi «loro pertinenti» (Da Barberino, 1875, Proemio: 3, 14).

Francesco da Barberino affrontava con questa prospettiva le fatiche del discorso scritto; voleva premiare le potenziali fruitrici, che, dopo dieci secoli – dal tempo delle *Lettere* vergate in latino da Girolamo, in veste di fondatore del modello di santità femminile – potevano finalmente ancorarsi, ad un titolo, ad un libro da consultare, da ascoltare, da memorizzare; anche per svagarsi, senza però pretendere di imparare a scrivere.

Il privilegio di una istruzione completa veniva riconosciuto, per necessità di reggenza, soltanto alle figlie di «re coronato o imperatore», cioè alle future vedove di sangue reale e con molte riserve alle monache impraticchite a stento alla lettura.

² Cfr. Da Barberino (1905-1927).

³ Cfr. Da Barberino (1875). L'edizione, qui di riferimento, è fondata sull'unico codice, risalente alla metà del Trecento, B4001 e sul suo descriptus Capp50. Per l'ultima edizione del *Reggimento e Costumi di Donna* si veda Da Barberino (1995). Sulla complessa struttura gerarchica del testo, composto da XX Parti, divise in quattro sezioni, in cinque capitoli, in base alla posizione sociale delle interlocutrici, e con ulteriori suddivisioni tematiche cfr. Di Castro (1999: 88).

Il trattatista specifica, infatti, che la monaca «se sa leggere», almeno «legga bene la Regola del suo convento» e le «leggende di storie di santi e di Chiesa», senza altre pretese (Da Barberino, 1875, Parte VIII: 253 e 255). Consiglia inoltre a chi vuole «monacare» la figliola di evitare l'apprendimento della lettura: «Io loderia del no, ancor di queste» (Da Barberino, 1875, Parte I: 42). Le pagine in prosa e in versi del *Reggimento*, iniziato a Firenze il 1309 e ultimato tra il 1318 e il 1320, dopo anni di intenso lavoro, sono ispirate dalla letteratura religiosa latina, dalla cultura vernacolare cortese (ben sperimentata dall'autore durante le sue missioni diplomatiche in Francia) e soprattutto dalle teorie mediche.

Barberino si era infatti imbattuto con il *Régime du Corps* (1234 o 1256) di Aldobrandino da Siena, medico presso le corti provenzali e francesi⁴.

L'autore chiariva senza indugio alle destinatarie che il loro ciclo vitale non era misurabile in base all'età. «Non partirò per numero d'etadi, Chessè dirittamente, Voglian considerare, tal per tempo è, tal tardi donna e non secondo etadi, ma sicondo suo grado, convien ongnuna con senno passare» (Da Barberino, 1875, Proemio: 18).

Per fedeltà alla trattazione medica, dava per scontato il piano di sviluppo biologico oppositivo, ispirato dal pensiero aristotelico e galenico, che aveva inquadrato i due sessi fin dal momento del concepimento nello schema maschio/destra/caldo e femmina/sinistra/freddo⁵.

La «suddivisione secondo grado» era preferibile a quella «secondo etadi» per l'impossibilità di prevedere la comparsa del menarca. Le funzioni fisiologiche della fecondità si manifestavano infatti troppo presto o troppo tardi. Da qui la rinuncia all'individuazione delle fasi di transizione per chi era naturalmente meno evoluto e quindi predisposto ad un ciclo vitale più breve.

Infatti, Barberino non torna più sull'argomento.

L'arte di coinvolgere il pubblico femminile, nel quadro della teoria umorale e della supremazia di genere, presupponeva norme valoriali comuni alle appartenenti di tutti gli strati sociali, autorizzando nel contempo a sfogliare l'opera secondo necessità: «vero è che le parole di questo libro sono di cotal natura che chi trapassa e non le legge tutte non è nimico di quelle che lassa» (Da Barberino, 1875, Parte XIII: 306) e ancora: «Però non mi riprenda chi legiesse, e rincrescesse lui l'ovra lunga; Ch'egli à fachultà di legier tutto, E di passar quella parte che vuole» (Da Barberino, 1875, Parte XVI: 351).

⁴ La diffusione del *Régime du corps* di Aldobrandino da Siena con la versione italiana della *Santà del corpo* del notaio toscano Zuccherò Bencivenni nel 1310 potenziò la popolarità delle cure per il mondo femminile, in particolare madri e nutrici. Quando Barberino dichiarava: «Io da sommo medico lo inpresì, lo qual di ciò ben savea in ogni parte», non nomina comunque né Aldobrandino né Bencivenni, pur riportando alla lettera tutti i loro consigli. Il manoscritto *La santà del corpo* (II.ii.85 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze), ritenuto capostipite di altre due redazioni, è integralmente riportato da Garosi (1981).

⁵ Per Aristotele (2001: II, 6, 775a, pp. 15-16) le donne erano: «per natura più deboli e più fredde, e si deve supporre che la loro natura sia come una menomazione».

Fra le fitte trame delle «cautele dei costumi ornati femminili» e dei proteiformi precetti (dall'allattamento all'igiene, per esempio) si intravedono le aspettative sui comportamenti richiesti ad entrambi i sessi, in una delle città più importanti dell'Occidente medievale.

L'utilità del *Reggimento* sta nel pianificarli attraverso l'arte medica come dimostrano gli esempi qui scelti.

È quindi legittimo chiedersi, tenendo presente i dati forniti dalle ricerche demografiche sul surplus di uomini durante i secoli del medioevo italiano, come era avvertita questa difformità in un trattato scritto a favore delle discendenti di Eva vissute nella realtà comunale trecentesca.

Dalle cautele riguardo all'alimentazione si desume che, per loro, l'atto del nutrimento non era associato allo stesso benessere fisico e mentale riservato all'altro sesso; l'insistenza sul mangiare e bere poco, soprattutto nel «di dell'anello», andava di pari passo alla richiesta di mostrare «paura, non diletto» (Da Barberino, 1875, Parte v: 126).

Come spiega l'antropologia, è primariamente attraverso il cibo mangiato o no che le nuove generazioni interiorizzano la loro identità sessuale.

Quindi se da una parte le «cautele» sono ben lontane dalle privazioni alimentari di Girolamo⁶, dall'altra, non rappresentano una delle principali forme di piacere.

Il contrassegno dei ruoli di genere si manifesta, segnatamente, nella nascosta, pessima pratica, già del costume romano (Centlivres Challet, 2017: 369-384) di differenziare i tempi dell'allattamento.

I Libri delle Ricordanze fiorentine adottavano ancora, durante i secoli trecenteschi (Paolo da Certaldo, 1945: 126-128⁷) e quattrocenteschi, strategie alimentari preferenziali per i poppanti di sesso maschile, come risulta dai pionieristici studi (Klapisch-Zuber, 1988: 132-164).

Senza moltiplicare gli esempi forniti dalla fiorente trattatistica e memorialistica fiorentina di questi secoli, va sottolineato che il comportamento alimentare, dall'allattamento allo svezzamento e durante tutta vita, veniva pianificato dalle fonti didattiche con direttive distinte in base al sesso.

L'insistenza di Barberino sul mangiare «vivande odorose e più nette e bere «poco», meglio «ancora meno», sull'evitare «i caldi mangiari» (1875, Parte II: 120, 183), sul non sporcarsi le mani, toccando alimenti grassi ed untosi, soprattutto durante il banchetto nuziale (Lazard, 1999: 17) insieme alle strigliate sulle bocche golose delle fiorentine, erano coerenti con l'idea che il cibo, per loro, fosse un rischio.

⁶ Nel 414 Girolamo (1961: 10) in *Epistola a Eustochio* XXII aveva riassunto: «senza perdere altro tempo la morale è questa, coloro che per la ghiottoneria sono stati espulsi dal paradiso, facciano in modo che la fame ve li riporti».

⁷ Paolo da Certaldo (1945: 126-128) nel *Libro di buoni costumi*: «Lo fanciullo lo si vuole tenere bello netto e caldo, e spesso provvederlo tutto membro a membro. E non gli si vuol dare il primo anno altro che la poppa...»; mentre la femmina «vesti bene e come la pasci no le cale, pur ch'abbia sua vita, non la tenere troppo grassa».

La gola, sempre marcata dal peccato di lussuria, appariva un difetto pubblico.

La ghiottoneria, rinfacciata alle donne di tutti i «gradi» dal precetto xiv (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 354) diveniva l'equivalente di una grossolana incapacità morale.

La visione del maschile e del femminile, costruita sulla ormai millenaria dualità tra destra e sinistra, influenzava, del resto, non soltanto il comportamento alimentare, come ha mostrato la Lazard (1999), ma anche tutte le pratiche di allevamento dei figli fin dall'accoppiamento.

Questo spiega la statica assenza della prima infanzia nel *Reggimento*, che punta direttamente sulla Fanciullezza, inquadrandola convenzionalmente nell'arco dai sette ai dodici anni ma identificandola di fatto con la maggiore età.

Rimangono così in piedi due ipotesi, strettamente congiunte.

Con la prima, la *sex ratio* sbilanciata è collegabile alle serie conseguenze di uno svezzamento anticipato da nutrici ansiose di ripristinare la fertilità per concepire l'essere più sostenuto dal contesto sociale.

Con la seconda, la tendenza a far sposare le figlie al di sotto dei dodici-quattordici anni, attestata dalle fonti letterarie e dagli studi sulle fonti giuridiche matrimoniali a Firenze, aumentava per le più giovani le possibilità di morire durante la gravidanza e il parto.

Per la trattatistica toscana non c'erano dubbi sul fatto che il versante femminile attraversasse rapidamente tutte le stagioni della vita, fin dalla nascita, arrivando senza sforzo alla pubertà, confusa con l'età adulta, alla vecchiaia e alla morte.

Come mostra l'*exemplum* narrativo finale del Primo Libro del *Reggimento*.

Gioietta, fanciulla d'alto rango, sposata a nove anni, morirà nello stesso giorno del marito sicuramente più attempato.

Nel corso del primo Trecento nella Toscana fiorentina, diversamente dalle tendenze del Quattrocento (Leverotti, 1999: 233-268), anche se non è possibile calcolare l'età esatta dei coniugi, si può intravedere la spinta da parte del Barberino per le famiglie emergenti del ceto dirigente a matrimoni precoci sul versante femminile.

Questi erano i vecchi costumi del periodo: una moglie *fanciulla* e un marito maturo.

In breve, la teoria dei quattro umori dalla tradizione medica classico-romana fino al xiv secolo e ben oltre, aveva incoraggiato attraverso la dicotomia caldo-freddo, destra-sinistra – vale a dire vita-morte – l'idea della diversa durata dei cicli vitali maschili e femminili. Ci si deve infatti rendere conto che per la mentalità del periodo la diversità fra i sessi cominciava fin dal momento della formazione del feto: i primi movimenti dei maschi promettevano vivacità e vitalità mentre quelli delle femmine, condizionati dalla mancanza di calore, annunciavano passività ed inerzia.

Inoltre, la definizione teorica di morte comunemente utilizzata, sulla base della biologia aristotelica e galenica, coincideva con il consumo del calore innato necessario alla vita.

Dalla fisiologia ipocratico-galenica a quella medievale e rinascimentale dipendevano dal calore tutti i fenomeni vitali: la digestione degli alimenti, la produzione del sangue, il nutrimento degli organi e la crescita corporea.

Un modo di pensare che alimentava la convinzione secondo la quale le figlie di Eva vivessero meno a lungo dei figli di Adamo.

Per fissare, sia pur di sfuggita, altre priorità venivano additate dal trattato all'approvazione pubblica.

Se da una parte Francesco screditava la norma che imponeva alle neo-madri di entrare in chiesa dopo quaranta giorni, se avevano partorito un maschio e ottanta se una femmina; dall'altra, si assumeva l'impegno di convincere chi aveva partorito neonate a riprendere i rapporti con il marito dopo trentacinque giorni, più del doppio, rispetto ai quindici richiesti per chi aveva dato alla luce un maschio (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 375).

Altre parti si occupano conseguentemente della «cautela d'aver maschi e ancor di femmine» (Da Barberino, 1875, Parte v: 191) e soprattutto su «come adoperarsi per rendere i «figlioli similari a li mariti» (Da Barberino, 1875, Parte v: 120).

Da queste pagine emerge che sarebbe difficile trovare madri fiorentine che non fossero impegnate – quali più quali meno – nella ricerca di un figlio maschio che replicasse il ritratto paterno. Il capitolo tredicesimo ci mostra il caso inquietante di un maschietto reso dalla madre «guercio», «con i piedi rivolti all'infuori» e mancino pur di modellare il figlio al padre: due autentiche gocce d'acqua.

Al di là della deplorabile circostanza, purtroppo ricorrente nei comportamenti di entrambi i sessi coinvolti nel fenomeno di bambini rapiti e storpiati per l'accattanaggio (Da Barberino, 1875, Parte xiii: 322), ricreare la somiglianza era un dovere materno altrettanto ricorrente.

Le fiorentine di buon senso venivano quindi spronate dal momento della «conceptione fino al parto» a pensare e a fissare esclusivamente il marito per influenzare le fattezze del nascituro: «Certe donne, quando ricevon il dono dal marito, gli guardano in viso; e certe altre che, mentre che sentono la creatura tutto tempo attendono a guardar e pensar de' mariti» (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 370).

Ma il loro orgoglio, quando ci riuscivano, veniva ripreso e ridimensionato.

A Barberino non garbavano certe loro condotte. Ironizza infatti quando paragona quelle che si vantavano a «galline baldanzose», strepitanti come se avessero fatto un «ovo d'oro» (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 375).

Quindi: umiltà. Il «dono» del resto, nonostante i loro sotterfugi, era stato dato dal marito. Era solo il suo seme a perpetuare, attraverso gli umori e il temperamento, la vita (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 374).

Mai condotta da seguire era stata più chiaramente indicata alle fiorentine che, in nome ora della successione ora della povertà, si adoperavano attivamente per aver figli maschi: «è forte allor mestiero d'aver del maschi e talora de le femmine si truova che portan desiderio. Come li casi occorre alla giente» (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 375).

Di approvazione in disapprovazione, Barberino ha così intessuto le sue sottili osservazioni, concludendole poi con provvedimenti pratici: le gravide prendessero ad ogni modo «buon consiglio» dai medici (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 364).

L'incisiva dualità tra destra e sinistra invadeva, del resto, in modo ingombrante la vita quotidiana.

La contrapposizione si ritrova nel discorso allegorico quando spiegava che la natura aveva insegnato agli uccelli del Paradiso Terrestre, fin dalla prima nidata, a covare sotto l'ala destra, i maschi e sotto «l'ala manca, le femmine» (Da Barberino, 1875, Parte xvi: 364).

Viene inoltre sfruttata con realistiche testimonianze: una «maestra donna» insegnava che se la gestante aveva «buon colore nel viso» e che se era «la tettola destra, più dura, più grossa, più lunga e più dura» e se «sentiva sé più leggera» e «se mossa la creatura, la sentiva più sul lato destro e se «l polso di quella mano è più forte, segno era di maschio». Con una esasperante stringatezza, Barberino commentava: «Se il deve aver femmina, in tutte queste cose il contrario, l'avenia». Aveva così anche ragione di ripetere più volte che «nel contradio, il contradio è femmina» (1875, Parte xvi: 372-373).

Al di là della legittima curiosità, la conoscenza del sesso del nascituro prima del parto tradiva nelle città e nelle campagne toscane l'aspettativa che fosse un maschio.

Su questa preferenza, sopravvissuta nella società contemporanea italiana, hanno richiamato l'attenzione le studiose italiane (Gianini Belotti, 1975; Lipperini, 2007).

La predilezione è ancora più dirompente con le pressioni esercitate sulle fiorentine di tutti i gradi sociali.

Nonostante l'ammirazione per una prole numerosa, Barberino lascia intravedere il suo ideale politico di pianificazione familiare, ispiratogli dal lascito aristotelico.

Ai futuri genitori raccomandava più volte il numero perfetto: «ànne maschi due e femmina una», specificando «per non spegnere la generazione» (Da Barberino, 1875, Parte vi: 329; Parte v: 210, 229; Parte xvi: 367).

Firenze agli inizi del xiv secolo, come altre città dell'Italia centro settentrionale, si distingueva per una elevata densità demografica (Breschie e Malanima, 2002: 109) caratterizzata da una maggiore presenza numerica maschile.

Gli studi infatti condotti su singole necropoli presentano, nonostante informazioni variabili sulla *sex ratio*, dati che vanno da un minimo di centosedici maschi su cento femmine a un massimo di duecentosessantatré su cento fino ad arrivare in dieci zone funerarie a un numero doppio degli uomini rispetto alle donne. Da qui le varie ipotesi sulla sproporzione numerica fra i sessi registrata durante il medioevo italiano (Barbera, 2008).

Gli stimoli provenienti dal *Reggimento* si rivelano pertanto preziosi per approfondire le dinamiche di genere, scaturite dall'ordine dicotomico e gerarchico, e per collocare la storia dei ruoli sessuati, in un contesto specifico, attraverso lo studio dell'atteggiamento nei confronti dei cicli vitali.

L'analisi di questo trattato didattico, ispirato dalle teorie umorali, ha quindi cercato di delineare il diverso significato del vivere e del morire attribuito agli uomini e alle donne.

Con questa provvisoria e forzatamente rapida verifica, si è voluto richiamare l'attenzione sul *Reggimento*, esplorato come espressione culturale del genere nella realtà comunale trecentesca. Ci si trova comunque di fronte ad una marea di interrogativi.

In che misura le teorie umorali hanno influenzato le pratiche educative? Quali cambiamenti positivi hanno innescato nella vita d'entrambi i sessi?

La teoria dei quattro umori dalla tradizione medica classico-romana, araba, da Isidoro di Siviglia⁸ e fino al XIV secolo e ben oltre, aveva fornito le coordinate scientifiche alla dicotomia caldo-freddo, destra-sinistra, vita-morte e alla previsione secondo la quale gli umori erano la chiave per spiegare le complessioni, in base all'età e al sesso, e la durata del ciclo vitale. Per uscire dal labirinto di processi problematici e complessi, vale allora la pena inquadrare la posizione dei singoli autori e le loro tendenze ad irreggimentare i processi di crescita in un determinato schema.

Il contributo ha così rivisitato la posizione di Barberino nel *Reggimento* e le sue idee sulla inevitabile brevità dell'esistenza femminile, che attraversando rapidamente tutte le stagioni della vita, era più esposta alle malattie e ad una fine precoce. Un errore di valutazione di lungo periodo.

Rimane alla fin fine un dubbio: possiamo essere sicuri che il pubblico abbia preso a cuore tutte queste istruzioni?

Filtrate dalla penna di Barberino ci arrivano infatti echi di fiorentine che preferivano partorire figlie, senza rammaricarsi del mancato prestigio e delle nefaste aspettative di vita: tracce di desideri insofferenti della scala valoriale comune.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARISTOTELE (2001). *Parti degli animali, Riproduzione degli animali. Opere*, V voll. M. Vegetti e D. Lanza (a cura di). Bari: Laterza.
- ALDEBRANDIN DE SIENNE (1911). *Régime du Corps du maître Aldebrandin de Sienne*. L. Landouzy e R. Pépin (a cura di). Parigi: Champion.
- BARBIERA, I. (2008). «Il mistero delle donne scomparse. Sex-ratio e società nel medioevo italiano». *Archeologia medievale*, XXXV, pp. 491-501.
- (2018). «Sex-ratio nell'Italia medievale: il mistero delle donne scomparse: accesso conteso alle risorse?». In S. Joye e R. Le Jan (a cura di), *Genre et compétition dans les sociétés occidentales du haut Moyen Âge IVe -XIe siècle* (pp. 43-63). Turnhout: Brepols.
- BENSON, P. (2002). «Debate about Women in Trecento Florence». In T. S. Fenster e C. A. Lees (a cura di), *Gender in Debate from the Early Middle Ages to the Renaissance* (pp. 165-187). New York: Palgrave Macmillan.
- BRESCHI, M. e MALANIMA, P. (2002). «Demografia ed economia in Toscana: il lungo periodo (secoli XIV-XIX)». In M. Breschi e P. Malanima, *Prezzi, Redditi, Popolazione d'Italia: 600 anni (Dal Secolo XIV al Secolo XX)* (pp. 109-142). Udine: Sides.

⁸ Per Isidoro di Siviglia (2006: 109) apparteneva al sangue, tra i quattro umori, compresa la bile e la bile nera, l'impulso più vigoroso e vitale mentre al flegma quello più freddo. Il grande potere, la *vis*, risiedeva nell'uomo *vir*, non nel corpo e nella mente debole donna.

- BYNUM, C. W. (2001). *Sacro Convivio. Sacro Digiuno: il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo*. Milano: Feltrinelli.
- CENTLIVRES CHALLET, C. E. (2017). «Roman Breastfeeding: Control and Affect». *Arethusa*, vol. 50, n. 3, pp. 369-384.
- DA BARBERINO, F. (1875). *Reggimento e costumi di Donna di Messere Francesco da Barberino secondo la lezione dell'antico testo a penna barberiniano*. C. Baudi di Vesme (a cura di). Bologna: G. Romagnoli.
- (1905-1927). *Documenti d'amore secondo i manoscritti originali di Francesco da Barberino*, vol. I-IV. F. Egidi (a cura di). Roma: Società Filologica Romana-Documenti di Storia e Letteratura.
- (1995). *Reggimento e Costumi di Donna*. G. L. Sansone (a cura di). Pavia: Zauli editore.
- DA CERTALDO, P. (1945). *Libro dei buoni costumi*. A. Schiaffini (a cura di). Firenze: Le Monnier.
- DI CASTRO, F. (1999). «Gerarchia sociale e struttura del testo nel Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino». *Testo e senso*, n. 2, pp. 79-97.
- GAROSI, A. (1981). *Aldobrandino da Siena medico in Francia nel secolo XIII nella storia del costume e dell'igiene medievali*, 3 voll. Milano: Signorelli.
- GIANINI BELOTTI, E. (1975). *Dalla parte delle bambine. L'influenza dei condizionamenti sociali nella formazione del ruolo femminile nei primi anni di vita*. Milano: Feltrinelli.
- GIROLAMO (1961). *Le lettere*. S. Cola (a cura di). Roma: Città Nuova.
- HARDING, C. (2011). «Speaking in pictures Speaking in Pictures: Reading, Memory and Interpretation in Francesco da Barberino's Advice to Women in his Reggimento e costumi di donna». *RACAR (Revue d'art canadienne / Canadian Art Review)*, vol. 36, n. 1, pp. 29-40.
- ISIDORO DI SIVIGLIA (2006). *The Etymologies of Isidore de Seville*, book IV (pp. 109-116). S. A. Barneys et al. (a cura di). Cambridge: Cambridge University Press.
- KLAPISCH-ZUBER, C. (1988). *Le famiglie e le donne nel Rinascimento a Firenze*. Roma-Bari: Laterza.
- LAZARD, S. (1999). «L'institution alimentaire dans le *Reggimento e costumi di donna* de Francesco da Barberino». In A. C. Fiorato e A. Fontes Baratto (a cura di), *La table et ses dessous. Culture, Alimentation et Convivialité en Italie (XIVe-XVIe Siècles)* (pp.13-37). Parigi: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- LEVEROTTI, F. (1999). «Strutture familiari nel tardo medioevo italiano». *Revista d'istoria Medieval*, vol. X, n. 1, pp. 233-268.
- SCOTT, W. J. (1986). «Gender: A Useful Category of Historical Analysis». *The American Historical Review*, vol. 91, n. 5, pp. 1053-1075.
- STOPPINO, E. (2009). «The Italian Reggimento e costumi di donna (selections) and Documenti d'amore (selections) of Francesco da Barberino». In M. Johnston (a cura di), *Medieval Conduct Literature: An Anthology of Vernacular Guides to Behaviour for Youths with English Translations* (pp. 127-184). Toronto: University of Toronto Press.

«IO POSSO FORMAR QUESTA DONNA A MODO MIO»:
MALE SELF-FASHIONING AND THE IMAGERIES
OF PYGMALION AND ZEUXIS IN THE ITALIAN
*QUERELLE DES FEMMES*¹

*«Io posso formar questa donna a modo mio»: auto-modellazione
maschile e le immagini di Pygmalion and Zeuxis nella querelle
des femmes italiana*

Androniki DIALETI

Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας (University of Thessaly)

Fecha final de recepción: 20 de mayo de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 28 de septiembre de 2020

ABSTRACT: This essay examines the Italian *querelle des femmes* through the prism of two well-known legends of the Western tradition, those of Pygmalion and Zeuxis. Paradigmatically capturing the male desire for creativity, the regulation of female body through the male gaze and narcissistic love of the male self, these legends can help us better understand some aspects of the debate about women primarily from the perspective of masculinity. The essay suggests that the *querelle des femmes* was after all a site of male self-fashioning that was articulating through the othering of women and the plebeians, and the strengthening of homosocial bonds among men of the political and intellectual elite. Creativity, companionship, and rivalry became crucial constituents of a male imagery that emerged in tandem with new forms of courtly sociability and the aristocratization of the Italian peninsula.

Keywords: *Querelle des femmes*; Pygmalion; Zeuxis; Baldesar Castiglione; Agnolo Firenzuola.

¹ This research is a result of the Project «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

RIASSUNTO: Questo articolo tratta della *querelle des femmes* italiana attraverso il prisma di due noti miti della tradizione occidentale, il mito di Pigmalione e quello di Zeusi. Nel testo, questi miti vengono considerati un'espressione paradigmatica del desiderio maschile di creatività, di regolare il corpo femminile tramite il proprio sguardo e dell'amore narcisista del creatore. Questi miti contribuiscono ad illuminare alcuni aspetti del dibattito sulle donne principalmente dalla prospettiva della storia della mascolinità. L'articolo suggerisce che la *querelle des femmes* fosse, in definitiva, un luogo per la costruzione dell'identità maschile attraverso il confronto alienante degli scrittori eruditi con donne e plebei. Inoltre, questo dibattito letterario era un modo per rafforzare legami omosociali tra i membri dell'élite politica e intellettuale. Come il testo dimostra, creatività, spirito di squadra, e rivalità diventarono elementi cruciali di un nuovo immaginario maschile sviluppatosi di pari passo con nuove forme di sociabilità aulica e l'aristocrazia graduale della penisola italiana.

Parole chiave: *Querelle des femmes*; Pigmalione; Zeusi; Baldesar Castiglione; Agnolo Firenzuola.

Pygmalion knew these women all too well;
 Even if he closed his eyes, his instincts told him
 He'd better sleep alone. He took to art,
 Ingenious as he was, and made a creature
 More beautiful than any girl on earth,
 A miracle of ivory in a statue,
 So charming that it made him fall in love. [...]
 Was she alive or not? He could not tell.

(Ovid, 1958: 277-278).

1. MAN AS CREATOR: THE IMAGERIES OF PYGMALION AND ZEUXIS IN THE ITALIAN *QUERELLE DES FEMMES*

The imagery of male creativity has paradigmatically unfolded in the enduring myths of Pygmalion and Zeuxis that have variously haunted Western culture, art, and art theory (Stoichita, 2008; Mansfield, 2007). Both legends bear strong gendered symbolisms that epitomize male control over female body and the shaping of feminine alterity through the male gaze and intellect. The significance of those legends in the Italian *querelle des femmes* remains largely unexplored though. This section examines the employment of this imagery in two influential works of the Italian *querelle des femmes*: Baldesar Castiglione's *Il Libro del Cortegiano* (1528) and Agnolo Firenzuola's *Dialogo delle bellezze delle donne* (1548). Both dialogues discursively formulate an ideal femininity in terms either of physical appearance or intellectual integrity and embodied performance, in tandem with new forms of courtly culture and civil decorum. The norms regulating ideal femininity as an embodied virtue are thoroughly organized through the male gaze that on the one hand disciplines and normalizes female body and speech and on the other hand secures this disciplinary and regulatory process as a privilege of the male educated elite.

The most influential source of the Pygmalion legend in late Medieval and Renaissance Europe was Ovidian narrative in *The Metamorphoses* (Book 10). According

to the Roman poet, the Cyprian sculptor Pygmalion, disillusioned with women, carved an ivory female statue that met all his expectations of feminine beauty, and dressed and adorned her like a queen. Enamored with his creation, he begged Venus to bring it to life. The goddess of love listened to his prayers and gave life to the beloved statue that Pygmalion got married with. Male artistic invention and skill as a god-like act that is materialized through the creation – and regulation – of the ideal female body is also exemplified in the Zeuxis legend, the earliest record of which can be found in Cicero's *De inventione* (II.i.3-4). According to the Ciceronian narrative, the famous painter Zeuxis, was commissioned by the citizens of Crotona to decorate the temple of Juno. When he was about to paint an image of beautiful Helen, he asked to see the most beautiful virgins of the town to find a suitable model. In contrast to Pygmalion, Zeuxis' pursuit is to transfer reality from the breathing model to the mute likeness. However, this was an impossible pursuit since no real woman met Zeuxis' standards of female beauty. Therefore, he selected five of the most beautiful virgins and painted a perfect body by combining their diverse parts. The conclusion here is similar to that of the Pygmalion legend: no woman can be perfect but only when created in male imagination.

In the thirteenth century, the imageries of Pygmalion and Zeuxis featured in Guillaume de Lorris' and Jean de Meun's *Roman de la Rose*, a popular allegorical account of courtly love that triggered Christine de Pizan's criticism and the first *querelle des femmes* in French literature. The Zeuxis legend is briefly treated in chapter nine, but the image of Helen has been replaced by the allegorical figure of Nature. The last chapter of the poem includes a detailed narrative of the Pygmalion legend, enriching the Ovidian tradition. Desire for full control over female body impressively unfolds in the detailed description of the different ways Pygmalion adorns, dresses, and undresses the lifeless and malleable statue:

in robes fashioned with great skill from soft white wool, from scarlet cloth or linsey woolsey, from cloth of green or blue, or rich dark stuff, in colours that were fresh and fine and bright, richly furred with ermine, miniver, and squirrel. Then he would take them off again, to see how well she looked in a robe of silk, sendal, tabby, or other precious stuffs, in indigo, vermilion, yellow, or brown, in samite, diapered fabric or camlet... At other times he would be filled with a desire to take all these off again, and deck her in braids of yellow and red, green and blue, and in lovely fine ribbons of silk and gold, decorated with tiny pearls (De Lorris and De Meun, 1994: 323).

The significance of the Pygmalion scene in the narrative of the *Roman de la Rose* was further underlined in later surviving manuscripts, such as the late fifteenth-century luxurious manuscript known as Ms. Douce 195 (Oxford, Bodleian Library). It was produced by the illuminator Robert Testard for Charles d'Orléans, Comte d'Angoulême, and his wife Louise de Savoy, and included an interesting and unusual sequence of miniatures illustrating the Pygmalion legend (Bleeke, 2010).

The Pygmalion imagery reemerges in Baldesar Castiglione's *Il Libro del Cortegiano* (1528), a dialogue set in the Palace of Urbino that greatly conditioned the dissemination of the *querelle des femmes* in sixteenth-century Italy and beyond. Discussing the virtues of the ideal Court Lady, the third book gives the opportunity for a detailed presentation of diverse views on *women's nature*. The dialogue is triggered by the Duchess of Urbino Elisabetta Gonzaga's request to Magnifico Giuliano to describe his ideal lady («questa vostra donna») (Castiglione, 1965: 214). Although Magnifico's focus is on Court Lady's performance in the court, his desire to portray ideal femininity strongly echoes the imagery of Pygmalion: «dirò di questa donna eccellente come io la vorrei; e formata ch'io l'averò a modo mio, non potento poi averne altra, terrolla come mia a guisa di Pigmaliione [...]. Io posso formar questa donna a modo mio» (Castiglione, 1965: 218-223). The Pygmalion imagery is here infused with Neoplatonic connotations, since the main purpose of the ideal lady is to gain the courtier's love: «perché se la bellezza, i costumi, l'ingegno, la bontà, il sapere, la modestia e tante altre virtuose condizioni che alla donna avemo date, saranno la causa dell'amor del cortegiano verso lei, necessariamente il fin ancora di questo amore sarà virtuoso» (Castiglione, 1965: 285).

Male desire to control female body is amazingly captured in another passage in Castiglione's first book, where Count Ludovico disapproves women's efforts to create an appealing image of themselves that might be deceptive to the male gaze. Here female body is disciplined through satire:

Gran desiderio universalmente tengon tutte le donne di essere e, quando esser non possono, almen di parer belle; però, dove la natura in qualche parte in questo è mancata, esse si sforzano di supplir con l'artificio. Quindi nasce l'acconciarsi la faccia con tanto studio e talor pena, pelarsi le ciglia e la fronte, ed usar tutti que' modi e partire que' fastidi, che voi altre donne credete che agli omini siano molto secreti, e pur tutti si sanno [...] perché questi vostri difetti di che io parlo vi levano la grazia, perché d'altro non nascono che da affettazione, per la qual fate conoscere ad ognuno scopertamente il troppo desiderio vostro d'esser belle [...]. Quanto più poi di tutte piace una, dico, non brutta, che si conosca chiaramente non aver cosa alcuna in su la faccia [...] ma col suo color nativo [...] coi capelli a caso inornati e mal composti e coi gesti semplici e naturali, senza mostrar industria né studio d'esser bella? (Castiglione, 1965: 67-68).

This passage conceptualizes in gender terms the well-known Castiglionic notion of *sprezzatura*. As an art of self-fashioning, *sprezzatura* requires skills that only men – of the elite – can possess. Women's self-fashioning as an artful deceit remains thus incomplete and ambiguous, a potential threat to the male-centered organization of the world. The construction of the female subject remains a male monopoly.

If Castiglione's dialogue codifies the rules that must govern female courtly performance, Agnolo Firenzuola's *Dialogo delle bellezze delle donne* prescribes the *regole* on female physical beauty. It is a Neoplatonic dialogue among a young gentleman, Celso, and four noble ladies of Prato. The first part of the dialogue is set in the idyllic

garden of the Abbey of Grignano, then rented by Vannozzo Rocchi, and the second one, some days later, in the house of one of the ladies, Mona Lampiada. The male interlocutor takes the initiative to visualize and normalize female beauty, according to his knowledge and desire, and to explain to women the standards of female beauty. His intellectual authority is legitimized through his skill to set universal rules, compared with women's fragmentary and partial knowledge. Against Lady Selvaggia's claim that beauty is a matter of individual taste («Poco giudicio bisogna in questa cosa: perciò che ciascuno ci ha dentro la sua opinione, e à chi piace la bruna, e à chi la bianca») (Firenzuola, 1552: 8v), Celso privileges an objectification of the female body through a technology of normalization:

quando c'si parla d'una bella, c'si parla d'una che piaccia à ogniuno universalmente, e non particolarmente à questo e à quello [...] ma una bella universalmente [...] sarà forza che piaccia à ogniuno universalmente [...]. Egli è ben vero, che à voler essere bella perfettamente, c'ci bisognano molte cose, in modo che rade se ne trovano, che n'habbiano pur la metà (Firenzuola, 1552: 8v-9r).

As a new Zeuxis, Celso creates an ideal, imaginary woman in every detail using as his primary material the most beautiful body parts of the ladies that accompany him:

e imitando Zeusi, il quale dovendo dipingere la bella Helena a Crotoniati di tutte le loro più eleganti fanciulle, ne elesse cinque, delle quali togliendo da questa la più bella parte, et da quell'altra il simile facendo, ne formò la sua Helena, che riuscì poi così bellissima [...] e così facendo noi, tenderemo se di quattro belle, noi ne possiamo fare una bellissima (Firenzuola, 1552: 11r-v).

The female body is here dismembered and recreated through male imagination into a new hybrid body in a Neoplatonic *photoshop* process. The new creation is compared to an elusive Chimera, a hybrid, and mysterious, mythical creature: «che meglio non potevate dire che dir chimera; percioche così come la chimera si imagina, e non si trova, così quella bella che noi intendiamo dipingere, si imaginerà, e non si troverà» (Firenzuola, 1552: 29v-30r).

At the end of the dialogue, Lady Selvaggia admires Celso's achievement to paint so skillfully an ideal corporal femininity, with connotations once again to the Pygmalion legend:

mi pare che questa vostra dipintura stia come quelle che son di mano di buon maestro: e per dirne il vero ella è riuscita una cosa bellissima, e tale che se io fossi huom com io son donna e sarebbe forza che come un nuovo Pigmalione, io me ne innamorassi. E non crediate che io dica che ella sia bella, per inferir che quelle parti, che le habbiam date noi, ne sien cagione, conciosia cosa che gli ornamenti che le havete fatti voi, e le vesti che voi le havete date con le vostre dimostrazioni (Firenzuola, 1552: 45v-46r).

Women's bodies are voluntarily and fully submitted to male creative genius. Echoing the well-known Aristotelian dualism between male/form and female/matter, Firenzuola's narrative gives form to women's flesh through Celso's intellect.

2. THE BEAUTY AND THE ORATOR

In the *querelle des femmes* literature male creativity is further articulated as a rhetorical performance. In humanist imagery, eloquence signified intellectual and social superiority while speech was exemplified as a sign of human superiority. Drawing on Aristotle and Cicero, humanists such as Pier Paolo Vergerio and Aeneas Silvius Piccolomini had argued that eloquence (*oratio*) is the skill that separates men from beasts and the worthiest of men from the rest (Dialeti, 2019: 211-212). On the other hand, for women rhetorical display was often conceptualized as an act of shame. Silence was held a female virtue both in medieval Christian thought and in many early humanist texts. According to Francesco Barbaro's *De re uxoria* (1415):

So like her arms, so also a woman's words should not be public; for the voice of a woman who speaks out in public should be feared as greatly as the nakedness of her limbs [...]. Thus women should consider they have attained the glory of eloquence, if they have adorned themselves with the splendid ornament of silence (Barbaro, 2015: 106-107).

Did the *querelle des femmes* reproduce or disrupt this dominant discourse on male speech and female silence? Such as Zeuxis' painting and Pygmalion's sculpture, the *querelle des femmes* as a male rhetoric *discovers* and at the same time *invents* the feminine ideal. In this sense, the rhetorical *sculpturing* or *painting* of female excellence is an act that demonstrates after all the virtue of the orator. As Pamela Benson has aptly noted defenses of women «are exercises in paradox: women, like folly, baldness, and the ass, have not traditionally been valued, and the proof that they ought to be is an essay in proving the unprovable» (Benson, 1992: 2-3). In Sperone Speroni's *Dialogo della dignità delle donne*, Michele Barozzi explains that in their dialogue about women «non contendiamo qual vera fosse, ò qual falsa de le già dette conclusioni; ma presupposto che i circostanti, ciascheduno a suo modo, chi per diletto d'altrui, chi per far prova del suo intelletto, qual veramente per vero dire parlasse, vegnamo al fatto del referire» (Speroni, 1558: 34r). In a similar vein, Conte Alessandro Lambertino remarks in Girolamo Parabosco's *I diporti*: «Io faccio come fatte voi tutti, che componete in lode loro [donne] per meglio essercitare il vostro ingegno; il quale tanto maggiore mostrate, quanto piu illustrate, e fate nobile soggetto per se stesso vile, et tenebroso» (Parabosco, 1814: 13).

The invention of feminine ideal is cast as a male privilege. The attitude of the *querelle des femmes* writers towards women's speech is quite ambiguous though. Contrary to civic humanism's homosocial imagery of public space and speech that largely excluded women, courtly culture and rhetoric encouraged mixed conversations and reserved a crucial verbal space for women. Writers themselves often express

embarrassment towards this new gendered verbal decorum. Pietro Bembo's *Gli Asolani* (1505), set in Caterina Cornaro's Court in Asolo, in the Treviso area, is one of the earliest Neoplatonic dialogues that incorporates women as interlocutors. Women's participation in the dialogue aims primarily at encouraging and inspiring male interlocutors or even triggering rivalry among them in a chivalric tradition. The incorporation of women appears as a significant novelty, as the author explains to his readers:

Quantunque io stimo che saranno molti che mi biasimeranno in ciò, che io alla parte di queste investigazioni le donne chiami, alle quali più s'acconvena ne gli uffici delle donne dimorarsi, che andare di queste cose cercando. De' quali tuttavia non mi cale. Perciò che se essi non niegano che alla donne l'animo altresì come a gli uomini sia dato, non so io perché più ad esse che a noi si disdica il cercare che cosa egli sia, che si debba per lui fuggire, che seguitare (Bembo, 1966: 134).

It might be suggested that next to the old ideal of silence a new female decorum emerged that was epitomized in a charming, decent, witty, and reserved conversation. This entanglement between chastity and erudition is ideally formulated in Baldesar Castiglione's third book of *Il Cortegiano*, where female speech is problematized in relation to the courtly performance of femininity.

Ma sopra tutto parmi che nei modi, maniere, parole, gesti e portamenti suoi, debba la donna essere molto dissimile dall'omo [...] alla donna sta ben aver una tenerezza molle e delicata, con maniera in ogni suo movimento di dolcezza femminile, che nell'andar e stare e dir ciò che si voglia sempre la faccia parer donna, senza similitudine alcuna d'omo [...] l'esser di boni costumi, ingenua, prudente, non superba, non invidiosa, non malèdica, non vana, non contenziosa, non inetta [...] dico che a quella che vive in corte parmi convenirsi sopra ogni altra cosa una certa affabilità piacevole, per la quale sappia gentilmente intertenere ogni sorte d'omo con ragionamenti grati ed onesti [...] ma con tal maniera di bontà, che si faccia estimar non men pudica, prudente ed umana, che piacevole, arguta e discreta [...] Non deve tampoco, per mostrar d'esser libera e piacevole, dir parole disoneste, né usar una certa domestichezza intemperata e senza freno (Castiglione, 1965: 217-220).

However, as in the Genesis narrative, in Castiglione's dialogue the Courtier is created first while the Court Lady is made later on to be his ideal companion. In any case, this new female decorum is still restricted by the Paulian dualism between a man who teaches and a woman who learns. In Bembo's and Firenzuola's dialogues women ask their male companions to enlighten them on love and female beauty correspondingly. In Castiglione's dialogue Emilia Pia encourages Magnifico Giuliano to speak in a simpler way so as women to understand him. Magnifico Giuliano has already pointed out that «la donna non ha tante vie da diffendersi dalle false calunnie, come ha l'omo» (Castiglione, 1965: 219).

3. THE *QUERELLE DES FEMMES* AS A SITE OF MALE SELF-FASHIONING

Defense of women initially emerged, along with civility, grace and refinement, as constitutive of elite masculinity in fifteenth-century courts as the Italian peninsula witnessed a process of growing aristocratization. As Magnifico Giuliano remarks in Castiglione's dialogue «ognun di noi conosca che al cortegiano si convien aver grandissima riverenza alle donne [...] anzi, pochi omini di valore ho io mai conosciuti, che non amino ed osservino le donne» (Castiglione, 1965: 209). Chivalric manners, along with courtly love invested with Neoplatonic ideals, became constitutive of Castiglione's *cortegiania* as a site for the production of difference between elite and commoners. Explaining the Neoplatonic division between *amore sacro* and *amore profano* Pietro Bembo observes that the courtier should love in a manner «fuor della consuetudine del profano vulgo» (Castiglione, 1965: 375).

Service to women as a sign of social and intellectual superiority and civilized manners gradually diffused to a wider public of intellectuals who were involved as writers and readers in the flourishing book market. These imagined communities of male intellectuals were endowed with virtues such as civility, reason and eloquence. Girolamo Ruscelli invents a chivalric community of men when he argues that women «sono amate, riverite, e servite solamente da i piu veri, e piu perfetti huomini» (Ruscelli, 1552: 6). Defense of women as a sign of civilized manners was gradually rhetorically employed even by those who were not of noble origins. Coming from a family of notaries Lodovico Domenichi informs his readers that he was born and would forever be a women's servant contrary to the commoners (*vulgo*) and points out that his book will please «infiniti cavalieri, e huomini gentili, affettionatissimi servi d'amore e delle donne» (Domenichi, 1549: 9, 2r). Similarly Firenzuola remarks in his proem to the noble, beautiful ladies of Prato:

Si che donne mie belle, quando questi maligni, così nostri come miei nemici, dicono che io ho detto mal di voi, rispondete loro audacemente quello ch'io uso di dire tutto il dì, che chi con atti, con parole, con pensieri, usa di fare una minima offesa à una minima donna, ch'egli non è huomo, anzi un'animale non ragionevole, cioè è una bestia (Firenzuola, 1552: 3r).

Also for Girolamo Parabosco and Sperone Speroni it is *vulgo sciocco* (Lando, 1548: 162r) and *volgo ignorante* that despise women (Speroni, 1558: 36r). In the late sixteenth and early seventeenth centuries, as courtly culture, under Spanish influence, consolidated in most parts of Italy, gallantry towards women was explicitly articulated in terms of social status. Cristofano Bronzini, master of ceremonies at the Medici court, exemplified this courtly rhetoric, according to which defense of women emerges as a normative constituent of nobility against a plebeian, coarse masculinity:

Gl' imperatori, e regi danno loro la man dritta, i sommi principi la strada, i grandi gli cedano, i cavalieri le servano, e honorano; e tutti gli altri soggetti di qualità, non si trovano giamai così lieti, e contenti, come allora, che posson rendere

qualche straordinario honore alle pregiatissime donne. Solamente la gente vile, gli huomini di poco conto, il fango si può dire, dell'humana spezie è, che ambisce ignorantemente innalzarsi sopra le donne, e contro le donne; burlarsene, ingiuriarle, offenderle, e disprezzarle. E si come nelle case, e corti de' principi, e di ottimati, voi le vedete sempre honorate, accarezzate, servite, e honorate, così al contrario nelle picciole, e vili, non vi sentite se non grida, lamenti, mormorazioni, e querele... nè cosa alcuna genera tanto il disprezzo delle donne, come l'ignoranza, & il cattivo nutrimento (Bronzini, 1622: 6-7).

Pro-woman discourse became an act for the construction of an elite masculinity and the strengthening of homosocial bonds through group identity formation.

4. AS A CONCLUSION

The *querelle des femmes* became a site of male performance that drew on chivalric manners, Neoplatonic spirit and rhetorical creativity. Pygmalion fell in love with the statue he had curved. Nevertheless, it was his narcissistic self-image that was reflected in that statue. From this perspective, the *querelle des femmes* was a discourse on gender, as it constructed both femininities and masculinities. The relational aspect of gender is embedded in the *querelle des femmes*, or to borrow Castiglione's words «così quello non si dee chiamar maschio che non ha la femina, secondo la diffinitione dell'uno e dell'altro» (Castiglione, 1965: 230).

However, at the same time the *querelle des femmes* gave the opportunities for the emergence of new forms of femininity. By promoting the ideal of the *learned lady*, the *querelle des femmes* privileged women's growing participation in Italian intellectual milieu (Cox, 2008; Ross, 2009). According to Virginia Cox, this ideal that was first articulated by courtly humanists was a symbolic departure from scholasticism, a sign of local pride and learning, commitment to the vernacular and intellectual renewal (Cox, 2008: 28-34). The examination of the social and intellectual networks of the *querelle des femmes* in Italy has revealed women's significant contribution as patrons, readers and auditors of lectures and discussions that took place in courts and academies (Dialetti, 2019b: 679-682). The Pygmalion imagery of ideal femininity aimed at giving birth to a statue that would offer pleasure to his creator. However, in late sixteenth and seventeenth century writers such as Lucrezia Marinella, Moderata Fonte and Arcangela Tarabotti with their pro-woman texts set out to disrupt the rhetorical formulation of the *querelle des femmes* as a male performance of gallantry and the long-standing imagery of male creativity as was exemplified in the Pygmalion and Zeuxis legends.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- BARBARO, F. (2015). *The Wealth of Wives: A Fifteenth-Century Marriage Manual*. M. King (ed.). Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- BEMBO, P. (1966). *Gli Asolani*. C. Dionisotti (ed.). Turin: Einaudi.

- BENSON, P. (1992). *The Invention of the Renaissance Woman: The Challenge of Female Independence in the Literature and Thought of Italy and England*. University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- BLEEKE, M. (2010). «Versions of Pygmalion in the Illuminated *Roman de la Rose* (Oxford, Bodleian Library, Ms Douce 195): The Artist and the Work of Art». *Art History*, vol. 33, n. 1, pp. 28-53.
- BRONZINI, C. (1622). *Della dignità e nobiltà delle donne* (Settimana prima e giornata prima). Florence: Zanobi Pignoni.
- CASTIGLIONE, B. (1965). *Il libro del Cortegiano*. G. Preti (ed.). Turin: Einaudi.
- COX, V. (2008). *Women's Writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DIALETI, A. (2019a). «Gendering Civic Humanism: Political Subjecthood and Male Hegemony in Renaissance Italy». In T. Tsakiropoulou-Summers and K. Kitsi-Mitakou (eds.), *Women and the Ideology of Political Exclusion: From Classical Antiquity to the Modern Era* (pp. 205-220). New York: Routledge.
- (2019b). «“Questa opera, la quale parla della eccellenza delle donne”: The Perfect Woman, the Male Self and Other Gender Paradoxes in the Italian Renaissance». In G. Pagratis (ed.), *Le fonti della storia dell' Italia preunitaria: casi di studio per la loro analisi e «valorizzazione»* (pp. 617-641). Athens: Papazissis.
- DOMENICHI, L. (1549). *La nobiltà delle donne*. Venice: Gabriel Giolito de Ferrari.
- FIRENZUOLA, A. (1552). *Dialogo delle bellezze delle donne*. Venice: Giovan Griffio.
- GUILLAME de LORRIS and JEAN de MEUN (1994). *The Romance of the Rose*. F. Horgan (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- LANDO, O. (1548). *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non esser ne di eloquentia ne di dottrina alli huomini inferiori*. Venice: Gabriel Giolito de' Ferrari.
- MANSFIELD, E. (2007). *Too Beautiful to Picture. Zeuxis, Myth, and Mimesis*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- OVID (1958). *The Metamorphoses*. O. Gregory (ed.). New York: The Viking Press.
- PARABOSCO, G. (1814). *I dipinti*. Milan: Giovanni Silvestri (First published in 1551).
- ROSS, S. G. (2009). *The Birth of Feminism: Woman as Intellect in Renaissance Italy and England*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- RUSCELLI, G. (1552). *Lettura ... ove con chiare ragioni si pruova la somma perfettione delle donne*. Venice: Giovanni Grifio.
- SPERONI, S. (1558). *Dialogo della dignità delle donne*. In S. Speroni, *Dialoghi*. Venice: Domenico Giglio.
- STOICHITA, V. (2008). *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock*. Chicago: University of Chicago Press.

LA GYNEVERA DE LE CLARE DONNE DI GIOVANNI
SABADINO DEGLI ARIENTI: UN PRIMO APPROCCIO¹
*Giovanni Sabadino degli Arienti's Gynevera de le clare donne:
a Preliminary Study*

Francisco José RODRÍGUEZ-MESA
Universidad de Córdoba

Fecha final de recepción: 15 de abril de 2020
Fecha de aceptación definitiva: 1 de octubre de 2020

RIASSUNTO: Tra il 1489-1490, durante il periodo al servizio della famiglia Bentivoglio, Giovanni Sabadino degli Arienti scrisse la *Gynevera de le clare donne*, un catalogo contenente trentatré vite di donne esemplari dedicato a Ginevra Sforza Bentivoglio, moglie di Giovanni II. Nonostante la sua originalità, quest'opera non ha goduto di un grande interesse da parte della critica fino ai giorni nostri. In questo contributo ci proponiamo di offrire una descrizione generale dell'opera, sottolineando i principali tratti per cui si potrebbe dire originale all'interno del genere di appartenenza.

Parole chiave: Giovanni Sabadino degli Arienti; *Gynevera de le clare donne*; *Querelle des femmes*; Ginevra Sforza Bentivoglio.

ABSTRACT: Around 1489-1490, during the period at the service of the house of Bentivoglio, Giovanni Sabadino degli Arienti wrote the *Gynevera de le Clare Donne*, a catalogue containing thirty-three lives of exemplary women for Ginevra Sforza Bentivoglio, Giovanni II's wife and counsellor. Despite its originality, this work has been poorly studied until the present. This article aims to offer a general description of the work, stressing the main features for which it should be considered original.

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

Keywords: Giovanni Sabadino degli Arienti; *Gynevera de le Clare Donne*; *Querelle des Femmes*; Ginevra Sforza Bentivoglio.

1. LA *GYNEVERA DE LE CLARE DONNE*

È ben noto che, dietro la scia del *De mulieribus claris* di Boccaccio, sorge nel Quattrocento italiano una proficua corrente di autori che si pronunciano nella cosiddetta *Querelle des femmes* con un atteggiamento filogino materializzato in opere contenenti cataloghi di biografie muliebri illustri.

Sebbene la qualità degli imitatori del certaldese non sempre sia da lodare, è però encomiabile la fortuna che alcuni di questi testi ebbero tra il Quattrocento e il Cinquecento nella penisola italiana, come dimostra Kolsky (2003: 175-179). Tuttavia, molte di queste opere continuano ad essere ancora oggi, se non completamente sconosciute, certamente poco note.

Con lo scopo di sottrarre uno di questi titoli dall'oblio a cui è stato condannato per secoli, ci proponiamo di presentare in queste pagine una breve descrizione di una di queste sillogi, la *Gynevera de le clare donne*, composta circa nel 1489-1490 da Giovanni Sabadino degli Arienti e dedicata a Ginevra Sforza, moglie di Giovanni II Bentivoglio, presso la cui corte bolognese lavorava l'autore.

2. CODICI E EDIZIONI

Il testo della *Gynevera* è stato tramandato, con poche modifiche, da due codici autografi.

Il primo di essi, custodito presso l'Archivio di Stato di Bologna (Codd. Miniati, n. 46), è composto da 138 carte di grandezza mm. 305x203 mm. Il testo finisce nel recto della carta 135, per cui il resto del codice (carte 135v.-138) è bianco. Ricci e Bacchi della Lega forniscono una descrizione molto dettagliata di questo codice, riccamente ornamentato, e di certi suoi particolari (in Arienti, 1888: xli-xlvi). Il principale problema che presenta questo manoscritto è il precario stato di conservazione di certi passaggi.

L'altro codice contenente l'opera si trova nella Biblioteca Palatina di Parma (ms. 1295 del Fondo Parmense). Al contrario del manoscritto bolognese, questo codice è meno ricco, ma lo stato di conservazione è migliore. È formato da 160 carte di mm. 307x206 mm, tra le quali solo il verso dell'ultima carta (160v.) è bianco².

² Anche Ricci e Bacchi della Lega offrono una descrizione di questo codice (Arienti, 1888: xlvi-liii). Tuttavia, nella conclusione allo studio preliminare della loro edizione della *Gynevera* (Arienti, 1888: lviii) denunciano i problemi burocratici che ebbero per la consultazione di questo manoscritto fino al punto che, secondo la loro testimonianza, non riuscirono ad adoperarlo. Quindi, la descrizione da loro fornita è da accettare con più cautela rispetto a quella del codice bolognese, sul quale si basa la loro edizione.

Sono anche pervenute altre tre copie manoscritte dell'opera, ognuna di loro risalente a un secolo diverso: ce n'è una seicentesca presso la Biblioteca Comunale Federiciana di Fano (n. 49); un'altra di A. M. Mazzoni, contenente numerosi errori, datata 1794 (Biblioteca Comunale di Bologna, B 3147); e un'ultima, dell'Ottocento, conservata alla Biblioteca Casanatense di Roma accanto al *De civica salute* (ms. 3622).

Il testo dell'opera è stato pubblicato una volta sola, nel 1888, a cura di Corrado Ricci e Alberto Bacchi della Lega. Questo volume, facente parte della collana «Scelta di curiosità letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XVII», fu pubblicato a Bologna da Romagnoli-Dall'Acqua in un'edizione di soli 202 esemplari numerati. Un'edizione facsimilare di quest'opera vide la luce nel 1969 nella casa editrice bolognese Commissione per i testi di lingua.

3. DESCRIZIONE DELL'OPERA

La *Gynevera* è divisa in 35 capitoli, all'inizio di ognuno dei quali i codici mostrano un paratesto con il titolo. Tra questi, il primo è una dedica e lode a Ginevra Sforza, che include una sorta di riassunto della sua vita, soprattutto dal momento in cui sposò Giovanni Bentivoglio. L'ultimo capitolo consiste in una «Instructione de l'opera, che se presenti a la mia excelsa Madonna, dove debbe stare perpetuamente» (Arienti, 1888: 379). Tra entrambe le sezioni si trovano, dunque, i 33 capitoli restanti, dedicati ognuno di loro alla vita di una donna celebre e virtuosa³.

Nella scelta delle sue protagoniste, Sabadino preferisce quelle di tempi recenti (una trentina dei suoi personaggi lo sono) in modo che la loro esistenza sia ancora viva nel ricordo, specialmente in quello del pubblico cortigiano a cui l'opera è indirizzata.

Forse proprio per la freschezza di questo ricordo nella mente degli eventuali lettori, l'Arienti è molto cauto quando deve narrare episodi loschi della vita delle sue protagoniste, componendo molto spesso biografie nelle quali si esaltano sempre le stesse identiche virtù, rendendo a volte difficile distinguere i personaggi fra di loro.

Quest'omogeneità nell'operare è anche riscontrabile nella tecnica narrativa che l'autore segue nelle vite. Per lo più, le biografie ripetono lo stesso schema base, a cui si aggiungono alcune modifiche a seconda di quanto diretta fosse la conoscenza dell'Arienti del personaggio la cui vita narra. Gli elementi che conformano questo schema base sono:

³ L'edizione di Ricci e Bacchi della Lega contiene due errori nella numerazione dei capitoli, poiché ripete due volte la numerazione 9 – applicata sia al capitolo nono, «De Zoanna secunda duchessa di Austria» (Arienti: 1888: 81), sia al decimo (numerato come 9²), «De Isabella regina consorte del Re Rainero» (Arienti: 1888: 92) – e 10 – ripetuta nelle vite undicesima, «De Janna polcella gaya de Franza» (Arienti, 1888: 100) e dodicesima (numerata 10²), «De Zanna di Bentivogli bolognese» (Arienti, 1888: 114). Forse, non rendendosi conto di quest'anomalia, Chandler, in una delle poche descrizioni della *Gynevera*, afferma che «alla dedica seguono trentadue biografie» (1981: 223).

1. Nome della donna.
2. Cenno sulla nascita.
3. Famiglia a cui appartenne.
4. Descrizione dell'aspetto fisico e del carattere.
5. Notizie sulla sua vita.
6. Descrizione della morte.
7. Digressione moraleggiante per enfatizzare le virtù.
8. Allusione al ginepro.

Giustamente, in quei casi in cui Sabadino aveva avuto modo di conoscere la donna protagonista della narrazione, i dati forniti sull'aspetto, il carattere, la vita e la morte di quest'ultima sono arricchiti con un preziosismo che rompe con la monotonia imperante nelle vite, trasformando l'opera in un resoconto di aneddoti e dati vari che contribuiscono ad umanizzare la natura ideale dei personaggi. Così, l'autore ci racconta, ad esempio, la pazienza con cui Paola Gonzaga sopportasse i dolori causati dalla gobba (frequente tra i Gonzaga), il disgusto che Ippolita Sforza provasse ogni volta che vedeva sputare una donna o la bravura di Costanza Strozzi Gonzaga nel ricamare.

Ma se c'è un elemento originale nella costruzione delle biografie della *Gynevera* che, d'altronde, contribuisce ulteriormente all'unità dell'opera, è la chiusura di ogni vita. Nel passaggio finale di ognuno dei 33 capitoli centrali l'autore allude a una diversa qualità del ginepro – sorta di *senhal* dietro il quale si cela il nome della dedicatoria – che mette in rapporto con la vita appena narrata. L'autore, tramite la propria opera, sembra voler narrare il germogliare e la crescita di un ginepro, nel quale ogni ramo incarnerebbe una delle donne protagoniste, che crescerebbe partendo dal tronco centrale dell'albero stesso. Vale a dire, il ginepro, rappresentazione di Ginevra, è il tronco che mantiene radicato a terra e grazie al quale i rami si possono alimentare e continuare a crescere accogliendo vita sotto l'ombra che producono.

Questa metafora può essere osservata nelle prime vite. In quella dedicata a Teodolinda di Baviera, che apre la silloge, l'Arienti spiega che «la *Gynevera* [è un']opera recodata per ornare bene de fronde del nostro amato Gynevero, che tanto letifica per sua virtù ciascuno» (Arienti, 1888: 16), mentre in quella di Picciola Piatessi, seconda protagonista, aggiunge «per curare la sua memoria resti cum virtuosa fama insieme cum l'altre clare donne a l'ombra del nostro pudico Gynevero, che onora ciascuno che lo contempla et mira» (Arienti, 1888: 24-25).

Rispetto alle fonti adoperate da Sabadino per la costruzione di ogni vita, come Chandler osservò (1981: 227) si possono individuare quattro procedure diverse, a seconda del rapporto tra l'autore e la protagonista di ogni capitolo: l'esperienza personale, le informazioni ottenute da altre persone, i documenti pubblici e le opere letterarie.

Per documentarsi sui personaggi più lontani, soprattutto in termini cronologici, l'Arienti utilizza fundamentalmente opere letterarie, come si può osservare nella vita

di Teodolinda di Baviera⁴. Anche l'utilizzo di documenti pubblici fu di estrema utilità per la composizione delle biografie di quei personaggi di cui Sabadino non poté avere una testimonianza diretta. In questo senso, bisogna ricordare che un numero relativamente proficuo delle protagoniste proviene dalla città di Bologna, il che si può spiegare con il fatto che, per l'autore, fosse più facile la documentazione per la composizione di queste vite tramite la consultazione degli archivi locali, ai quali avrebbe avuto accesso libero grazie ai vincoli con la corte bentivogliesca⁵.

Per quanto riguarda i personaggi più vicini cronologicamente all'epoca della stesura dell'opera, Sabadino adopera informazioni proprie o altre fornitegli direttamente da conoscenti che ebbero a che fare con i personaggi stessi o con cerchi a loro ristretti⁶. Bisogna ricordare che i diversi incarichi che l'autore occupò all'interno della corte bolognese e, soprattutto, il suo ruolo di segretario del conte Andrea gli procurarono una rete di conoscenze abbastanza fitta in tutta la penisola italiana tramite la quale ebbe occasione di entrare in contatto sia con quelle donne che poi sarebbero divenute le sue protagoniste, sia con altri cortigiani al loro servizio.

Qualitativamente, c'è da dire che, come accennato prima, sono proprio queste vite quelle parti della *Gynevera* in cui la narrazione scorre in maniera più fluida e che risultano più amene al lettore, poiché i particolari forniti dall'autore risultano in una procedura narrativa che, in non poche occasioni, sembra allontanarsi dallo scopo didattico e moraleggiante per confluire con i modi delle novelle che Sabadino aveva già adoperato ne *Le Porrettane*.

Ma la principale particolarità della *Gynevera*, per quanto riguarda l'elenco delle protagoniste della silloge, si evidenzia verso la chiusura dell'opera ed è una conseguenza diretta dell'inclusione di personaggi di cui l'Arienti ebbe conoscenza stretta; anzi, si potrebbe perfino dire che è il risultato della radicalizzazione dello sfruttamento di questa fonte. In effetti, nella vita 32, l'autore sceglie come protagonista «Francesca Bruna de li Arienti, bolognese» (1888: 361), vale a dire, sua propria moglie, morta nel 1487. Tuttavia, questo capitolo non costituisce un fenomeno isolato poiché, nella vita 33 e ultima prima della chiusura della raccolta, Sabadino parla «De quella che al presente el bel nome si tace» (1888: 371), un'anonima donna il cui nome nasconde ma che, grazie alle tracce fornite nel capitolo, è stata identificata con Camilla Bruni, sorella della moglie.

Finiti i riferimenti alla propria famiglia, l'Arienti chiude l'opera con una «licenza», come la chiamarono Ricci e Bacchi della Lega (Arienti, 1888: xxx), nella quale

⁴ Come osservò Chandler (1981: 228) questa biografia ha una particolarità perché, nonostante Sabadino citi come fonte adoperata «le Epistole del divo Gregorio» (1888: 10), i dati forniti coincidono in maniera quasi piena con quelli offerti dal *Supplementum chronicorum* di Foresti, pubblicato a Brescia nel 1485.

⁵ Si vedano, a questi effetti, le vite dedicate a Picciola Piatessi (2), Teodora dei Rodaldi (4), Francesca Venusta da Polenta (6) o Giovanna Bentivoglio (11).

⁶ Questo è, ad esempio, il caso della vita di Giovanna d'Arco, di cui ebbe notizie grazie al carteggio mantenuto con il viaggiatore fiorentino Benedetto Dei (cfr. Roediger, 1889).

chiede il libro di andare a trovare Ginevra al palazzo di Belpoggio e approfitta per includere un lungo elenco di nobildonne dell'epoca che considera degne di lode per diversi motivi. La rassegna a queste gentildonne è portata a termine seguendo una struttura tripartita secondo la quale si parla prima delle donne bolognesi, poi di altre donne italiane e, infine, si nominano due donne d'oltralpe: Anna, figlia del re Luigi di Francia, e Isabella di Castiglia.

4. STATO DELLA QUESTIONE

Sebbene le particolarità sia rispetto alla struttura sia rispetto al contenuto dell'opera siano numerose, gli studi dedicati alla *Gynevera* fino ai nostri giorni sono stati quasi inesistenti. I pochi autori che hanno consacrato una parte dei loro lavori alla raccolta non si sono occupati della silloge in maniera centrale, limitandosi – tranne rarissime eccezioni – ad abbozzarne qualche caratteristica mentre discorrevano sui cataloghi muliebri del Quattrocento o sulla figura di Sabadino nella vita cortigiana.

Un certo numero di articoli o di piccoli studi sulla silloge sorse a fine Ottocento a seguito della pubblicazione dell'edizione a cura di Ricci e Bacchi della Lega, tra i quali spiccano Dallari (1888) e Renier (1888).

Tra le opere recenti in cui si cita la *Gynevera*, ma senza approfondirne l'analisi si trovano James (1996; 2002), Kolsky (1998; 2003), Quaquarelli (2004) o Basile e Scalchi (2008).

Per quanto riguarda i lavori che studiano in maniera specifica la raccolta, bisogna citare gli ormai classici di Patetta (1941) e Zaccaria (1978) e la descrizione dell'opera di Chandler (1981) a cui abbiamo fatto riferimento in diverse occasioni lungo queste pagine. Con posteriorità ad essa, sono apparsi i contributi di Fasoli (1993), Kolsky (2005: 76-99) e Corfiati (2012) e, soprattutto, la tesi di dottorato di Hopkins (2016) nella quale, sebbene l'autrice non analizzi in maniera esclusiva la *Gynevera*, si porta a termine lo studio più sistematico e più ampio finora pubblicato⁷.

5. RIFLESSIONI FINALI

Malgrado non si possano smentire certi giudizi di alcuni critici che hanno visto nella *Gynevera* un testo che non regge al paragone in termini di qualità letteraria con altri cataloghi muliebri quattrocenteschi, non si può negare che la silloge possiede un valore artistico, soprattutto per quanto riguarda l'originalità con cui Sabadino affronta la composizione di certi brani o il modo in cui sfrutta la metafora del ginepro.

In effetti, proprio la crescita metaforica dell'albero nella silloge potrebbe incarnare la chiave della natura stessa dell'Arienti: un autore che, per sopravvivere, è costretto a muoversi all'interno del mondo cortigiano ma che sa come modellare le

⁷ Hopkins consacra una cinquantina di pagine del suo lavoro alle due opere di natura biografica esemplare di Sabadino: la *Gynevera* e la *Vita di Anna Sforza* (cfr. Hopkins, 2016: 102-154).

regole di questo universo fino al punto di riuscire a celebrare la sua propria famiglia in un'opera dedicata alla moglie del Signore di Bologna.

D'altronde, va ricordato, che negli anni che seguirono la composizione della raccolta, i contatti di Sabadino con le corti di Ferrara e Mantova aumentarono decisamente. In effetti, sappiamo che la *Gynevera* fu una fonte essenziale per ben ventidue delle biografie del *De plurimis claris selectisque mulieribus*, di Foresti, che fu stampato a Ferrara nel 1497 e la cui fortuna nel Cinquecento fu apprezzabile. Con questo precedente, non si può escludere che la raccolta arrivasse anche a conoscenza dei letterati mantovani, che l'avrebbero potuta imitare, anche se le ricerche in questa direzione sono state finora esigue.

Ma oltre ad un certo valore letterario, non va dimenticato che la *Gynevera*, proprio per la provenienza cortigiana dell'autore, è da vedere come un documento di importantissimo valore storico per capire la concezione che nell'ambiente bentivogliesco si aveva di certi personaggi legati alla politica del Quattrocento. In questo senso, l'attività dell'Arienti come segretario personale del conte Andrea Bentivoglio e il fatto che il libro stesso sia dedicato a Ginevra Sforza provano che, nonostante i sotterfugi narrativi usati per la celebrazione della moglie e della cognata, la scelta dei personaggi e l'ottica con cui ognuno di loro viene descritto non potevano dipendere unicamente dall'opinione dell'autore e dai dati sui quali Sabadino contasse, ma questi si dovevano *adattare* alle esigenze, al gusto e alle simpatie del pubblico a cui l'opera era destinata.

Per tutti questi motivi, siamo convinti che la proliferazione di lavori che si occupano di quest'opera potrebbe aiutarci ad analizzare con una chiarezza maggiore certi dati della vita letteraria, culturale e politica legati agli ambienti bolognese, ferrarese e mantovano del tramonto del Quattrocento e dei primi anni del Cinquecento.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARIENTI, G. S. (1888). *Gynevera de le clare donne*. Bologna: Romagnoli-Dall'Acqua.

BASILE, B. e SCALCHI, S. (2008). «Un autografo di Sabadino degli Arienti». *Filologia e critica*, vol. XXXIII, pp. 95-109.

CHANDLER, S. B. (1952). «A Renaissance news correspondent». *Italica*, vol. XXIX, pp. 158-163.

— (1953). «Appunti su Giovanni Sabadino degli Arienti». *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CXXX, pp. 346-350.

— (1954a). «Il *Trattato della pudicizia* di Sabadino degli Arienti». *La bibliofilia*, vol. LVI, pp. 110-113.

— (1954b). «Due raccolte di rime compilate nel Quattrocento». *Rinascimento*, vol. v, pp. 112-116.

— (1954c). «Un corrispondente per Lodovico il Moro». *Archivio storico lombardo*, vol. LXXX, pp. 233-236.

— (1981). «La *Gynevera de le clare donne* di Sabadino degli Arienti». *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLVIII, pp. 222-234.

- CORFIATI, C. (2012). «Molte se può dire, a la nostra aetate cum excellentia vixero». Le donne nella storia, secondo Sabadino degli Arienti». In L. Secchi Tarugi, *Feritas, Humanitas e Divinitas come aspetti del vivere nel Rinascimento* (pp. 523-531). Firenze: Franco Cesati.
- DALLARI, U. (1888). «Della vita e degli scritti di Giovanni Sabadino degli Arienti». *Atti e Memorie della Regia Deputazione di Storia Patria per le Province di Romagna*, vol III, n. VI, pp. 178-218.
- FASOLI, G. (1993). «*Gynevera de le clare donne*: frivolezze, austerità ed altro». In F. Bocchi, *Memoriale per Gina Fasoli. Bibliografia ed alcuni inediti* (pp. 103-108). Bologna: Grafis.
- GHINASSI, G. (1962). «*Giovanni Sabadino degli Arienti*». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IV. Recuperato il 3 marzo 2020, in [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-sabadino-degli-arienti_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-sabadino-degli-arienti_(Dizionario-Biografico)/).
- HOPKINS, S. S. (2016). *Female Biographies in Renaissance and Post-Tridentine Italy* (Tesi di dottorato). Los Angeles: University of California.
- JAMES, C. (1996). *Giovanni Sabadino degli Arienti: A Literary Career*. Firenze: Olschki.
- (2002). *Giovanni Sabadino degli Arienti. The Letters (1481-1510)*. Firenze: Olschki.
- KOLSKY, S. D. (1998). «Bending the Rules: Marriage in Renaissance Collections of Biographies of Famous Women». In T. Dean, *Marriage in Italy, 1300-1650* (pp. 227-248). Oxford: OUP.
- (2003). *The Genealogy of Women. Studies in Boccaccio's De mulieribus claris*. New York: Peter Lang.
- (2005). *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*. Amsterdam: Brepols.
- LUZIO, A. e RENIER, R. (1901). «Cultura e relazioni letterarie di Isabella d'Este». *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. xxxviii, pp. 49-56.
- PATETA, F. (1941). «Sulla *Glycephila* di Mario Filelfo in un nuovo esemplare autografo di Giovanni Sabadino degli Arienti e sulla data di composizione della *Gynevera de le clare donne*». *Atti della Real Accademia d'Italia: Rendiconti della Classe di Scienze morali e storiche*, vol. VII, n. II, p. 335.
- QUAQUARELLI, L. (2004). «Clara gente e camere dipinte: Giovanni Sabadino degli Arienti voce della Bologna cortese». *Schede Umanistiche*, vol. 2, pp. 9-27.
- RENIER, R. (1888). «Nuove notizie di Giovanni Sabadino degli Arienti». *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XII, pp. 301-305.
- ROEDIGER, F. (1889). *Lettere inedite di Sabadino degli Arienti e Tranchedino a Benedetto Dei*. Firenze: Tipografia Cooperativa.
- ZACCARIA, V. (1978). «La fortuna del *De mulieribus claris* del Boccaccio nel secolo xv: Giovanni Sabadino degli Arienti, Iacopo Filippo Foresti e le loro biografie femminili (1490-1497)». In F. Mazzoni, *Il Boccaccio nelle culture e letterature nazionali* (pp. 519-545). Firenze: Olschki.

DIECI PARADOSSE DEGLI ACCADEMICI INTRONATI:
UNA TESTIMONIANZA DELLE CAPACITÀ
INTELLETTUALI DELLE DONNE¹

*Dieci paradosse degli accademici intronati: a Testimony of Women's
Intellectual Skill*

Ioannis Dim. TSOLKAS

Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Università Nazionale Capodistriaca di Atene)

Fecha final de recepción: 16 de junio de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 20 de octubre de 2020

RIASSUNTO: Il contributo si propone di esibire un libro semi-sconosciuto, intitolato *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena*, edito a Milano nel 1564, ediz. Giovanni Antonio degli Antonii. I temi dei paradossi si devono, evidentemente, mettere in relazione con una trattatistica fra le più diffuse della letteratura rinascimentale in cui il trattatista espone le tesi in trattati dialogici secondo lo schema classico e rinascimentale. Socrate invitava i discepoli a dire cose serie (σπουδή) scherzando (παιδεία) o giocando con parole serie. L'idea fu ripresa nel Rinascimento e così i dotti teorizzarono il serio ludere o il paradosso. Nel libro *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena* venti dotti membri dell'Accademia degli Intronati seguirono l'idea e la tecnica del paradosso per sostenere dieci temi di discussione contro l'opinione comune e perché volevano mettere in evidenza l'importanza della donna per l'Accademia e il concetto di virtù come portatore di uguaglianza tra uomo e donna. Nel testo viene difesa l'uguaglianza di genere e riconosciuta la capacità intellettuale femminile, dato che ci sono donne che avanzano «per l'altezza dello ingegno loro».

Parole chiave: Accademia degli Intronati; *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena*; paradosso; donne; *serio ludere*.

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querrela de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

ABSTRACT: This paper aims to present a semi-unknown book, entitled *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena*, published in Milan in 1564, ed. Giovanni Antonio degli Antonii. The themes of the paradoxes should, evidently, be related to one of the most widespread treatises of Renaissance literature in which the treatise writer exposes the theses in dialogical treatises according to the classical and Renaissance scheme. Socrates invited his disciples to say serious things (σπουδή) by joking (παιδεία) or by playing with serious words. The idea was taken up in the Renaissance and so the learned theorized the serious lude or the paradox. In the book *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena* twenty learned members of the Accademia degli Intronati followed the idea and the technique of the paradox to support ten topics of discussion against common opinion and because they wanted to highlight the importance of women for the Academy and the concept of virtue as a bearer of equality between men and women. In the text, gender equality is defended, and female intellectual capacity is recognized, given that there are women who advance «through the height of their ingenuity».

Keywords: Accademia degli Intronati; *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena*; Paradox; Women; *serio ludere*.

Il contributo si propone di esibire un libro semi-sconosciuto, intitolato *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena*, edito a Milano nel 1564, ediz. Giovanni Antonio degli Antonii². I temi dei paradossi deve, evidentemente, mettersi in relazione con una

trattatistica fra le più diffuse della letteratura rinascimentale nella quale il trattatista espone le tesi in trattati dialogici secondo lo schema classico e rinascimentale, rivolgendosi alla Corte e alla Città, cioè a quel pubblico relativamente largo che si era costituito in Italia con i Comuni, l'Umanesimo volgare e il Rinascimento, un pubblico che, diciamo modernamente, costituiva l'opinione pubblica e poteva orientarla (Tsolkas, 2015: 161).

Socrate invitava i discepoli a dire cose serie (σπουδή) scherzando (παιδεία) o giocando con parole serie. L'idea fu ripresa nel Rinascimento e così i dotti teorizzarono il *serio ludere* o il *paradosso*. Nel libro *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena* i dotti seguirono l'idea e la tecnica della *paradosa*, ma prima di presentare e analizzare il libro, ci sarà una breve presentazione dell'Accademia degli Intronati di Siena, dell'era e del suo contesto.

1. L'ACCADEMIA DEGLI INTRONATI

L'Accademia degli Intronati di Siena fu la prima accademia regolata d'Italia (Maylender, 1930: 477) che «ebbe a dare l'esempio di intitolarsi con nome simbolico ed allusivo allo scopo del sodalizio ed alle pratiche degli ascritti» (Maylender, 1929: 350).

L'Accademia, nata nel 1525, assunse questo nome a causa del desiderio dei fondatori di ritirarsi dai rumori del mondo e per dedicarsi alle commedie e agli studi

² Tranne questa prima edizione ce ne fu ancora una seconda, che usiamo in questo articolo, ed. Andrea Muschio, Venezia, 1608.

di lingua e letteratura. Uno dei fondatori, Antonio Vignali, diede all'Accademia l'impresa famosa: una zucca per conservare il sale – la più necessaria delle sostanze, simbolo di intelligenza e di acume – con sopra due pestelli posti in croce, cioè l'intelligenza e lo studio, ed il motto *Meliora latent*, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. L'Accademia era presieduta dall'Archintronato, la cui carica durava due mesi. I soprannomi, assegnati dall'Archintronato, ai membri potevano essere elogiativi o ironici.

Inoperosa durante gli ultimi anni della Repubblica senese (c'è il conflitto tra il 1552 ed il 1559 per il controllo della Repubblica di Siena), l'Accademia riprese le sue funzioni nel 1559 (Anon, 2020). Chiusa insieme a tutti gli altri sodalizi senesi nel 1568 dal nuovo signore Cosimo I de' Medici, che considerava le accademie senesi come possibili focolai di resistenza e di sovversivismo repubblicano, l'Accademia riaprì il 14 dicembre 1603 (Tomasì, 2011: 27).

Fra i più noti intronati si ricordano Alessandro, Marcantonio Piccolomini, Scipione Bargagli, Aonio Paleario e Marcello Landucci.

2. L'ACCADEMIA DEGLI INTRONATI E LA PRESENZA FEMMINILE

È rilevante la stretta relazione tra l'Accademia degli Intronati, la società e il potere politico di Siena (Nardi, 2002: 106) ma è anche molto interessante, in questo contesto accademico, la presenza femminile e il suo *significato* all'interno della stessa istituzione. È famosa, soprattutto, la produzione teatrale degli Intronati a causa della conseguenza dell'interazione con le nobildonne senesi³, ma ancora per la partecipazione del consesso femminile alle attività degli intellettuali senesi (Ricco, 2002: 102-104; Nardi, 2002: 112), perché «elleno con varie occasioni, ne fanno bellissimi parti del loro sublime intelletto vedere» (Bargagli, 1594: 541).

Alexandra Collier sostiene che «i letterati sienesi si sono impegnati con donne come partecipanti e interlocutori intelligenti nei loro raduni o veglie» (2006: 223) poiché Marcantonio Piccolomini difendendo le femmine, scrive e dedica il *Dialogo* a Frasia Marzi e sottolinea: «[molti] come ciechi del lume dell'intelletto, si pensano che le donne non possan mai ne discorrere profondamente, ne parlare o intender cosa che divulgatissima non sia; [...] in che quanto s'ingannino forse ch'in un tale esempio lo conosceranno, se insensate in tutto non sono» (Belladonna, 1992: 59). Marcantonio, inoltre, come lo coinvolge nel caso del suo libro Girolamo Bargagli, sottolinea e spiega, parlando alla nuova generazione degli Intronati, che

³ È molto importante e spiccato come Scipione Bargagli si pone a favore delle donne: «e non men vaghe che oneste nostre giovani gentil donne, le quali coll'esempio di lor medesime non pure coll'animo, e colla voglia mostran quanto le virtuose, e leggiadre operazioni ad esse aggradano; mentre elleno con varie occasioni, ne fanno bellissimi parti del loro sublime intelletto vedere: e di continuo si benigna protezione tengono sì delle gravi, sì delle piacevoli opere accademiche; nella maniera che ogni giorno voi medesimo vi sentite per effetto» (Bargagli, 1594: 541). È sbagliata la numerazione delle pagine, è scritta p. 540.

due cose principalmente vi bisognano Intronati novelli, per sostenere, non che accrescere il nome dei passati Intronati, l'una è la protezione di chi governa, l'altra il favore delle donne più principali. Percioche questi dui favori sono la pioggia, & il sole di vostri ingegni, senza cui, se bene per loro stessi fossero fertilissimi, non produrre bon però mai frutto di momento (Bargagli, 1581: I, 21-22).

Oltre a ciò, l'Intronato Aonio Paleario enfatizza «che mestiere fa che egli riserbandosi una grandezza, dirò dignità virile, così tratti la sua donna come ella a lui fosse uguale o superiore» (1983: 56) mentre il famoso Intronato Alessandro Piccolomini accentua che

se io oggi, Intronati, cercherò mostrarvi essere le donne, in qual si voglia cosa virtuosa, molto più eccellenti de gli uomini, non solamente non vi avete da isdegnare, pensando ch'io vi avviliſca, ma sommamente vi avete da gloriare, considerando ch'io sopra modo vi esalti, mettendovi in comparazione con cosa a cui uguale non si può essere, come averrebbe se si facesse comparazione d'un particular gentiluomo, dicendo ch'egli fosse di minor autorità e istimazione che lo Imperadore.

Proprio come un re è obbligato a stare nei confronti del suo Imperatore, così gli Intronati sono tenuti a stare nei confronti di quelle donne nelle quali cercano ispirazione creativa (Pièjus, 1993: 547).

In seguito a tutto ciò che è stato appena menzionato, sta emergendo l'importante questione delle donne come muse e ispiratrici degli uomini (Riccò, 2002: 102-104). La teoria della «imperfezion delle donne», argomento che incontriamo nel terzo libro del *Cortegiano* di Castiglione e sostenuta dall'Ottaviano il quale afferma che «[le donne] che siano animali imperfettissimi e non capaci di far atto alcun virtuoso, e di pochissimo valore e di niuna dignità a rispetto degli omini» e a cui il Magnifico risponde «ma in vero ed esso e voi sareste in grandissimo errore, se pensaste questo» (1965: 225-226)⁴.

3. IL PARADOSSO E *LE DIECI PARADOSSO DEGLI ACCADEMICI INTRONATI DA SIENA*

Una tra le varie testimonianze dell'uguaglianza di genere e della capacità intellettuale delle donne è documentata nel libro *Dieci paradosse degli Accademici Intronati* e, con esattezza, si trova nella *paradossa* ottava quando l'Intronato Bizzarro (Marcello Landucci) sostiene calorosamente «che non solo le donne avanzano d'ingegno, ma ancora di lunga a qualsivoglia dotto huomo trapassano innanzi» (Intronati, 1608: 33v).

Il paradosso-παράδοξο, secondo l'enciclopedia Treccani (s. d.), è «la figura logica consistente in un'affermazione apparentemente assurda e contraria alla logica comune, perché spesso costruita in forma ironica e ossimorica, ma il cui significato

⁴ Il Magnifico risponde di nuovo dopo la «imperfezion delle donne», dando esempi di sassi, di legno ecc. (Castiglione, 1965: 227-228).

più profondo risulta valido dopo una più attente interpretazione». Quindi il paradosso che sta presentando Marcello Landucci, uno degli accademici, è che, sebbene gli studiosi dell'era abbiano sostenuto che le donne erano meno intelligenti degli uomini, nell'ottava *paradosa* ammette che le donne sono eccezionali nello spirito, caratteristica dei circoli degli Intronati.

Il libro, in cui si trova l'ottava *paradosa*, è intitolato *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena*, scritto nella prima metà del secolo ma stampato a Milano nel 1564, «durante il temporaneo risorgimento dell'Accademia fra il 1559, anno della pace definitiva sotto il nuovo dominio dei Medici, e il 1568, allorché Cosimo I non la riduceva al silenzio col decreto di interdizione che sopprimeva tutte le accademie della città» (Corsaro, 2010: 418).

La paternità reale del testo è dubbia. Scipione Bargagli attribuisce l'opera al filosofo ed ecclesiastico senese Felice Figliucci, ma lo stesso Bargagli nell'*Oratione in lode dell'Accademia degli Intronati dello Schietto Intronato* dichiara che le *Paradosse* erano risultato di un'attività collegiale (Ricco, 2002: 82; Corsaro, 2010: 418, 427 note).

Per quanto riguarda il libro *Dieci paradosse*, non c'è quasi nessuna analisi di questi paradossi. Solo uno, (la nona *paradosa*), scritto da Antonio Corsaro in *Elogio del brutto... ma fino a un certo punto*, intitolato «Un paradosso degli Accademici Intronati». Ci sono solo riferimenti bibliografici, ma sono troppo pochi e generali.

Ireneo Sanesi fa un breve riferimento al libro ed espone «avendo scelto argomenti diversi e avendoli trattati in forma dialogica anziché espositiva [...] apparisce dalla avvertenza dedicatoria nella quale si legge che in queste *Paradosse* «si prendono a sostenere dieci proposizioni *contra la comune opinione*»» (1893: 101).

Un'altra citazione con riferimento al libro proviene da Annibal Caro in *Lettere Familiari* il quale presenta i due Intronati *Sodo* (Marco Antonio Piccolomini) e *Deserto* (sic) (Antonio Barozzi Calonaco da Genova) descrivendo che

Ritroviamo il *Sodo* quale uno dei due interlocutori (sarà stato anche uno degli autori?) nel terzo dei dieci dialoghi su *Dieci Paradosse* [al femm.; nel testo abbiamo il sing. *paradosa*] *degli Accademici Intronati da Siena*, pubblicate nel 1564 da Giovan Paolo Ubaldini, che le teneva, come dichiara, «da molti anni» (In Milano appresso Gio. Antonio degli Antonij. 1564. E in fine: In Milano Imprimeuano i fratelli da Meda, 1564. Ne abbiamo una ristampa di Venezia 1608, appresso Andrea Muschio) (Caro, 1920: 237).

e più avanti, «anche il *Deserto* è l'interlocutore di uno dei dialoghi, il primo, sulle *Paradosse* degli Intronati» (Caro, 1920: 237).

4. TEMI DI DISCUSSIONE E INTERLOCUTORI

I testi in questione sono delle *paradosse*, cioè un'argomentazione che, nel momento in cui afferma una proposizione, per suo statuto ne prevede la smentita. Nei dieci brevi dialoghi, a turno, due membri degli Intronati disputano di questioni varie secondo una tecnica pseudo-umanistica a quel tempo collaudata (Corsaro, 2010:

418). È scritto nella prefazione come nel Rinascimento i dotti teorizzarono il cosiddetto *serio ludere*, «scherzare facendo sul serio». Per presentare la verità del sapere pagano, sostenevano che gli antichi parlassero sempre e soltanto in forma scherzosa (Lazzarin, 2005: 61-80).

Luigi Sbaragli in «I Tabelloni degli Intronati» (1942: 177-213; 238-267) collega i nomi anagrafici a quelli accademici e di seguito vengono presentati i temi di discussione e gli interlocutori:

- (1) *Che non è amore, nè amanti*. Lo Scacciato e 'l Deserto Intronati [Marcantonio Cinuzzi e Antonio da Genova]
- (2) *Che i dissimili s' amano, ed i simili s' odiano*. Il Mufrone e 'l Lunatico Intronati [Giovan Battista Galli e Alessandro Bellanti]
- (3) *Che il male è necessario*. Il Cerloso e 'l Sodo Intronati [Alessandro Marzi e Marco Antonio Piccolomini]
- (4) *Che i Tiranni non fanno quel che vogliono, e non hanno potentia*. Il Povaro (sic) e lo Scalmato Intronati [Giovan Battista Humidi e Marcantonio d' Amerighi]
- (5) *Che ci dobbiamo dolere nel nascimento de' figliuoli, e rallegrarci nella morte*. Il Balocco et lo Impacciato Intronati [Febo Tolomei e Tommaso Docci]
- (6) *Ch' egli è piu dannoso il fare ingiuria, ch' il riceverla*. Lo Stordito e 'l Moscone Intronati [Alessandro Piccolomini e Giovan Francesco Franceschi]
- (7) *Che chi non ama dee esser piu amato, che chi ama*. Lo Affumicato e 'l Disadatto Intronati [Conte Achille d' Elci e Muzio Pecci]
- (8) *Che la ragione nell'huomo è nocevole*. L' Arabico e 'l Bizzarro Intronati [Antonio Bettini e Marcello Landucci]
- (9) *Che una donna dee maggiormente amare un brutto, che un bello*. Lo Spaventato e 'l Sosornione Intronati [Giovan Battista Vignali e Giovan Maria da San Miniato]
- (10) *Che l' Amore desidera solo cose oneste*. L' Asciutto e 'l Cieco Intronati [Mino Celsi e Camillo Falconetti] (Intronati, 1608: Prefazione Tavola delle Paradosse).

5. LA PREFAZIONE E LE PARADOSSE

Quest' opera, letterariamente, è molto interessante principalmente a causa della presenza di venti accademici Intronati che parlano tra loro rispecchiando una cultura coerente, ma anche perché il ruolo e l' aspetto delle donne sono molto importanti e vengono discussi in materia, direttamente o indirettamente in tutte le *paradosse* ma di più nella prima, terza, quarta, quinta, sesta, settima, ottava, nona e, infine, nella decima.

Nella Prefazione della seconda edizione del testo del 1608 a Venezia, l' editore Andrea Muschio, dato che non c' era copia di quella prima edizione del libro dei «belli spiriti», esprime la sua grande gioia e spiega la grande occasione che gli si è

presentata, facendo così la riedizione delle *Paradosse*, libro degli accademici Intronati che sono veri amatori di virtù (Intronati, 1608: prefazione)⁵.

5.1. La prima paradossa

Sull'argomento della prima *paradossa che non è amore nè amanti* discutono gli Intronati Lo Scacciato e il Deserto (Marcantonio Cinuzzi e Antonio da Genova). La virtù è significativa dalla prima *paradossa* fino all'ultima come veicolo di uguaglianza tra uomo e donna. La distinzione fra la bellezza corporea e quella incorporea (spirituale) in questa prima *paradossa* è rilevante: «*Scac.* Adunque la virtù sarà anchora bellissima. *Deser.* Sarà bellissima percerto, perciocchè essendo la bellezza incorporea, si può bene alla virtù attribuire, che è similmente incorporea» (Intronati, 1608: 4v).

Questa questione di bellezza del corpo o dell'anima è sempre attuale nel rinascimento italiano, da tutti quelli che si domandavano che cosa fosse più prezioso in amore (Tsolkas, 2015: 39, 48). Nelle grandi corti, centri di cultura e di produzione artistica del '500 (come Urbino, Ferrara, Mantova, la Curia pontificia romana) «si crea una certa etica aristocratica basata sulle forme e sulle regole di comportamento e di modo di essere e una lista di *virtù* che bisogna avere per appartenere all'élite dell'epoca, cioè ai cortigiani, alle belle donne e alle dame di palazzo» (Tsolkas, 2015: 72).

Ma questa virtù, come vedremo di seguito, è presentata come veicolo di uguaglianza tra uomo e donna, cioè, «cortigiani, donne e dame di palazzo». Sulla virtù i due Intronati «disputano» sulla sua definizione perché secondo Deserto la virtù degli uomini («atto del governo della repubblica») è diversa da quella delle donne («saper governar bene la casa» ed «essere ubbidiente al suo marito»)⁶.

Il pensiero del Deserto ha causato la reazione sarcastica e ironica dello Scacciato che dà esempi concernenti la sanità e la gagliardia per concludere che è importante la qualità dell'atto e non se «sarà maggiore o minore l'una o l'altra (gagliardia)»⁷ (Intronati, 1608: 3r).

⁵ L'Accademia degli Intronati «venuta s'era aprire, e rimettersi a' loro studiosi, e virtuosi esercizi litterali [...] essi... veri amatori di Virtù, e di pulite lettere [...] ed è di non lassar trapassare l'occasione perventura presentatami ultimamente, di certo libretto loro, intitolato PARADOSSE: del quale ancora ipredetti belli Spiriti; stampato già in Milano; e del quale oggidì non si ritrova copia» (Intronati, 1608: prefazione).

⁶ «*Scac.* Cominciamo adonque dalla diffinitione della Virtù, come in ogni disputa si deve fare. Che cosa pensi tu che sia Virtù, dimmi per tua fe?»

Deser. Se tu vuoi sapere, che virtù sia quella dell'huomo, ti dico; che la virtù dell'huomo è l'essere sufficiente e atto del governo della repubblica [...] e se tu volessi, ch'io ti dicessi quella di una donna, ti direi; che virtù in una donna è saper governar bene la casa; Haver cura della robba, ed essere ubbidiente al suo marito» (Intronati, 1608: 5r).

⁷ «*Scac.* [...] sei molto copioso e liberale delle tue parole. Io ti addomandai che tu mi dicessi, che cosa era la virtù sola; e tu me ne hai messo davanti una moltitudine; e secondo me, tu non mi hai risposto a proposito [...] Se io ti dicessi, quello huomo è sano; e quella donna è sana; questa sanità dell'huomo, e della donna non sarà tutta una sanità?»

E lo Scacciato sottolinea il merito della virtù e di entrambi i sessi e appoggia la parità degli uomini e la difesa dell'uguaglianza di genere, dato che «le medesime virtù fanno buona una persona... quanto donne e quanto huomini»⁸ (Intronati, 1608: 3v).

Il culmine sulla parità di genere in relazione alla virtù è il passo seguente in cui lo Scacciato sostiene che «con la participatione della medesima cosa son tutte le persone virtuose, e buone; bisogna dire che la virtù di un'huomo sia simile a quella di una donna; e che tutta sia una virtù» (Intronati, 1608: 3v).

La prima *paradosa* rivela in modo palese come gli Intronati presentavano la virtù (non si occupano delle singole virtù, ma di molte delle virtù, p.e. giustizia, magnanimità, prudenza) come una caratteristica, una qualità uguale sia per le donne che per gli uomini. La virtù del comando e quella della competenza sono valori comuni per entrambi i sessi.

5.2. La terza *paradosa*

Nella terza *paradosa* gli Intronati Il Cerloso e il Sodo (Alessandro Marzi e Marco Antonio Piccolomini) discutono *Che il male è necessario*. A tal proposito, Marco Antonio Piccolomini parla con nostalgia della prima seduta degli Intronati descrivendo i bellissimi risultati dei ragionamenti, delle rime, dei versi per sottolineare che la città di Siena perse molto ma specialmente le belle donne senesi che erano state prive «di un così provato testimonio delle lor miracolose bellezze; quanto era quello; che dalle divine voci degli amorosi INTRONATI procedeva» (Intronati, 1608: 10r)⁹.

Deser. Non ti intendo a mio modo.

Scac. Mi farò intendere. fa conto che tu sia gagliardo; ed io sia gagliardo; questa nostra gagliardia, inquanto a se, non è tutta di uno essere; e non è tanto gagliardia la tua, quanto la mia?

Deser. Sì; ma la mia sarà forse maggiore della tua; e così non sarà una medesima.

Scac. Anchorche una sia maggiore, è minore dell'altra; sarà nondimeno l'una, e l'altra gagliardia.

Deser. Cotesto è vero» (Intronati, 1608: 3r).

⁸ «*Scac.* Adonque dobbiam dire il medesimo della Virtù, e non la far differente, percioche, se una donna ha virtù; ed un'huomo ha virtù; non è piu, ò men virtù quella di un'huomo, che quella di una donna (l'enfasi è mia); come ancora; se io sono huomo; e tu sei huomo; non sono io piu, ò meno huomo che tu.

Scac. Non hai tu detto la virtù dell'huomo essere, in saper bene una repubblica governare; e la virtù della donna consistere, nel saper ben governar la casa?

Deser. Così ho detto.

Scac. Dimmi di gratia. è egli possibile, che alcun governi bene, ò repubblica, o casa, ò altra qualsivoglia cosa; se santamente, e giustamente non vive? e se in ogni suo affare non è temperato, e prudente?

Deser. Certamente nò.

Scac. Se costui adonque al governo adoprà la giustizia, e quelle altre virtù, tanto bisognerà che l'abbia l'huomo, quanto la donna, se vorrà governare; nè persona alcuna sarà mai buona, se non sarà giusta, temperata, e prudente. Onde ne segue, che le medesime virtù facciano buona ogni persona, tanto fanciulli, quanto donne, e quanto huomini» (Intronati, 1608: 3r-3v).

⁹ «*Sodo* che bei discorsi, che dotti ragionamenti, che mirabili letioni erano quelle; che dagli alti intelletti de i gloriosissimi INTRONATI nascevano. che leggiadre rime, che gravi versi, che divini concetti,

La descrizione del rapporto dell'Accademia degli Intronati con la città di Siena, con il pubblico e specialmente con le donne, con le donne, riveste una determinata rilevanza, così come la possiede anche la produzione spirituale lo è la produzione spirituale che è un'eredità per il futuro, come afferma il Sodo.

5.3. La quarta paradossa

Che i Tiranni non fanno quel che vogliono, e non hanno potentia è l'argomento della *paradossa* quarta e, in questo caso, discutono sul tema gli Intronati Il Povaro (sic) e lo Scalmato (Giovan Battista Humidi¹⁰ e Marcantonio Amerighi).

All'inizio del dialogo il Povaro si lamenta delle «donne ingrater», di quelle «crudelissime verso chi le ama non sieno» (Intronati, 1608: 12v) e sostiene che «davanti agli occhi del misero amante fanno a dieci altri in un tempo cortesissimi favori» (Intronati, 1608: 13r). L'attacco del Povaro contro le donne continua insistendo che «una donna inimica d'Amore [...] in asprissime doglie il corpo dell'amante consuma; ma ancora all'anima nuoce, togliendole ogni sua prima virtù; ed a tal disperatione inducendolo 'nfelice amante» (Intronati, 1608: 13r).

Lo Scalmato dice solo che «io ti confesso certo che è vita da disperati quella degli amanti» per sottolineare «e avendo tu fatto comparatione dell'Amore al tiranno [...] se si puo dire che un tiranno sia potente, ò nò [...] io penso che un tiranno non habbia potentia alcuna» (Intronati, 1608: 13v) e usa alcuni esempi per dimostrare il paradosso. Il Povaro insiste di nuovo che le donne «sono sopra di noi» e solo con «un voltar di ciglio» possono fare agli uomini ciò che piace loro e sottolinea che gli uomini così sono *oggetti* delle donne¹¹.

Si sa che l'uso di esempi di misogino e di caratteristiche psicologiche, generalmente negative per le donne, è attribuito a una scuola di pensiero che il Povaro *rapresenta* in questa *paradossa*. Lo Scalmato conclude il dialogo sostenendo che

non dico che una donna sia piu degna, che uno amante non è [...] Leggi il tuo Platone, e vedrai con quante lodi inalza il santissimo fuoco d'Amore; e conseguentemente quanto egli onori colui, che sia dalle sue fiamme acceso. Siche non dir piu, che una donna amata per quella cagione sia di maggior pregio e lode, che un'huomo amante non è; che io in nissun modo lo potrei patire (Intronati, 1608: 15r-15v).

che soavissimi frutti ogniora da così felici piante producevansi. Quanta sapientia, quanta dottrina si nascondeva dentro alla loro saporitissima ZUCCA. Quanto ha la nostra Città perduto!; quanto si debbono le belle donne Sanesi dolere di essere state prive di un così provato testimonio delle lor miracolose bellezze; quanto era quello; che dalle divine voci degli amorosi INTRONATI procedeva» (Intronati, 1608: 10r-10v).

¹⁰ Giovan Battista di Mariano Humidi fu «operaio della Camera» della Balìa.

¹¹ «*Pov.* le quali per essere, come sono, sopra di noi: e per haver potentia non solo con un comandamento, ma con un voltar di ciglio, e con un cenno di far di noi quel, che lor piace; [...] si possono senza dubbio alcuno chiamar di noi piu potenti; e per conseguente noi possiam dire di esser loro meritevolmente soggetti» (Intronati, 1608: 15r).

La parità tra uomini e donne è conclusione importante per la discussione, il che dimostra quanto fossero avanzati questi accademici Intronati. Alla fine della *paradosa* il Povaro concorda con le osservazioni espresse dallo Scalmato.

5.4. *La quinta paradossa*

Nella *Paradosa Quinta* intitolata *Che ci dobbiamo dolere nel nascimento de' figliuoli, e rallegrarci nella morte* dibattono gli Intronati il Balocco e l'Impacciato (Febo Tolomei e Tommaso Docci).

Anche in questo caso, tra gli argomenti della conversazione vi è la donna. Il Balocco trova l'opportunità di presentare figure femminili di grande rilevanza di Siena, rispondendo all'Impacciato il quale affermava che «le nostre mogli son piene» di «amaritia, ambitione, lascivia, e l'invidia» (Intronati, 1608: 16v).

Il Balocco accentua che a Siena si trovano donne di alto profilo che meritano moltissimo e presenta otto donne di rare virtù. In questo elenco di gentildonne senesi è ammirevole notare che la bellezza è una componente delle donne, ma le loro virtù e le capacità spirituali sono lodate sopra ogni cosa¹².

Di seguito, l'Impacciato dichiara che l'amante onora la donna amata come onora la divina virtù. Anzi, l'amante vuole trasformarsi nell'amata e lo fa con prudenza. Il trionfo dell'amore e della donna¹³.

Questa quinta *paradosa* si conclude con l'infelicità dell'uomo sulla terra e la celeste attesa divina della salvezza. C'è un senso di insoddisfazione e di redenzione dell'uomo dopo essere stata liberata «l'anima dalle sue infinite passioni» (Intronati, 1608: 20r).

5.5. *La settima paradossa*

Nella settima *paradosa* c'è un ampio riferimento alla donna, all'amore e agli aspetti speciali nelle relazioni tra amanti. Discutono gli Intronati l'Affumicato e il

¹² «*Baloc.* io per me fo volontieri tutto quello, ch'io fo per lei; percioche prima conosco che per mille cagioni la mia moglie merita assai; Come possiamo dire della bellissima Madonna CAMILLA MANDOLI; com'è la stupenda Madonna FRASIA BANDINI; com'è ancora l'altra Madonna *Frasia Venturi* non men savia, che per bellezza riguardevole: come ancora conosciamo le miracolose sorelle Madonna GIULIA, e Madonna AURELIA PETRUCCI, la perfettissima Madonna FRASIA MARZI; com'è la gratiosissima Madonna LAUDOMIA FORTEGUERRI tanto dal nostro Stordito meritevolmente celebrata; e come sono molte altre, che a questa città lode infinita con le loro rare virtù, e non piu vedute bellezze procacciano. Ma dove haveva lassato io la nobilissima, e divina Madonna MARGARITA SALVI, Contessa d'Elci?» (Intronati, 1608: 17r).

¹³ «*Impac.* Che l'amante l'aspetto della amata donna teme in un tempo, ed onora. percioche meritamente onora quella divina virtù, che lui risplende, ed insieme la gran potentia di Dio teme e paventa. Aviene ancora, che l'amante nell'amata di trasformarsi grandemente desidera e questo prudentemente, fa» (Intronati, 1608: 19r-19v).

Disadatto (Conte Achille d'Elci e Muzio Pecci) su *Che chi non ama dee essere piu amato che chi ama*.

Il Disadatto apre il dibattito e, in particolare, introduce la questione dell'«ingratitude» delle donne che «questo maladetto vizio si dovrebbero le donne dai loro petti stirpare, ed in suo luogo la virtù della benignità piantare» (Intronati, 1608: 27r).

L'Affumicato pretende «che se tutte quelle donne, ch'io non amo, mi favorissero, io sarei il piu contento huomo del mondo [...] sappi che un'huomo, che non ama, deve piu dalle donne essere amato, ed accarezzato, che colui, che ama» (Intronati, 1608: 27v).

L'Affumicato, sostenendo questo pensiero con vari esempi, dichiara inoltre «che coloro, che amano, se fanno mai piacere alcuno alle loro amate, lo fanno d'amore sforzati» (Intronati, 1608: 28r). In seguito, descrive le qualità e i meriti della donna intelligente che stima in un amante come la virtù, la fede, l'onestà¹⁴ per poi presentare ed esporre ogni tipo di comportamento tra amanti e come una donna gestisce l'amore, «producendo» risultati molto avanzati poiché presenta che il desiderio degli uomini è solo il corpo di una donna e non le sue virtù¹⁵.

Quest'ultimo esprime che l'amante non dovrebbe essere uguale a lui e apporta particolari esempi¹⁶ per concludere che è necessario «un'amante habbia invidia alla felicità, ed al bene della amata; e cerchi ritirla da ogni buona, e lodevole operatione» (Intronati, 1608: 29v).

Questo «mondo alla rovescia», letteratura caratteristica nel Cinquecento, non ha «una natura certa... crea disordini e contraddizioni» (Menetti, 2000: 326) e per questo l'Affumicato rassicura che una donna ama uno che non la ama e dichiara ciò che Boccaccio presenta nel *Decameron*, ossia nel matrimonio non c'è amicizia¹⁷.

Egli insiste che se il Disadatto vuole avere una donna non dovrebbe più amarla, perchè la natura delle donne «par, che sempre faccia ogni cosa al contrario; e che allora goda, quando dalla comune strada puo uscire» (Intronati, 1608: 30r); tutto

¹⁴ «*Affum*. Una donna savia cercherà in uno amante altro che attillatura. La fede, la segretezza, la onestà, la virtù si debbono in uno amante desiderare: e poi se le altre parti non ci sono, non se ne dee una prudente donna curare» (Intronati, 1608: 28v).

¹⁵ «*Affum*. La maggior parte degli huomini amano piuttosto il corpo d'una donna, che la virtù, ò bellezza dell'animo. Onde si puo pensare, che tosto che hanno a quel loro desiderio sodisfatto, manchi in loro l'amore, che solo nell'acquisto di quel corpo si ferma» (Intronati, 1608: 29r).

¹⁶ «*Affum*. Non vorrebbe mai che la sua donna fosse in cosa alcuna a lui uguale; e sempre vorrebbe che a ciascuno da manco di lui paresse: e desidera che, se egli è (per caso) ignorante, ella sia non solo ignorante, ma ancora sciocca; se egli è povero, ella sia mendica; accioche essendo ella da meno di lui, sia piu sforzata ad amarlo, ed onorarlo» (Intronati, 1608: 29v).

¹⁷ «*Affum*. L'amicitia d'uno amante non nasce da benevolentia alcuna, ma piu tosto da una avidità immoderata. E da una importunissima fame. E però vedi, se tali sono da essere dalle donne compiaciuti, ò nò: e giudica tu, se una donna deve amar piu uno, che l'ama, ò uno, che non l'ama» (Intronati, 1608: 29v-30r).

ciò per concludere che se il Disadatto vuole essere amato dalla donna desiderata deve lasciarla¹⁸.

Dopo questo tentativo dell’Affumicato di convincere il Disadatto della mentalità e della «natura» delle donne e dell’amore, ci si aspetterebbe che il Disadatto seguisse i consigli dell’Affumicato. Ma il Disadatto non sembra convinto e come dice «io ti confesso che le tue ragioni son buone, ma io son disposto di amare fin che harò vita» (Intronati, 1608: 30r).

Quindi, l’amore è il vincitore e l’amato non segue i consigli di essere indifferente. Il «mondo alla rovescia» in questo paradosso non convince e non porta nè disordini nè contraddizioni. La costante è l’amore che è la forza motrice dell’uguaglianza di genere.

5.6. *L’ottava paradossa*

L’ottava *paradossa* è piena di riferimenti alle donne ed esempi su *Che la ragione nell’huomo è nocevole*. Discutono gli Intronati l’Arabico e il Bizzarro (Antonio Bettini e Marcello Landucci).

Il Bizzarro spiega che tutti gli aspetti negativi della vita provengono dalla ragione¹⁹: fa un fa un’analessi partendo dall’antichità degli effetti dolorosi della ragione sul genere umano e, raggiungendo la sua epoca, presenta perché i contadini «che dal poco intelletto loro» (Intronati, 1608: 32r) sono felici della vita²⁰.

Ancora, il Bizzarro spiega che ciò che più conta per la grande felicità dei contadini, di cui è geloso, è «che ne loro amori senza troppo, ò niente penare provano» (Intronati, 1608: 32v) e ancora «quanto piu di ragione son privi, tanto è maggiore il piacere» (Intronati, 1608: 33r).

Dato che i contadini possono vivere e godere delle cose essenziali della vita, le donne che sono «di manco ingegno» sono sempre contente²¹.

¹⁸ «*Affum*. Siche lascia questo amore, se tu vuoi havere bene: lassalo, ti dico, che buon per te: che seguitando così, tu zappi nella rena» (Intronati, 1608: 30r).

¹⁹ «*Bizzar*. Che tutti gli errori, tutte le ribaldarie, gli adulterii, gli omicidii, ed in somma tutti i peccati; de i quali la vita humana è piena; vengono dallo intelletto, e dalla ragione» (Intronati, 1608: 31v).

²⁰ «*Bizzar*. Ma quando la sera dall’opera del passato giorno stanco a casa ritorna; intorno alla semplice moglie, ò alla povara sua famegliuola alloggia ogni suo pensiero; e d’una povara cena contento, appreso il breve mangiare tutto spensierato bene spesso ò sopra il fieno, ò sopra un duro letticiuolo soavemente si posa. oh quanto piu felice, e piu beata vita è quella di cotali huomini, che degli abitatori delle città dire non possiamo quanto maggior diletto ci apportarebbe se di già non havessimo cominciato a conoscer gli onori; e dell’oro l’esca non ci havesse d’infiniti, e vari pensieri, e desiderii acceso» (Intronati, 1608: 32v).

²¹ «*Bizzar*. [...] che per esser quelle di manco ingegno dalla Natura dotate, che gli huomini universalmente non sono; sempre piu, e piu contente si truovano, che gli huomini: a cui di ogni tempo mille impacci, mille fastidii, e mille pensieri interrompono la tranquillità dell’animo» (Intronati, 1608: 33r).

In questo brano c'è lo stereotipo di quanto la donna sia spiritualmente inferiore all'uomo che ha come risultato che questa, come dice il Bizzaro, è molto più felice e contenta. Lui, però, continua esponendo che le donne sono molto prudenti, non manca loro ingegno, donne «le quali hanno i viti alle virtu, ch'io ti dico, contrarii» (Intronati, 1608: 33r) che «trapassano» gli uomini dotti²².

Ma le donne che «avanzano d'ingegno» sono «cose divine» e «sempre felicissime e beatissime, non per la debole, ed imperfetta natura femminile» (Intronati, 1608: 33v).

Il Bizzaro inneggia le donne che avanzano «per l'altezza, e divinità dello ingegno loro; che levandole da ogni basso pensiero, le innalza alla cognitione delle cose divine» (Intronati, 1608: 33v) e sottolinea che queste donne non si trovano in cielo, come creature divine, ma vivono a Siena e «ne conosco per certo» (Intronati, 1608: 33v).

Egli presenta e sostiene che la donna può raggiungere la perfezione e che gli uomini non ne possono comprendere²³. Per concludere il paradosso «che Socrate per altro non fu a morte condannato, che per troppo sapere» (Intronati, 1608: 34r).

Questo pensiero del Bizzaro e degli Intronati mette da parte l'idea «della imperfezion delle donne», come indicato sopra nel testo.

6. CONCLUSIONE

Nel libretto *Le Dieci paradosse degli Accademici Intronati* venti membri dell'accademia senese disputano a coppie su diverse questioni di grande interesse nel Cinquecento, servendosi della tecnica del «mondo alla rovescia» o dello «scherzare facendo sul serio» (Ficino, 1576: 1124-1126) che è tutt'altro che facile. Quest'opera illustra in maniera approfondita le idee degli accademici senesi che erano ampiamente accettate dall'alta società del luogo e, in particolare, dalle donne direttamente coinvolte nelle attività sociali dell'accademia e alle quali l'opera era principalmente rivolta. Nel testo, la rilevanza della donna trova conferma nella sua presenza, in forma esplicita o latente, in tutti i paradossi nei quali viene ampiamente discusso il ruolo delle donne nel Rinascimento e viene difesa l'uguaglianza di genere e riconosciuta la capacità intellettuale femminile.

²² «Bizzar. (le donne) le tengo prudentissime. E dico che quelle, che non vogliono sempre stare in una certa gravità, e in una certa prosopopea dispettosa, ne vogliono saper troppo; anzi si vivono, come la lor natura le porge, sono piu da essere lodate; e hanno piu bel tempo, che quelle, le quali hanno i viti alle virtu, ch'io ti dico, contrarii. E se bene ti ho affermato le donne haver manco ingegno, che gl'huomini; non perciò ho detto ch'elle siano pazze: che alle donne non manca ingegno, quanto la lor natura comporta. E sepure si trovano di quelle; che non solo le donne avanzano d'ingegno; ma ancora di gran lunga a qualsivoglia dotto huomo trapassano innanzi» (Intronati, 1608: 33r-33v).

²³ «Bizzar. e so ancora che [...] un giovane mio amico, [...] saria forse buon per lui, se tanto non avesse conosciuto, percioche se in cosa mortale tanta perfettione non avesse compreso; quanta dice essere nella sua donna» (Intronati, 1608: 33v).

Lo strumento principale è quello della formulazione di un contro-discorso che si confronta con le idee fondamentali della cultura rinascimentale attraverso un vero e proprio microgenere che è il paradosso.

Nel libretto dei paradossi i «dibattiti», nel momento in cui affermano una proposizione che prevede una smentita, provocano «l'opinione pubblica» in modo particolare e umoristico, il che porta gli Intronati all'avanguardia spirituale, dato che l'Accademia ammette che le donne sono uguali agli uomini poiché «le donne avanzano d'ingegno».

Tutti gli argomenti sopra menzionati rivelano che gli Accademici facevano riferimenti a un contesto preciso e particolarmente attivo nella cultura cinquecentesca.

La virtù è rilevante come portatore di uguaglianza tra uomo e donna e gli Intronati accentuavano, in modo *radicale*, il merito della virtù e, anzi, sostenevano che è un valore comune per entrambi i sessi e fa buona una persona²⁴.

La bellezza è una componente delle donne ma la distinzione fra la bellezza corporea e quella spirituale è significativa, per questa ragione le virtù e le capacità spirituali delle donne sono lodate dagli Intronati sopra ogni cosa, come l'amante onora la donna amata e come onora la divina virtù. Il trionfo dell'amore e della donna.

È interessantissimo il rapporto dell'Accademia con la città di Siena e specialmente con le donne, fatto che dimostra quanto fossero avanzati questi Intronati. Questi Accademici, che mettono da parte gli scrupoli e discutono su perché l'uomo non vuole la sua donna sia uguale a lui, presentano donne che spiccano «per l'altezza dello ingegno loro». Le donne presentate non erano creature divine ma vivevano a Siena e come dichiaravano gli Intronati raggiungevano la perfezione, il che gli uomini non ne potevano comprendere.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ANON (s. d.). «Storia dell'Accademia. La fondazione». *Accademia Senese degli Intronati*. Recuperato il 30 marzo 2020, in <http://www.accademiaintronati.it/storia-dell'accademia/>.
- BARGAGLI, G. (1581). *Dialogo de Giuochi che nelle vegghe Sanesi si usano di fare. Del Materiale Intronato*. Venezia: Alessandro Gardano. Recuperato il 2 febbraio 2020, in <https://archive.org/details/imageGXIII192NarrativaOpal/page/n16/mode/2up?q=principalmente>.
- BARGAGLI, S. (1594). «Delle Lodi dell'Accademie M.D.LXIX». In *Dell'Imprese di Scipion Bargagli gentil'huomo senese. Alla prima parte, la Seconda e la Terza nuovamente aggiunte* (pp. 511-545). Venezia: De Franceschi.
- BELLADONNA, R. (1992). «Gli Intronati, le donne, Aonio Paleario e Agostino Museo in un dialogo inedito di Marcantonio Piccolomini, il Sodo Intronato (1538)». *Bulletino senese di storia patria*, vol. 99, pp. 48-90.

²⁴ Anche Castiglione nel suo *Cortegiano* affermava «che tutte le cose che possono intender gli omni, le medesime possono intendere ancor le donne; e dove penetra l'intelletto dell'uno, può penetrare eziandio quello dell'altra» (1965: 228).

- CARO, A. (1920). *Lettere familiari, di Annibal Caro (1531-1544), pubblicate di su gli originali palatini e di su l'apografo parigino*. M. Menghini (a cura di). Firenze: Sansoni.
- CASTIGLIONE, B. (1965). *Il libro del Cortegiano*. G. Preti (a cura di). Torino: Einaudi.
- COLLER, A. (2006). «The Sieneze Accademia degli *Intronati* and its female interlocutors». *The italianist*, vol. 26, n. 2, pp. 223-246.
- CORSARO, A. (2010). «Elogio del brutto...ma fino a un certo punto». In *Stravaganze amorose: l'amore oltre la norma nel rinascimento* (pp. 415-429). Parigi: Honoré Champion Éditeur.
- FICINO, M. (1576). *Marsilij Ficini Florentini, Opera, & quae hactenus extitere, & quae in lucem nunc primum prodire omnia: in duos tomos digesta, & ab innumeris mendis hac postrema editione castigata: Vna cum Gnomologia, hoc est, Sententiarum ex iisdem operibus collectarum farragine copiosissima, in calce totius voluminis adiecta*. M. Sancipriano (a cura di). Basilea: Ex officina Henricpetrina, Ed. Facsimile (1959-1962). Torino: Bottega d'Erasmus.
- INTRONATI (Accademia degli). (1608). *Dieci paradosse degli Accademici Intronati da Siena*. Venezia: Muschio.
- LAZZARIN, F. (2005). «L'ideale del «severe ludere» nel pensiero di Marsilio Ficino». *Accademia. Revue de la Société Marsile Ficin*, vol. VII, pp. 61-80.
- MAYLENDER, M. (1929). *Storia delle Accademie d'Italia*, III vol. Bologna: Cappelli.
- (1930). *Storia delle Accademie d'Italia*, V vol. Bologna: Cappelli.
- MENETTI, E. (2000). «Il mondo alla rovescia nel Cinquecento». In *Mappe della letteratura europea e mediterranea* (pp. 315-329). Milano: Mondadori.
- NARDI, F. (2002). «"Lecture" in Accademia: esempi cinque-secenteschi». *Semestrale di Studi (e Testi) italiani*. Semestrale del Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università di Roma «La Sapienza», pp. 105-122. Roma: Bulzoni.
- PALEARIO, A. (1983). *Dell'economia o vero del governo della casa*. Serie 1 Storia-Letteratura-Paleografia, vol. 172. Firenze: Olschi.
- PIÈJUS, M. F. (1993). «L'Orazione in lode delle donne di Alessandro Piccolomini». *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 170, pp. 524-551. Torino: Loescher.
- RICCÒ, L. (2002). *La «miniera» accademica. Pedagogia, editoria, palcoscenico nella Siena del Cinquecento*. Roma: Bulzoni.
- SANESI, I. (1893). *Il cinquecentista Ortensio Lando*. Pistoia: Fratelli Bracali.
- SBARAGLI, L. (1942). «I TABELLONI DEGLI INTRONATI, SIENA, REALE ACCADEMIA DEGLI INTRONATI». *Bullettino Senese di Storia Patria*, vol. 49, pp. 177-213 e pp. 238-267.
- TOMASI, F. (2011). «L'Accademia degli Intronati e Alessandro Piccolomini: strategie culturali e itinerari biografici». In *Alessandro Piccolomini (1508-1579). Un siennois à la croisée des genres et des savoirs. Actes du Colloque International (Paris 23-25 septembre 2010)* (pp. 23-38). Parigi: Cirri.
- TRECCANI Vocabolario (s. d.). «Paradosso». Recuperato il 18 gennaio 2020, in <https://www.treccani.it/enciclopedia/paradosso>.
- TSOLKAS, I. (2015). *Storia della Letteratura Italiana Dal Rinascimento al Novecento*. Atene: Pedio.

I RAGIONAMENTI DI LODOVICO DOLCE SULLA *INSTITUTION DELLA VERGINE*¹ *Lodovico Dolce's Reasoning about the Institution della vergine*

Ada BOUBARA

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Università Aristotele di Salonicco)

Fecha final de recepción: 8 de marzo de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 2 de septiembre de 2020

RIASSUNTO: Lodovico Dolce (1508/1510-1568), grande umanista e studioso del Cinquecento, fu figura poliedrica e pluridimensionale, scrittore prolifico con spirito inquieto e curioso nonché tra gli intellettuali che parteciparono alla *Querelle des Femmes* durante il periodo del sedicesimo secolo. Proprio in questo ambito si colloca il suo trattato *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*. Il *Dialogo* è composto da tre libri, ognuno dei quali presenta i suoi ragionamenti e le regole di comportamento per le tre fasi della vita delle donne, cioè le vergini, le maritate e le vedove. L'obiettivo dell'intervento consiste nell'esaminare ed evidenziare i ragionamenti di Dolce sulla *institution della vergine* esposti nel primo libro del *Dialogo*; presentare il profilo femminile proposto e le virtù di cui deve essere dotata una donna giovane e nubile nella società cinquecentesca.

Parole chiave: Lodovico Dolce; *Dialogo della institution delle donne*; *Querelle des Femmes*; vergini.

ABSTRACT: Lodovico Dolce (1508/1510-1568), a great humanist and scholar of the sixteenth century, was a multifaceted and multidimensional figure, a prolific writer with a restless and curious spirit, among the intellectuals who participated in the *Querelle des Femmes* during the Renaissance period. It is in this context that his treatise *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution*

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana is placed. The *Dialogo* is made up of three books, each of which presents his reasoning and rules of behaviour he proposes for the three phases of women's life, namely virgins, married women and widows. The aim of our intervention is to examine and highlight Dolce's arguments on the *institution della vergine* set out in the first book of the dialogue, as well as to present the female profile proposed by the author and the virtues that a young and single woman must have in sixteenth-century society.

Keywords: Lodovico Dolce; *Dialogo della institution delle donne*; *Querelle des Femmes*; Virgins.

Avvio al lungo dibattito della *Querelle des Femmes*, diede nel 1405 la *Città delle Dame* di Christine de Pizan e secondo quanto scrive Patrizia Caraffi

L'assenza di una tradizione intellettuale femminile, infatti, non è dovuta ad una presunta inferiorità naturale delle donne così tanto teorizzata, ma a un vuoto nell'educazione delle fanciulle; il diritto al sapere e alla parola pubblica viene ribadito con forza nella *Cité des Dames* (1405), in particolare nel I libro, tutto dedicato alle figure fondatrici della civiltà, del sapere e delle arti (Caraffi, 2003: 9).

In più Mercedes Arriaga, nel suo articolo *Escritoras italianas en el repertorio de la crítica (siglo XV-XVIII)*², scrive che «la *Querelle des Femmes*, che aveva già avuto inizio con l'opera di Christine de Pizan [...], raggiunse il suo apice nel Rinascimento» (2011: 24). Similmente vediamo che, come scrive Sberlati,

dietro la civiltà del Rinascimento si allunga l'ombra di una congiuntura antropologica e culturale straordinariamente innovativa, con conseguenze determinanti per le successive epoche della civiltà moderna. Si tratta dell'interesse per la donna e della condizione femminile. [...] Questa svolta si situa storicamente tra gli anni Venti e la metà del Cinquecento, fino all'inizio del Concilio di Trento (1545-1563), quando reazionarie scelte di politica religiosa e sociale respingeranno la dimensione e la funzione femminile in ruoli retrivi e subalterni, fortemente ridimensionati sul piano dell'incidenza culturale (1997: 119).

Entro tale contesto si sviluppa una fruttuosa trattatistica di stampo moralistico e pedagogico che mira alla formazione di una donna secondo i dettami storico-sociali del tempo. Si sa inoltre che Venezia fu uno dei più importanti e produttivi centri tipografici del sedicesimo secolo e lì trovò spazio fertile anche l'editore Gabriel Giolito de' Ferrari³ «il cui successo era dovuto senza dubbio anche alla sua capacità e desiderio di rispondere efficacemente alle richieste del pubblico dei lettori» (Sansón, 2015: 6).

² Mercedes Arriaga, come nota al sommario dell'articolo, presenta un quadro «diacronico, che passa in rassegna repertori, studi critici e filologici sulle scrittrici italiane fino al Settecento».

³ Per il contributo dell'editore Gabriel Giolito de' Ferrari nella *querelle des femmes* cfr. Dialetti (2004: 5-32).

Nella corrente della trattatistica esclusivamente dedicata all'educazione femminile si inserisce Lodovico Dolce (1508/1510-1568), grande umanista e studioso del Cinquecento; figura poliedrica e pluridimensionale, scrittore prolifico con spirito inquieto e curioso nonché tra gli intellettuali che parteciparono alla *Querelle des Femmes* dell'epoca⁴.

Nel 1545 a Venezia, Lodovico Dolce, per i tipi di Gabriele Giolito de' Ferrari, pubblica il *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*, trattato con cui Dolce «entra indirettamente nel corso della conversazione sull'essenza della donna, la *Querelle des Femmes*, una discussione sulla superiorità femminile o inferiorità agli uomini» (Gislon Dopfel, 1996: 29).

Sin dall'inizio, è di primaria importanza sottolineare che «il trattato di Dolce si mostra quindi alquanto ossequioso alle prescrizioni stabilite dalla legislazione controriformista. Ma egli è e resta, innanzitutto, un uomo di lettere, non un precettore religioso» (Sberlati, 1997: 169). Da notare che l'editore «Giolito entra nella *Querelle des Femmes* dalla metà del sedicesimo secolo come difensore del sesso femminile» (Sansón, 2015: 8).

Il *Dialogo* allora, è composto da tre libri, ognuno dei quali presenta i ragionamenti e le regole di comportamento per le tre fasi della vita delle donne, cioè le vergini, le maritate e le vedove e si svolge tra due interlocutori, Flaminio e Dorotea.

Per di più è fondamentale segnalare che il discorso riguardante i periodi della vita delle donne segue le tappe di una lunga tradizione fatta di prediche e di *exempla* di Umberto da Romans, Gilberto da Tournai e Stefano di Borbone già dal tredicesimo secolo, come evidenzia Carla Casagrande (1978). Tali testi medievali presentano il ruolo della donna a seconda dello stato sociale e della posizione in qualità di vergine e fanciulla, donna maritata, vedova, monaca e religiosa⁵ (Casagrande, 1978).

L'obiettivo del presente testo consiste nell'esaminare ed evidenziare i ragionamenti di Dolce sulla *institution della vergine* esposti nel primo libro del trattato; delineare il profilo femminile proposto e le virtù di cui deve essere dotata una donna giovane e nubile nella società cinquecentesca.

Così Lodovico Dolce evidenzia già dalla «Tavola delle cose nel Dialogo contenute» le tematiche del primo libro. Comincia sottolineando gli ammaestramenti, gli insegnamenti da parte della madre per la formazione della ragazza, della vergine. Sostiene la primaria importanza dell'allattamento dei figli per la loro crescita e la loro vita e per questo motivo deve essere fatto dalla propria madre. Però se questo non è possibile, la scelta della balia per la bambina-ragazza richiede molta attenzione.

Partendo da questa premessa, lo scrittore espone la sua opinione su quali devono essere i primi giochi della fanciulla. Dichiarò che l'insegnamento della ragazza deve

⁴ Per il profilo bio-bibliografico di Lodovico Dolce cfr. Cicogna (1862: 93-200); Dionisotti (1970: 534-535); Romei (1991: 399-405); Terpening (1997: 3-24).

⁵ Per le fasi della vita delle donne cfr. anche Murphy (2001: 15-47).

mirare ai buoni costumi e alla virtù e indica i «Due fini, ai quali si dee indirizzare ogni Donna: Religione, et governo di famiglia» (Dolce, 1545: car.12)⁶. In seguito, Dolce presenta le «Due virtù, nelle quali si dee principalmente ammaestrarla: Vergogna, e Timidità» (Dolce, 1545: car.13). Dopo, si sofferma sul bisogno dell'esercitazione della fanciulla in tutti i lavori domestici evidenziando la comodità e l'utilità che deriva da questo ammaestramento. Un altro ragionamento essenziale è quello che concerne le lettere e, in particolare, il rapporto che devono avere le vergini con la cultura, le dottrine e i libri che sono adatti a loro. In più l'autore loda l'importanza della verginità e della castità sottolineando «la cura, che de' ponere intorno a questa, e con quali modi può conservarla» (Dolce, 1545: car.27). Inoltre, constatiamo che ci sono consigli pratici che riguardano il cibo, il vestire e l'intrattenimento delle vergini mentre si fa anche un lungo discorso sull'ozio affermando «che la Giovane sopra tutte le cose dannose de' fuggir l'ocio» (Dolce, 1545: car.28). Di primaria importanza è pure il ruolo della madre che «de' esser d'ogni tempo diligente guardiana della figliuola» (Dolce, 1545: car.32). Cruciale altresì è il ragionamento sull'uso dei belletti e la descrizione della «prudenza dimostrata da una gentildonna a un convito» e, in seguito, il suo discorso sottolinea il danno che provoca «il giuoco delle carte, d'i dadi, et del tavoliere» (Dolce, 1545: car.32). Evidenzia ovviamente il ruolo dei genitori e sottolinea che «la madre non deve seco menar la figliuola a sollazzi, né a feste» (Dolce, 1545: car.31), che il padre è responsabile «in trovar marito alla figliuola» (Dolce, 1545: car.33) e argomenta su quali modi, costumi e condizioni dell'eventuale futuro sposo si dovrebbe incentrare l'attenzione per arrivare alla scelta adatta. Per rafforzare tale riflessione, annota che la giusta scelta del coniuge è basilare, come si vede nell'esempio di una «gentildonna Romana occisa da marito per Gelosia» (Dolce, 1545: car.36) e conclude riportando i consigli di Platone.

Andando a vedere le tematiche in modo dettagliato, notiamo che già dall'incipit, Flaminio dichiara che il soggetto di questo libro è sia bello che utile. Così viene sottolineato il valore della casa alla formazione della personalità dei cittadini e delle donne poiché «quando le cose private vanno male, non possono caminar ben le pubbliche» e lo scrittore mette in evidenza la primaria importanza della donna nella casa e nella società dato che «noi tutti nasciamo di Donne, viviamo con Donne, e senza Donne non si possono conservare, né ben reggere le nostre sustanze» (Dolce, 1545: car.7).

Senza dubbio, il pregio del ruolo della donna è cruciale in tutte le sue manifestazioni e di conseguenza Dolce comincia ad argomentare l'istruzione della fanciulla dal momento della nascita. Il primo ragionamento riguarda la viva raccomandazione dell'allattamento dalla propria madre poiché così si creano tra lei e la figliuola forti legami di affetto e di amore che determinano il suo comportamento da adulta. Per enfatizzare il suo discorso, fornisce degli esempi dal regno animale in cui tale atto è

⁶ Tutte le citazioni sono riportate dal testo originale dell'edizione del 1545 per i tipi di Gabriele Giolito de' Ferrari e abbiamo seguito le peculiarità della scrittura cinquecentesca di Lodovico Dolce.

naturale e di peso vitale. Ciò nonostante, constata che «le Gentildonne aborriscono questa opera di pietà» (Dolce, 1545: car.9) e in questo caso «pongano almeno ogni diligente cura in trovare una Balia, degna a cui si debba commetter l'ufficio di tanta importanza: nella quale le parti principali, che si ricerchino, siano la bontà, e la sanità» (Dolce, 1545: car.7).

Nella seconda riflessione Flaminio espone la sua opinione sui giochi che sono adatti per una fanciulla; in particolare propone giochi «di qualità, che contenessero in loro quasi uno abbozzamento di tutta la vita» (Dolce, 1545: car.10) allo scopo di formare una donna casta, onesta e virtuosa. Così, consiglia il contatto della ragazza, sotto forma di gioco, con tutti gli articoli per la casa e dell'ambiente domestico. Tramite il diletto imparano a svolgere correttamente il ruolo di donna di casa. Per questo ragionamento, è basilare notare che lo scrittore insiste che le fanciulle non devono né giocare né conversare con fanciulli maschi e che i loro giochi devono essere custoditi sotto la sorveglianza della madre o della balia o di un'altra «femina grave di anni e da bene» (Dolce, 1545: car.10).

A continuazione il discorso evidenzia il ruolo del padre e i rapporti che deve avere con la figlia. L'autore per chiarire la sua opinione dichiara che

dee il padre riputare, che [...] egli è solo Principe della sua famiglia. [...] che usi ufficio di principe; il quale è di dimostrarsi giusto egualmente verso ciascuno: ma non deve però usar tanta severità ne figliuoli, che non si ricordi d'esser padre, né tanta benignità, che si dimentichi d'esser Principe: ma bisogna anchora tenere tra l'uno estremo e l'altro un certo mezzo, per il quale sia di pari tenuto et amato (Dolce, 1545: car.12).

Similmente, il ruolo del padre è sostanziale per la fanciulla per quanto riguarda il suo contatto con le lettere. In questo settore i fini devono essere due, «l'uno la religione, e l'altro il governo della casa: e secondo questi due fini s'affatichi di fare, ch'ella si ammaestri nelle discipline virtuose, negli esercitij, che convengono a chi ha ad essere Donna di famiglia» (Dolce, 1545: car.12). Quindi la formazione della giovinetta deve mirare alla timidezza e alla vergogna che sono «base e fondamento di tutta la fabrica delle virtù» (Dolce, 1545: car.13). Molto importante per la formazione della ragazza è il suo impegno con i lavori di casa e, tramite vari esempi di gentildonne che si occuparono di simili usanze, lo scrittore evidenzia l'importanza dell'occupazione della fanciulla con gli affari domestici.

Un altro ragionamento riguarda le donne letterate e, secondo quanto sostiene Dolce, la cultura è fondamentale proprio perché le femmine dotte vengono a contatto con i nobili concetti della castità, dell'onestà, della modestia. Per consolidare la sua impostazione, presenta un lungo elenco di nomi di letterate, dall'antichità fino alla sua epoca, come Saffo, Leontia, Sempronia, Theano Metapontina, Corinna figlia di Archidoro, Tecla discepola di San Paolo, le quattro figlie della Reina Issabella, la veneta Cassandra Fedele, Vittoria Colonna, Ottavia Baiarda Di Beccaria e tante altre, tutte valorose e oneste e ripete che «li studi delle lettere fanno le Donne buone, et più le affermano nella honestà» (Dolce, 1545: car.19).

Nello stesso contesto, dopo la menzione di donne erudite, dotte e colte, abbiamo la presentazione di testi e di letture che sono convenienti e conformi all'istituzione delle vergini. Prime in classifica sono le sacre lettere che costituiscono la base della formazione della fanciulla e coltivano il sentimento religioso. In più, esalta lo studio della filosofia morale, di Platone, di Seneca e di «tutti quei Philosophi, dai quali si possono ritrar santi, ed honesti costumi» (Dolce, 1545: car.21). Per esempio, dai testi scritti in latino suggerisce Virgilio e, in particolare, «alcune parti di Horatio, cioè le più caste, e le più morali» (Dolce, 1545: car.21). Consiglia anche tutti gli scritti di Cicerone e le opere degli storici da cui «altro non si può raccogliere, che esempi di virtù, e buoni consigli: e la historia è maestra della vita» (Dolce, 1545: car.21). Per i testi in volgare afferma che «Nella lingua Volgare fuggano tutti i libri lascivi, come si fuggono le Serpi e gli altri animali velenosi» (Dolce, 1545: car.21).

Tra quelli, che si debbono fuggire, le Novelle del Boccaccio terranno il primo luogo: e tra quelli, che meritano esser letti, saranno i primi il Petrarca e Dante. Nell'uno troveranno insieme con le bellezze della volgar Poesia e de la lingua Thoscana esempio d'honestissimo e castissimo amore, e nell'altro un eccellente ritratto di tutta la Philosophia Christiana (Dolce, 1545: car.22).

Lodovico Dolce nel suo *Dialogo*, dopo aver esposto il suo pensiero sulla cultura e le letture idonee per le giovinette, ci presenta la definizione della verginità e attesta in proposito:

Chiamo Verginità, [...] così la integrità della mente, come del corpo: la quale integrità non pate né infirmità, né corruttione alcuna. E di così fatta vita niuna è più simile alla celeste: [...] Ma la parte principale di essa Virginità, anzi quasi tutta è posta nell'animo: nel quale anchora è il fonte di tutte le virtù (Dolce, 1545: car.22-23).

Il suo sillogismo a favore di questa qualità continua dicendo che la verginità esteriore, cioè del corpo, è tanto nobile che tutti i gentiluomini la inchinano e la rispettano. Allo stesso modo, per una fanciulla è indispensabile il requisito della castità la quale, secondo l'autore, «in femina questa vale per ogni altra excellentia» (Dolce, 1545: car.26) e sottolinea che le giovinette devono «conservare la castità: e tanto più, essendo cosa, che non si può racquistare, quando una volta s'è perduta» (Dolce, 1545: car.26).

Oltre alle considerazioni riferite sopra, ci sono anche delle regole che riguardano l'ornamento e l'aspetto esteriore delle ragazze, le quali devono evitare i belletti, la tinta dei capelli e i vestiti di lusso poiché gli ornamenti veri delle donne sono i buoni costumi e la bellezza dell'animo (Dolce, 1545: car.30-31).

A proposito di tale ragionamento lo scrittore afferma che «se ella è bella; curi di fare, che non habbia l'animo brutto: se è brutta, s'affatichi di ricompensar la bruttezza del corpo con la bellezza dell'animo» (Dolce, 1545: car.31). Altresì le fanciulle devono uscire di casa di rado e quando lo fanno, devono essere sempre custodite dalla madre. Nella situazione contraria però la ragazza non deve seguire la madre «a danze, a feste, a conviti, o dove qualche cura domestica ve la induce. Ma habbia nella

casa alcuna femina da bene e fidata; a cui possa securamente commetter la guardia di lei» (Dolce, 1545: car.31).

Delineando allora il ritratto della giovinetta-vergine secondo quanto sostiene l'autore constatiamo che deve amare e temere prima di tutto Dio

e dappoi habbia in somma riverentia la madre: alla quale sempre si dimostri nelle parole e nell'opere obbediente. Sia modesta, sia humile, e sempre diligente si nelli studij, che detto habbiamo, come in tutti i lavori ed uffici, che le appartengono. Propongasi innanzi qualche bello essemplio da imitare; e s'affatichi d'esser sempre simile alle migliori. Habbia la castità; della quale spesso io parlo, come Reina di tutte le virtù. A questa seguiranno le due inseparabili sue compagne, la Vergogna, e la Sobrietà: alle quali verrà dietro il choro delle altre, la Modestia, la Continenza, la Humanità, la Frugalità, la Diligenza, e quella, che tiene il primo luoco, la cura della Religione [...]. E per raccogliere le molte parole in una, bellissima laude della Donna è il silenzio (Dolce, 1545: car.31-32).

Il prossimo ragionamento è relativo alla scelta dello sposo dal padre della giovinetta. Per questo rilevante compito, è indispensabile che il padre scelga il genere in base a criteri che possano accontentare il carattere e i bisogni della figlia. Il che significa che non è opportuno prendere in considerazione le ricchezze, la nobiltà o quelle condizioni che possano dare maggior profitto. Perciò, secondo quanto sostiene il trattatista,

Due cose sono da esser considerate nel matrimonio; la compagnia e la prole. Nell'una consiste il perpetuo vivere: nell'altra il modo di mantenere i figliuoli, secondo il grado e la conditione del padre. [...] è mestiero, che'l padre consideri primieramente la condition di colui, che cerca elegerle a marito, scegliendo huomo di eguale alla sua, e non di maggiore, ne di minore. Perché tra disuguali di rado si vede nascere amore, che fermo e durabile sia; et spesso il marito Nobile rimprovera alla moglie la ignobiltà; e così all'incontro la moglie Nobile biasima il marito ignobile: mentre l'uno si pensa d'esser superiore all'altro, ne seguono le contese e le discordie fra ambedue (Dolce, 1545: car.33).

Quindi per la scelta del futuro marito è necessaria la conformità di natura e di costumi, ma anche l'età, «né molto giovanile, né tale, che si accosti alla vecchiezza» (Dolce, 1545: car.34), per di più deve essere sano, con chiaro intelletto, prudente, letterato e buono.

L'ultimo ragionamento, relativo sempre alla scelta dello sposo secondo il giudizio paterno, si sofferma sulla violenza domestica «da furore o da falso sospetto mossi, divengono spesse volte micidiali delle innocenti mogliere» (Dolce, 1545: car.36). Per rendere chiaro tale problema si presenta il caso di Giustina, nobilissima e bellissima giovane romana: il coniuge, una notte, a causa della gelosia e il sospetto di adulterio «con la tagliente spada le dipartì la misera testa dall'innocente busto» (Dolce, 1545: car.36). Dunque, per evitare atti simili, «si dava consiglio a padri, che fossero diligenti consideratori nel maritar delle figliuole; non le ricchezze, ma gli huomini prudenti e di sano intelletto cercando» (Dolce, 1545: car.36).

Il trattatista, per consolidare il discorso appena messo in evidenza, cita Platone e presenta il parallelismo dello spozalizio con il lavoro «di buoni e accurati Agricoltori» (Dolce, 1545: car.36), i quali hanno l'obbligo di «riguardare in qual terreno spargano il seme» (Dolce, 1545: car.36). La giusta scelta del consorte è quindi fondamentale affinché la fanciulla senta «di haver trovato non un marito, quale si desiderava per lei: ma, che un'Angelo le sia mandato da cielo per sostegno e scorta de passi suoi» (Dolce, 1545: car.37).

Sintetizzando dunque le riflessioni di Lodovico Dolce, voce maschile che espone i dettami della buona condotta e le regole indispensabili per l'educazione della vergine, notiamo che il percorso formativo inizia già dal valore dell'allattamento materno. Passa in seguito ai giochi adatti, insiste sui buoni costumi e la virtù e presenta l'importanza della religione e della gestione domestica. Nello stesso tempo, la ragazza deve essere colta e aver letto dei testi che esaltino la bellezza dell'anima. È necessario, inoltre, che la giovinetta sia timida, che segua un contegno di verginità e castità e che eviti il male dell'ozio. Similmente, ornamenti di bellezza, vestiti di lusso, giochi d'azzardo, come le carte o i dadi, sono interamente vietati. La selezione e la valutazione dello sposo, infine, è obbligo del padre e solo lui ha l'incarico e la responsabilità della scelta giusta.

Si nota quindi che i ragionamenti di quest'opera sono «esplicitamente orientati in direzione di pedagogia letteraria, rilievo che acquisisce un significato ancora maggiore qualora si tenga conto degli austeri costumi indotti dal clima di repressione culturale di quegli anni» (Sberlati, 1997: 169) della Controriforma.

Lodovico Dolce si allinea all'opinione predominante secondo la quale «la trattatistica sulla donna e sulla sua educazione sembra ora preoccupata a garantire intenzioni edificanti più che didattiche, entro un quadro di stampo espressamente religioso e fideistico» (Sberlati, 1997: 173) e questo emerge lucidamente dal libro del *Dialogo* dedicato alla *institution della vergine*.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARRIAGA FLÓREZ, M. (2011). «Escritoras italianas en el repertorio de la crítica (siglo xv-xviii)». *Arbor*, vol. CLXXXVI, n. IV, pp. 22-29.
- CARAFFI, P. (2003). *Figure femminili del sapere (xii-xv secolo)*. Roma: Carocci editore.
- CASAGRANDE, C. (1978). *Prediche alle donne del secolo XIII*. Milano: Bompiani.
- CICOGNA, E. A. (1862). «Memoria intorno la vita e gli scritti di Messer Lodovico Dolce, letterato veneziano del secolo XVI». *Memorie dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti*, vol. 11, pp. 93-200.
- DIALETI, A. (2004). «The Publisher Gabriel Giolito de' Ferrari, Female Readers, and the Debate about Women in Sixteenth-Century Italy». *Renaissance and Reformation*, vol. 28, n. 4, pp. 5-32.
- DIONISOTTI, C. (1970). «Dolce Lodovico». In *Enciclopedia dantesca* (pp. 534-535). Roma: Istituto dell'Enciclopedia.
- DOLCE, L. (1545). *Dialogo di M. Lodovico Dolce della institution delle donne secondo li tre stati, che cadono nella vita humana*. Venezia: Gabriele Giolito de' Ferrari.

- GISLON DOPFEL, C. (1996). *The education of Venus: female image and male imagination in the love treatises of the Italian renaissance* (Tesi di dottorato). Department of French and Italian of Stanford University, Stanford California USA.
- MURPHY, C. P. (2001). «Il ciclo della vita femminile: norme comportamentali e pratiche di vita». In S. F. Matthews-Grieco e S. Brevaglini (a cura di), *Monaca, moglie, serva, cortigiana. Vita e immagine delle donne tra Rinascimento e Controriforma* (pp. 15-47). Firenze: Morgana.
- ROMEI, G. (1991). «Dolce Lodovico». In *Dizionario Biografico degli Italiani* (pp. 399-405). Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- SANSON, H. (2015). *Lodovico Dolce, Dialogo della istituzione delle donne secondo li tre stati che cadono nella vita umana (1545)*. Cambridge: MHRA Critical Texts, vol. 30.
- SBERLATI, F. (1997). «Dalla donna di palazzo alla donna di famiglia: Pedagogia e cultura femminile tra Rinascimento e Controriforma». *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, vol. 7, pp. 119-174.
- TERPENING, R. H. (1997). *Lodovico Dolce. Renaissance Man of Letters*. Toronto: University of Toronto Press.

«IL MIO TERREN NATIO CANGIAI / CON QUEL,
CUI PIACQUE AL CIEL DONARMI IN SORTE»:
IL MINI-CANZONIERE DI ELEONORA DE LA RAVOIRE
FALLETTI (1559) NELLE *RIME DI DONNE* DI LODOVICO
DOMENICHI¹

*«Il mio terren natio cangiai / con quel, cui piacque al ciel donarmi in
sorte»: the Mini-canzoniere by Eleonora de la Ravoire Falletti (1559)
in the Rime di donne by Lodovico Domenichi*

Clara STELLA
University of Oslo

Fecha final de recepción: 5 de mayo de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 18 de septiembre de 2020

RIASSUNTO: Eleonora Falletti, originaria della Savoia, ha vissuto la sua vita nel Monferrato e a Savona. Quello della Falletti è un nome interessante nel panorama della scrittura petrarchistica femminile. Eleonora ha personificato l'allegoria della «Virtù» nelle *Imagini* di Betussi (1556), ed è al centro del dialogo che prende il suo nome, la *Leonora* appunto (1557), scritto da Betussi e ambientato presso la piccola corte di Eleonora a Melazzo, nella storica zona del Monferrato. Nel 1559 riappare come autrice di un corposo gruppo di sonetti, composto da 21 poesie, stampato nell'antologia delle *Rime di donne* curata da Lodovico Domenichi. L'articolo si concentra sul personaggio di Eleonora così come viene recepito nei trattati contemporanei, segue poi lo sviluppo del suo rapporto, a distanza, con il mondo dell'Accademia delle Fenici di Milano e il mini-canzoniere

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

della poetessa nelle *Rime di donne*. Questo include sonetti autobiografici e amorosi e poesie dal taglio più simbolico e rarefatto attorno al tema dell'*alma pianta*.

Parole chiave: *Rime di donne*; petrarchismo; Lodovico Domenichi; *querelle des femmes*; Eleonora Falletti.

ABSTRACT: Eleonora Falletti, originally from the Savoy region, lived in Melazzo and in the city of Savona. Eleonora is an interesting character in the panorama of women Petrarchist writers. She personified the allegory of «Virtue» in the *Imagini* of Betussi (1556), and she is at the centre of the dialogue that takes her name, the *Leonora* (1557), penned by the same author and based at her small court in Melazzo, in the Montferrat area. In 1559, she reappears as the author of a substantial *corpus* of sonnets, consisting of 21 poems, printed in the *Rime di donne* verse anthology edited by Lodovico Domenichi. This article focuses on the character of Eleonora as it is incorporated in contemporary treatises; on her relationship with the Phoenicians' Academy of Milan; and on the chansonnier of the poetess in the *Rime di donne*. This includes autobiographical and amorous sonnets and poems with a more symbolic and rarefied perspective around the theme of the *alma pianta*.

Keywords: *Rime di donne*; Petrarchism; Lodovico Domenichi; *the Woman Question*; Eleonora Falletti.

1. LEONORA PERSONAGGIO

Girolamo Ruscelli nel mini-trattato che dedica alla celebrazione della bellezza di Maria D'Aragona d'Avalos, incastonato in una *Lettura* esegetica del 1552, proponeva al suo pubblico di lettori un elenco delle donne più belle e illustri d'Italia, suddividendo questi massimi esempi secondo un criterio geografico (Ruscelli, 1552). Tra le gentildonne di Savona, Ruscelli include anche «Leonora Falletta, Signora di Melazzo» (Ruscelli, 1552: c. 65v), i cui scritti, dice, danno lustro a Giuseppe Betussi e Luca Contile, e sono «saggio» della «felicissima spetie Donnesca» (Ruscelli, 1552: c. 66r).

Questa è la prima menzione di Eleonora Falletti in carta stampata: a partire dal 1552 fino al 1560 il nome di Eleonora de la Ravoire Falletti, che a noi dice poco se non nulla, inizia a leggersi sulle pagine edite dai maggiori cultori della *querelle des femmes*, tra i quali i poligrafi Giuseppe Betussi e Lodovico Domenichi². In questo lasso temporale, Eleonora, originaria della Savoia, riesce ad organizzare attorno a sé e al marito una piccola ma raffinata corte a Melazzo di Monferrato, che diviene il rifugio cantato da Betussi in uno dei suoi più famosi trattati, la *Leonora* appunto, dal nome della sua castellana (Betussi, 1557). Betussi fu forse il tramite tra questa e Lodovico Domenichi che la incluse, come autrice, nel progetto editoriale delle *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, antologizzando 22 poesie di

² Per una biografia di Betussi si rimanda a Nadin Bassani (1992); per Domenichi si veda d'Alessandro (1978) e Garavelli (2004). Per il loro impegno nella *querelle des femmes* si veda almeno Dialetti (2004, 2011).

quest'ultima (Domenichi, 1559: 218-228)³. Questo saggio si propone di associare il profilo storico all'immagine cortese di questa nobildonna, nonché di analizzare il mini-canzoniere della poetessa che, oltre ad includere sonetti di corrispondenza con letterati e letterate, ne include altri di molta più difficile interpretazione, più astratti e simbolici, forse indirizzati ad una cerchia ristretta di interlocutori, o forse scritti per proprio esercizio e riflessione personale⁴.

Melazzo, piccolo villaggio nel sud della provincia storica nel Monferrato (odier-na Alessandria) doveva comporsi di un solo castello e di poche altre unità: una chiesa, un convento, un'abbazia. Il villaggio si situa a circa 260 metri dal mare, ed è sempre stato considerato in una posizione strategica nella geo-politica medioevale e rinascimentale tanto che, in pieno Medioevo, lo troviamo a doversi difendere dalle mire espansionistiche dei comuni vicini. Tra Quattro e Cinquecento Melazzo è al centro delle offese tra le case dei Savoia e dei Visconti e della partita, molto più agguerrita, giocatasi tra Francesco I e Carlo V. Gli anni in cui scrive Eleonora, dunque, sono quelli delle guerre d'Italia e, come lei stessa scriverà, tra «barbara gente» scrutava l'alternarsi di «or Francia, or Spagna» nel controllo del suo territorio.

La vita di Eleonora è segnata da due tappe fondamentali: aver cambiato il «terren natio» per seguire il destino di sposa a Melazzo per poi spostarsi, nuovamente, a Savona a causa della perdita dei possedimenti del ramo della famiglia di cui il marito Gian Giorgio Falletti faceva parte. Negli anni in cui Eleonora è immortalata da Betussi nel trattato sulla bellezza sopracitato, il castello di Melazzo era diventato una tappa di passaggio per uomini di cultura in viaggio nel Nord Italia e verso la Francia («passaggio a' molti viandanti per diversi paesi» [Betussi, 1557: 7]), tra i quali anche Annibal Caro e Domenichi. È Betussi a darci qualche informazione in più nel capitolo introduttivo dell'opera: Eleonora era «figlia di Monsignor della Croce, e ben veramente degna pianta del ceppo Ravoiro, e consorte del Signor Gio. Giorgio» a collegamento, quindi, tra la famiglia nobile dei de la Ravoire e quella dei Falletti, il cui nome era legato alla borghesia terriera (Betussi, 1557: 8).

Il dialogo de *La Leonora* viene dato alle stampe nel 1557 e in quella data il nome di Eleonora si legava saldamente a quello di personaggi impegnati nel proficuo dibattito della questione della donna; dibattito iniziato per i due poligrafi Domenichi e Betussi già a Venezia durante la collaborazione con lo stampatore ed editore Giolito (Nuovo e Coppens, 2005: 118-119) e poi proseguito con Vincenzo Busdraghi, a Lucca, con il quale trovarono una particolare armonia di intenti e di strategia editoriale, tanto da far stampare per i tipi del drago anche le *Rime di donne* nel 1559.

Prima che nella *Leonora* e nelle *Rime di donne*, Eleonora Falletti compare, con altre nobildonne, nel dialogo-trattato allegorico de *Le immagini del Tempio della signora donna Giovanna Aragona* edito ancora da Betussi per i tipi di Lorenzo Torrentino

³ Le poesie tratte dalle *Rime di donne* di Domenichi verranno contrassegnate dalla sigla RD.

⁴ Al momento, gli studi su Leonora Falletti sono limitati agli studi di Agnesod (1979); Jaffe e Colombardo (2006); Cox (2016: 135; 139-140).

(Betussi 1556). Il testo delle *Imagini* e la sua struttura rappresentano al meglio quel sodalizio ideale tra letterati della prima metà del Cinquecento e donne dell'alta e della piccola nobiltà del tempo in veste di loro muse e mecenate (Robin, 2007: 120-121). Queste dame, a cui è associata una virtù specifica, vengono elogiate da Betussi di volta in volta attraverso la voce di vari uomini di lettere, esponenti della nuova cultura accademica ed editoriale, ai fini della costruzione di una macchina retorica volta alla celebrazione *ad infinitum* di Giovanna d'Aragona e, di riflesso, anche di loro stessi e del loro mondo (Pich, 2014: 51-74). Le *Imagini* sono dunque l'esemplificazione cristallizzata di rapporti sociali basati su di un reciproco vantaggio, dove le lodi e le citazioni sono scalini di elevazione culturale nella logica del *patronage* di metà Cinquecento⁵.

La complessa opera di Betussi è incorniciata da un dialogo che si svolge fra le personificazioni allegoriche della Fama e della Verità, che immaginano di adornare il tempio a Giovanna d'Aragona «co' l nome, e co' meriti delle più rare madonne ch'oggi di abbia tutta Europa» (Betussi, 1556: 20). Il progetto si sviluppa attraverso una rassegna di ventitré illustri gentildonne, donne mecenati e/o poetesse, le cui statue sono sorrette, di volta in volta, da un letterato contemporaneo⁶. Nel dialogo, la Falletti impersona l'allegoria della Virtù stessa, ed è sorretta da Luca Contile, legato all'Accademia Fenicia di Milano (Betussi, 1556: 57). Sembra infatti che la fama di quest'ultima fosse arrivata fino a lì, in quanto «in Melano dalla dotta Accademia Fenicia con tanto honore fu ricercata a farla gradita del nome suo» (Betussi, 1556: 57). Le parole di Betussi farebbero intendere una possibile affiliazione della stessa presso l'Accademia di cui era membro: questo non significa che la Falletti avesse viaggiato fino a Milano e che partecipasse ai dibattiti *in presentia*, ma si intende che fosse ammessa in veste di musa e propositrice di tematiche da affrontare⁷. La relazione tra donna amata e amante diventa, nel rapporto accademico, quella tra due interlocutori, dove la donna con la luce della sua bellezza, della sua fama virtuosa e dei suoi scritti è guida alla virtù e ispiratrice di poesia. Che cosa c'era da guadagnare in queste menzioni o in questi scambi poetici? La poetessa otteneva un'aurea di rispetto, protezione e un'occasione per scrivere; il poeta la stima dei compagni, la ricezione del prezioso scritto che poteva conservare e leggere in pubblico, e un'eventuale accoglienza alla corte della nobildonna.

Nel tessere le lodi di Eleonora nelle *Imagini*, Betussi ricorda che il suo nome fosse sulla penna di molti letterati del tempo:

⁵ Si vedano le parole sprezzanti e realistiche scritte da Contile sulla funzione della *lode*: «e se pur vien voglia (come diremo) a me che son poverello, vo cercando di lodare quella loro profession d'ingegno per vedere se per sorte la lode mi potesse esser sufficiente mezzo; non di meno elle guardano all'oro e all'argento, et io non posso né voglio comprare sì fragil mercanzia per tanto prezzo» (Contile, 1564: 48b).

⁶ Bazzano (2012: 1-15).

⁷ In particolare Albonico (1990: 261) e Cox (2016: 136-137).

Verità: Fermati. Non è questa Leonora quella così rara, et meravigliosa Donna tanto celebrate dal Contile, dal Vendrami, dal Reveola, da Ferrante d'Adda, d'Agostino Rocchetta, dal Ruscelli, dal Betussi, e dall'Aretino, che io dovea dir prima, e da tanti altri sublimi ingegni? (Betussi, 1556: 56-57).

Chiosando sulle parole della Verità appena citate, sappiamo che la Falletti era in contatto epistolare con Luca Contile già a partire dal 1553, e di questo ne è testimonianza uno scambio poetico pubblicato nel 1560 nella raccolta delle rime dell'autore (Contile, 1560: 56-59), il cui sonetto di proposta era stato già stampato nel *Sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori* (1553: 11r) e nei *Fiori* sempre curati da Ruscelli (1558: 469). Nelle *Rime* di Contile, i sonetti sono seguiti da una descrizione che fornisce qualche informazione sull'occasione dello scambio (Contile, 1560: 83v-84r). Eleonora viene identificata come «Signora Leonora Falletta gentildonna di Savona»: essa non deve essere considerata inferiore alle autrici che hanno fatto parlare di sé negli anni addietro e deve essere meritevole del più alto riconoscimento. Con Contile, anche il fondatore dell'Accademia Fenicia, Giovanni Vendramin, si aggiunge alle lodi dell'autrice e include uno scambio con la Falletti, stampato nei *Quattro capitoli del cavalier Vendramini academico Phenicio* (Vendramin, 1552: e2v-e2r)⁸. Ancora, Agostino Rocchetta, giurista e poeta savonese, vicario del vescovo di Savona, ma soprattutto esponente della nascente Accademia degli Accesi della città ligure, fece stampare nel 1558 una raccolta di *Rime* per i tipi di Torrentino, antologizzando uno scambio di sonetti con la Falletti che poi confluirà nelle *Rime di donne* del Domenichi nel 1559 (Rocchetta, 1558: 61-62).

Nelle *Imagini*, l'ingegno non è l'unica qualità che le viene riconosciuta: a questo la Falletti associava «la magnanimità», «la fede», «la religione» e le «infinite altre doti, che il cielo, la natura, e lo studio le hanno concesso» (Betussi, 1556: 23). Certamente, questi sono attributi di natura generica, anche se il profilo di studiosa curiosa, sperimentale e conoscitrice della Bibbia è confermato da un sonetto che non viene antologizzato da Domenichi, ma che comprende un tentativo di esegesi dell'apparizione di Gesù sulla via di Emmaus, ritrovato e antologizzato da Luisa Bergalli per la sua raccolta del 1726 (I, 181). Come afferma la Verità, la qualità della Virtù, di cui è allegoria la Falletti, ha il potere di donare razionalità e innalzare l'anima alle cose celesti: è una «pianta tale» che «verdeggia sempre, né da sé mai lascia vedere i frutti» (Betussi, 1556: 58): a Contile spetta allora il compito di innazarla e di esserne il basamento «acciocchè in più d'una lingua, e d'uno stile così saggia, e onorata donna sia cantata» (Betussi, 1556: 59). È interessante che in questo dialogo vengano anticipate due delle caratteristiche che ritroveremo nel profilo della Falletti nel ruolo di personaggio e di autrice. Questa sarà colei che guiderà la compagnia di letterati, riunitasi a Melazzo, a ragionare della relazione, di stampo neoplatonico e ficiniano,

⁸ Sull'Accademia dei Fenici, fondata da Vendramini nel 1550, cfr. Maylender (1926: 356-361); sulla partecipazione di Accademici Fenici nell'impianto architettonico delle *Imagini* di Betussi si veda nello specifico Albonico (1990: 235-272).

tra la bellezza e la contemplazione delle cose celesti e, dall'altra, sarà la penna che giocherà manieristicamente con l'immagine poetica della «pianta».

Lo stesso anno in cui la Falletti veniva inclusa da Ruscelli nella lista delle donne più belle e illustri d'Italia, questa aveva diretto le fila delle riflessioni nella *Leonora*, stampato come anticipato a Lucca da Busdraghi nel 1557, ma scritto nel 1552 durante il soggiorno di Betussi presso i Falletti, e ambientato proprio alla corte di Melazzo⁹. Nel dialogo, Il piccolo gruppo a cui prende parte Betussi, si immerge nel verde delle colline che circondavano il castello e, dopo lo sforzo di una salita, decide di fermarsi per contemplare il paesaggio e discorrere delle qualità e dei significati della bellezza. La nobildonna viene insignita della ghirlanda poetica e si fa centro propulsore della discussione, riportando con parole proprie i ragionamenti di una conversazione dell'inverno scorso, a Melazzo, con Annibal Caro di ritorno dalla Francia (Betussi, 1557: 22, 64). La materia di discussione viene interrotta solo per inserire delle digressioni su questioni attinenti alla *querelle des femmes*, che pongono la *Leonora* in stretto dialogo con gli argomenti di Domenichi, lettore e volgarizzatore di Agrippa, nella *Nobiltà delle donne*. Tra questi, l'eccellenza della donna quale creatura più perfetta perché «più purgata» e vicino a Dio, provenendo dal fianco di Adamo e non dalla terra, e attribuendo la sua inferiorità ad un fatto culturale, e non ad una caratteristica intrinseca dell'animo femminile (Betussi, 1557: 44)¹⁰. A questo, si aggiunge una critica smaccata a chi tratta il corpo femminile come un elenco di parti smembrate dall'insieme armonico del corpo, con probabile critica al *Libro della bella donna* di Federico Luigini (1554).

2. LEONORA AUTRICE

Betussi deve aver giocato un ruolo chiave nella raccolta delle rime della Falletti per il progetto editoriale delle *Rime di donne*; anche Domenichi, comunque, conosceva direttamente l'autrice: questi aveva partecipato a quell'incontro famoso con il Caro, menzionato dalla Falletti nella *Leonora*, ed è il destinatario del sonetto «Poiché gl'incendi, le ruine, e l'onte» della poetessa (RD, 1559: 73), a cui segue la risposta (RD, 1559: 74). Qualsiasi sia stato il tramite, la silloge pervenutaci della Falletti si compone di 22 sonetti: di questi, 21 sono stampati sotto il titolo di «S. Leonora Falletta Sig. di Melazzo in Monferrato» (RD, 1559: 218-228), mentre il sonetto a Domenichi, che è dislocato a pagina 78 è rubricato sotto «Signora Leonora da S. Giorgio». Il cambio di titolo non è causale, e ci riporta delle informazioni sullo *status* della scrittrice: il sonetto singolo, infatti, viene scritto quando Eleonora non è più signora di Monferrato e andrà a datarsi successivamente, spedito come ringraziamento all'editore. Dei 22 sonetti, l'unico della silloge ad essere già stato stampato in precedenza è «Giovine

⁹ «In Melazzo adunque dilettevolissimo luogo, benché da pochi conosciuto; venni io a dare il capo l'anno Mille cinquecento, e cinquanta due, più da beneficio di Fortuna, quasi, che contraria, che da propria volontà guidato» (Betussi, 1557: 7).

¹⁰ Cfr. Domenichi (1549: 19r-20v).

saggio, che maturo ingegno» (RD, 1559: 289) indirizzato ad Agostino Rocchetta (1558: 61-62).

Come spesso accade nella logica cortese e nel carattere dialogico delle *Rime di donne*, l'autrice è posta in corrispondenza fin da subito con un'altra dama, ovvero la contessa Livia Torniella Borromea, musa scelta da Betussi nelle *Imagini*, ma che era già deceduta all'altezza del '56 (Betussi, 1556: 30). Anch'essa era in contatto con l'ambiente milanese dell'Accademia Fenicia e con Agostino Rocchetta e le due dame dovevano condividere lo stesso ambiente culturale. Il sonetto rubricato «R. Alla Contessa Livia Torniella» (RD, 1559: 288) è proprio una risposta per le rime al sonetto della Torniella, «Felice Donna, che co 'l chiaro stile» (RD, 1559: 232). Lo scambio è un esempio di maniera sul tema della lode, che segue lo schema di dichiarazione di superiorità della destinataria, in contrapposizione all'indegnità di chi scrive, con una insistita attenzione al tema dell'inferiorità culturale che entrambe attribuiscono al loro sesso (Agnesod, 1979: 143-146). Il rapporto tra le due era già stato messo in evidenza nella *Leonora*, dove la Falletti aveva suggerito ai suoi interlocutori il nome della Torniella come esempio di bellezza e moralità, insieme a quello della pavese Alda Torelli Lunati, anch'essa antologizzata con alcune rime nelle *Rime di donne*¹¹. Non a caso, nel sonetto delle *Rime di donne*, la Falletti invita la Torniella a farsi «ghirlanda» delle proprie lodi (vv. 5-7): la corona di fiori o di foglie d'alloro, infatti, aveva un'importanza simbolica e sociale negli incontri mondani e ricorda proprio il rito d'apertura della *Leonora*, nel quale la Falletti era stata incoronata regina del dialogo da Bernardo Cappello proprio con una ghirlanda. Queste menzioni, che oggi forse non ci dicono molto, sono una finestra dei rapporti espressamente ritualizzati della nobiltà locale con i centri culturali più vicini, in questo caso Pavia, la Milano dell'Accademia Fenicia, e la piccola Repubblica di Lucca.

Tra le rime di corrispondenza, vi è un sonetto a Betussi che è posto in *excipit* dell'intera silloge (RD, 1559: 228), ed è interessante poiché l'encomio del poligrafo bassanese è vivificato da riferimenti alla situazione personale e politica insieme che riportiamo per intero:

Betussi, il mio terren natio cangiai
con quel cui piacque al Ciel donarmi in sorte:
il feci volentier, per trovar scorte,
e salde e fide a questi lunghi guai,
ma or, che poco lieta, e mesta assai

¹¹ Dalle parole di Eleonora Falletti: «Ma, se pure, come hora vi diceva, con oggetto mortale alla divina, ed immortale bellezza penetrare volete, toglietevi innanzi per ispecchio l'esempio di una Livia Torniella Borromea, tanto commendata, e riverita dal Betussi, et come Idolo suo adorata: in cui, sì come egli afferma, et io di più gli credo, si può vedere quanto bello Iddio puote in animo infondere, quanto di saggio in mente puote locare, e quanta virtù in humano intelletto dal cielo discendere [...]. Similmente per guida potete pigliarvi, ché pure fra tutte so, che per principale scelta la havete, in Pavia, la S. Alda Torella Lunata» (Betussi, 1557: 16-17).

muto patria ogni dì, dove a le porte
 or Francia, or Spagna ci minaccia morte;
 vivo di Me medesma in ira homai.
 Felice Tu, ch'almen, se cangi il Cielo
 vai dove regna Amor, gioisce pace,
 e per tutto fiorir fai Delso e Delo.
 Goder non poss'io già quel che mi piace,
 che tra barbara gente invecchio il pelo,
 e veggio sol quel che m'annoia e spiace.

Nel sonetto a Betussi, il motivo della sorte, che la costringe, con un'iperbole, a cambiare patria ogni giorno (vv. 1-2), si intreccia all'alternanza al motivo delle guerre tra gli eserciti francesi e spagnoli che, in un altro sonetto, è contrastato alla memoria del passato romano di Melazzo (RD, 1559: 220) con prestito petrarchesco («senza honorar più Cesare che Giano», v.6, cfr. *RVF* 41). Nel secondo sonetto «Che colpa han nostri sfortunati tetti» (RD, 1559: 220) la Falletti impreca contro l'alternarsi insensato dei «due sì chiari petti» (v. 4) di Carlo V e Francesco I e se l'assenza di Laura per Petrarca è causa di un tale sconvolgimento cosmico da alterare il ritmo ciclico stagionale, il continuo alternarsi del dominio di uno dei due sovrani è individuato dall'autrice quale motivo della crisi epocale dei territori italiani e dei territori di confine, come Melazzo, dove si vive «miseri [...], servi e soggetti» anche dopo il «quarto lustro» dall'inizio della guerra (vv. 8, 10). Il caos politico, l'incertezza del momento, e una crisi economica che riscuoteva le sue prime vittime nelle corti più isolate sono lo sfondo della linea biografica delle poesie della Falletti, che si ritrae, eroicamente, come la prima vittima degli emarginati¹².

Ai sonetti politico-biografici, si accostano quelli dedicati al coniuge e perciò più tipicamente, e tecnicamente, amorosi. Nel sonetto «Pari non hebbe mai fede a la mia» (RD, 1559: 289), l'autrice si descrive sentimentalmente affine alle celebri figure mitiche di Penelope, Evadne e Argia, tutte e tre mogli di eroi in guerra. I motivi della lontananza e della fedeltà introdotti dal sonetto ritornano nei testi successivi, lungo un percorso d'attesa e di provvisori ricongiungimenti con il coniuge: in queste poesie la Falletti assume l'identità della donna in attesa del ricongiungimento, una fedele sposa che registra con linguaggio petrarchista, derivato più da Veronica Gambara che da Vittoria Colonna, il proprio amore. In questa trama convenzionale, la gelosia è il sentimento che, insieme alla nostalgia, dà la possibilità alla Falletti di sviluppare la vena acusatoria dei sonetti «Non ti distrugger più, mostro crudele» (RD, 1559: 218), e «Che Megera crudel, che ria Medusa» (RD, 1559: 220). Seppur svolto da una prospettiva extra-coniugale, il tema della gelosia è particolarmente presente, nelle rime

¹² Cfr. le parole della Falletti nella *Leonora* «Che nel vero troppo picciol stato, e troppo grand'animo la fortuna e la natura m'han dato» (Betussi, 1557: 20). Il «picciol stato» racchiude evidentemente un doppio significato: un giudizio sulla corte di Melazzo e sul suo essere una donna che scrive.

delle petrarchiste, in Gaspara Stampa, mentre lo è meno nelle rime di donne sposate: Veronica Gambara lo aveva affrontato in soli due sonetti.

Il modello della Gambara penso sia felicemente accostabile, invece, ad un altro aspetto della Falletti, e cioè allo stretto rapporto che le poesie sviluppano tra paesaggio dell'anima e quello reale. L'elemento marino, più precisamente marittimo e fluviale, ora tranquillo ora in tempesta, è spettatore e interlocutore sensibile dei messaggi e delle speranze dell'anima. Le acque del «tranquillo mar», «le onde superbe», «le rive» o le «piagge apriche» sono partecipi ora dell'incontro dei due coniugi, ora testimoni del dolore dell'io. Il lamento ha per oggetto la topica lontananza dell'amato, trapuntata di gelosia, o, di più, la condizione di isolamento dell'autrice. Le «onde lucide» del «Re» dei fiumi, forse l'Erro «a cui d'intorno / continua guerra fan rabbiosi i venti» (vv. 1-2) e che tutt'ora bagna Melazzo gettandosi nel Bormida, è invocato a dare «stilla e vena» al «debil stil» dell'autrice che, grazie alla vitalità di quello («per Voi»), «viene altero / e vince co'l suo sir l'invidia sorte» (RD, 1559: 221, vv. 9-11).

Nei sonetti successivi che concludono la silloge così come organizzata da Domenichi, la narrazione, pur mantenendo un'ambientazione marittima, si fa molto più simbolica e idealizzata, sviluppando il verso sul tema della «pianta», nuovo centro d'attenzione dell'autrice. A partire dal sonetto «Scorge la travagliata e mesta nave» (RD, 1559: 222), lo scenario si modifica sostanzialmente: l'io si raffigura come una nave travagliata in mezzo al mare, scossa da una «orrida tempesta» (v. 4) e in procinto di attraccare, finalmente, nel punto in cui l'onda diviene «più dolce e più soave» (v. 8). Nelle terzine del sonetto, la pace viene a coincidere con l'avvistamento di quella che viene definita un'«alma pianta» che «serba le radici» dentro il cuore dell'io e il cui profumo soave si percepisce in lontananza (vv. 9-10, 12):

Scorge la travagliata e mesta nave
 il porto di lontan con guida e lume
 del mio celeste e glorioso nume,
 nè d'orrida tempesta homai più pave.
 Si vede lieve, posto a terra il grave
 de le fatiche sue con chiare piume;
 e s'alza quanto può, dove presume
 trovar l'onda più dolce e più soave.
 E lieta mira verso l'alma pianta,
 che serba le radici entro il mio core.
 come d'ogn'altra più beata e santa,
 tal che da lunge sento il grato odore,
 che rende al petto mio dolcezza tanta,
 che per Lei sprezzo ogni mondano amore.

Il senso della simbologia utilizzata non è chiaro e sarà sviluppato dalla Falletti nelle restanti poesie costruendo un intricato gioco di metafore tra il lauro, il sole e il mare a cui sono associati precisi aggettivi a rotazione. Sembra di poter ravvisare un'eco petrarchesca, anche se lontana: l'«alma pianta» che Petrarca vede in visione nel

sonetto *RVF* 337 è il lauro; mentre nel sonetto *RVF* 228 è definito come una «nobil pianta» riverita dal poeta come «cosa santa» e piantata da Amore con la «man destra» nel lato «manco» del suo cuore¹³. Ancor prima, però, questa metafora suggestiva era stata utilizzata da Dante nella grande visione finale del *Purgatorio* (xxxii: 31-63). La pianta, «due volte dirubata» dalla Curia di Clemente V e dalla politica di Filippo il Bello (almeno secondo Tondelli, 1953: 303) è situata nel mezzo del giardino dell'Eden, e se prima è «dispogliata / di foglie e d'altra fornda in ciascun ramo» ramifica e si vivifica al contatto con il Grifone, raffigurazione di Cristo. Non credo che la Falletti attribuisca alla pianta dei valori cristologici e mistici, ma salvifici sì: come nel rapporto con le onde del fiume, la pianta è specchio esterno dello stato emozionale dell'io, anche se il rapporto è di scambio reciproco, poiché anche la pianta si nutre della linfa dell'io. Il simbolo diventa il tratto distintivo dell'ultima parte della sua silloge poetica, con uno stacco evidente rispetto al registro delle poesie precedenti: la pianta diventa il simbolo dell'attitudine alla creatività secondo Agnesod (1979: 127) o, in generale, dell'apertura ad una percezione più profonda del reale che permette l'ispirazione poetica a seconda delle condizioni che la Fortuna pone davanti all'autrice.

Questa pianta simbolica a cui l'io rivolge i propri pensieri è ora florida ora spenta, a volte perfino sull'orlo della morte come la Falletti riporta: «Secche homai son le frondi, i frutti, e i fiori / de la languida pianta, in queste arene / preda rimasta de' rabbiosi venti» (RD, 1558: 223, vv. 9-11). La causa dell'instabilità è dovuta a due fattori principali: da una parte è conseguenza della mancanza dei raggi del sole, con evidente calco sulla Colonna per l'impiego del sole come metafora coniugale. Il Sole è detto essere distante dall'io o, ancora peggio, legato a qualche altro lido («Mi spoglio, e altri si veste / del bel, che fu già mai sostegno fermo» [RD, 1559: 225, vv. 7-8]); tanto da causare il «molle pianto» del tenero stelo: così, nella terza parte, i motivi coniugali vengono ripresi dall'autrice e si fondono con il tema della gelosia in uno scenario molto più rarefatto. Dall'altra parte, giocano a sfavore il «vento» e la «tempesta» in contrapposizione alla brezza (l'«aere») che, quando appare, ha sempre valenza positiva. Nel gioco delle metafore, gli elementi naturali sono i fattori da cui dipende, quindi, la salute della pianta e lo stato di benessere dell'io. Ma c'è di più: questi fattori andranno legati, a loro volta, alle condizioni dettate dalla Fortuna: dietro alla veste metaforica, si possono leggere gli elementi esplicitamente citati dalla Falletti nei sonetti iniziali, e cioè il conflitto bellico e l'isolamento culturale e sociale dettato dalla condizione geografica della corte di Melazzo.

La sezione della Falletti è quindi interessante per molteplici motivi: prima di tutto perché in assenza di queste prove, l'unica testimonianza dell'autrice sarebbe quella che ci rimane dal marmo della sua statua nella *Leonora*: una figura ingessata, che parla attraverso la penna di qualcun altro. Le tematiche affrontate nei sonetti sembrano alludere ad un canzoniere molto più corposo e, molto probabilmente, diviso a livello tematico tra sonetti biografici, amorosi e poesie legate alla simbologia del paesaggio

¹³ Per Petrarca si veda la complessa analisi del simbolo sviluppata in Boccignone (2000: 225-264).

e della pianta. Il canto dell'amore coniugale, l'attenzione paesaggistica, il riferimento alle lotte che sconvolgono il piccolo mondo dell'autrice l'avvicinano, al parere di chi scrive, alle prove di Veronica Gambara, e alla corte di Correggio, con la quale ha più punti in comune, rispetto che alla vicenda di Vittoria Colonna. Il ciclo della pianta, una sorta di esercizio di stile a variabili combinate, eleva il linguaggio ad un uso manieristico della lingua, slegato dalla tematica strettamente amorosa, ma concentrato su una riflessione metaforica di traduzione di una situazione inquieta, instabile, che vive di picchi di gioia alternati a scorci improvvisi, ma potentissimi, di sconforto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGNESOD, M. T. (1979). *Eleonora de la Ravoire Falletti, poetessa casalese del XVI secolo*. (Tesi di laurea). Archivio Storico dell'Università di Torino.
- ALBONICO, S. (1990). *Il ruginoso stile: poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*. Milano: Angeli.
- ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Commedia, secondo l'antica vulgata*, 3 voll. G. Petrocchi (a cura di). Milano: Mondadori.
- BAZZANO, N. (2012). «Giovanna d'Aragona: ritratti di gentildonna tra idealizzazioni letterarie e tensioni religiose». In J. M. Millan, M. Rivero Rodriguez e G. Versteegen (a cura di), *La Corte en Europa: Política y Religión (Siglos XVI-XVIII)* (pp. 1-15). Madrid: Polifemo.
- BETUSSI, G. (1556). *Le immagini del tempio della signora Giovanna d'Aragona*. Firenze: Lorenzo Torrentino.
- (1557). *La Leonora. Ragionamenti sopra la vera bellezza*. Lucca: Vincenzo Busdraghi.
- BOCCIGNONE, M. (2000). «Un albero piantato nel cuore (Iacopone e Petrarca)». *Lettere Italiane*, vol. 52, pp. 225-264.
- CONTILE, L. (1560). *Le rime di messer Luca Contile, divise in tre parti*. Venezia: Sansovino.
- (1564). *Delle lettere di Luca Contile primo volume diviso in due libri*. Pavia: Girolamo Bartoli ad instantia di Gio. Battista Turlini libraio.
- COX, V. (2016). «Members, Muses, Mascots: Women and the Italian Academies». In J. E. Everson, D. V. Reidy e L. Sampson (a cura di), *The Italian Academies 1525-1700: Networks of Culture, Innovation and Dissent* (pp. 132-169). Cambridge: Legenda.
- D'ALESSANDRO, A. (1978). «Prime ricerche su Lodovico Domenichi». In A. Quondam (a cura di), *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza (1545-1622)* (pp. 171-200), vol. 2. Roma: Bulzoni.
- DIALETI, A. (2004). «The Publisher Gabriel Giolito de' Ferrari, Female Readers, and the Debate about Women in Sixteenth-Century Italy». *Renaissance and Reformation*, vol. 28, n. 4, pp. 5-32.
- (2011). «Defending Women, Negotiating Masculinity in Early Modern Italy». *The Historical Journal*, vol. 54, n. 1, pp. 1-23.
- DOMENICHI, L. (1549). *La nobiltà delle donne di M. Lodovico Domenichi*. Venezia: Gabriele Giolito.
- (a cura di) (1559). *Rime diverse d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne, raccolte per M. Lodovico Domenichi, e intitolate al Signor Giannoto Castiglione gentil'huomo milanese*. Lucca: Vincenzo Busdraghi [Sigla: RD].

- GARAVELLI, E. (2004). *Lodovico Domenichi e i «Nicodemiana» di Calvino: storia di un libro perduto e ritrovato*. Manziana: Vecchiarelli.
- Il sesto libro delle rime di diversi eccellenti autori, nuovamente raccolte, et mandate in luce. Con un discorso di Girolamo Ruscelli* (1553). Venezia: Giovan Maria Bonelli.
- JAFFE, B. I. e GERNANDO, C. (a cura di) (2006). *Giuseppe Betussi and Eleonora Falletti: Polygraph and Poet at the Dawn of Popular Literature*. New York: Gravida.
- LUIGINI, M. F. (1554). *Il libro della bella donna, composto da messer Federico Luigini da Udine*. Venezia: Plinio Pietrasanta.
- MAYLANDER, M. (1926). *Storia delle accademie d'Italia*, vol. 2. Bologna: L. Cappelli Editore.
- NADIN BASSANI, L. (1992). *Il poligrafo veneto Giuseppe Betussi*. Padova: Antenore.
- NUOVO, A. e COPPENS, C. (a cura di) (2005). *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*. Ginevra: Droz.
- PETRARCA, F. (1974). *Canzoniere*. G. Contini (a cura di). Torino: Einaudi [Sigla: RVF].
- (1996). *Canzoniere*. M. Santagata (a cura di). Milano: Mondadori.
- PICH, F. (2014). «“Con la propria mia voce parli”. Literary Genres, Portraits, and Voices in Giuseppe Betussi’s *Imagini del tempio* (1556)». *Italian Studies*, vol. 69, n. 1, pp. 51-74.
- ROBIN, D. (2007). *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*. Chicago-Londra: University of Chicago Press.
- ROCCHETTA, A. (1558). *Rime di M. Agostino Rocchetta*. Firenze: Lorenzo Torrentino.
- RUSCELLI, G. (1552). *Lettura sopra un sonetto del March. della Terza alla Marchesa del Vasto*. Venezia: Giovan Griffio.
- (a cura di) (1558). *I fiori delle rime de’ poeti illustri, nuouamente raccolti et ordinati da Girolamo Ruscelli. Con alcune annotationi del medesimo, sopra i luoghi, che le ricercano per l’intendimento delle sentenze, o per le regole et precetti della lingua, et dell’ornamento*. Venezia: Sessa fratelli.
- TONDELLI, L. (1953). *Il libro delle figure dell’abate Gioachino da Fiore. Introduzione e commento; le sue rivelazioni dantesche*, vol. 1. Torino: Società editrice internazionale.
- VENDRAMIN, G. (1552). *Quattro capitoli del caualier Vendramini academico Phenicio*. Milano: Valerio Meda e fratelli.

ISSN: 1576-7787

AONIO PALEARIO Y LA FILOLOGÍA HUMANISTA: DISIDENCIA MASCULINA EN FAVOR DEL LUTERANISMO Y LA IGUALDAD¹

*Aonio Paleario and Humanist Philology: Male Dissidence in Favour
of Lutheranism and Equality*

José GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

Fecha final de recepción: 20 de abril de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 6 de septiembre de 2020

RESUMEN: Defensor de la Reforma protestante y adscrito al Humanismo italiano, Aonio Paleario (1503-1570) manifiesta su compromiso social, igualitario y religioso a través de su producción literaria, obra que plasma su pensamiento crítico para con la Iglesia católica y la opresora sociedad quinientista. Presentando algunas de sus aportaciones más significativas, este ensayo analiza con particular interés el texto *Dell'economia o vero del Governo della casa* (1555), un volumen de preciado valor antropológico tanto para la Filología humanista como para la Historia de las mujeres.

Palabras clave: cisma protestante; Filología humanista; Aonio Paleario; masculinidades alternativas; Querella de las Mujeres.

ABSTRACT: Defender of the Protestant Reformation and attached to Italian humanism, Aonio Paleario (1503-1570) displays his social, egalitarian and religious commitment through his literary production, one that reflects his critical thinking towards the Catholic Church and the oppressive 16th century society. Through the presentation of his most significant contributions,

¹ Esta investigación es resultado del Proyecto I+D+I «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), Ministerio de Economía y Competitividad.

this paper analyzes with particular interest the text entitled *Dell'economia o vero del Governo della casa* (1555), a volume of invaluable anthropological significance for both Humanist Philology and Women's History.

Keywords: The Protestant Schism; Humanist Philology; Aonio Paleario; Alternative Masculinities; The Women Question.

1. INTRODUCCIÓN

También conocido como Antonio della Pagliara o Antonio della Paglia, Aonio Paleario (1503-1570) ha sido uno de los más insignes humanistas italianos por su sólido y firme compromiso con la equidad efectiva entre hombres y mujeres. Notable reformador religioso y acérrimo defensor de la igualdad de género, Paleario destacó por la predicación de enseñanzas filológicas² y posiciones dogmáticas de enorme trascendencia social.

Hombre de ideas sumamente avanzadas para la época, Paleario se desarrolló a nivel personal, intelectual y profesional en cinco emplazamientos itálicos: Roma, Padua, Siena, Lucca y Milán. Cada uno de estos enclaves representa para Paleario, bien la oportunidad de interiorizar nuevos conocimientos, bien la ocasión para difundir innovadores planteamientos. De ahí que, formado en Literatura grecolatina y en Filosofía, Paleario acabase tomando parte de debates ideológicos que calarían hondo en su personalidad, debates que, a su vez, lo llevarían a asumir concepciones religiosas contrarias al catolicismo. A este respecto, cabe notar cómo Paleario perteneció a una generación marcada por intensas controversias eclesiales, esto es, a una

generazione che aveva sentito profondamente i problemi della riforma religiosa, che aveva inseguito, con sincera passione, il sogno di un grande rinnovamento che fosse anche generale riconciliazione dell'intera cristianità, e che per questo, appunto, era stata perseguitata da tutte le ortodossie. Ed altri processi ed altri roghi vi furono ancora negli anni successivi, tra i quali ricorderemo soltanto quello dell'umanista Aonio Paleario del luglio 1570, perché anch'esso, a suo modo chiude un periodo storico (Valeri, 1965: 469).

Críticas con el catolicismo, las percepciones de Paleario distaban del dogma romano³. En consecuencia, y tras haber sido víctima de varios desencuentros eclesiásticos, fue duramente sancionado por la curia de Roma entre 1568 y 1570: su discordia espiritual con los preceptos católicos propugnó su condena a muerte. Paleario sería

² Publicado en Venecia en 1567, el *Dialogo intitolato il Grammatico, ovvero delle false esercitazioni delle Scuole* fue escrito por Paleario para subrayar la importancia didáctica de la presentación y del comentario de textos, apelando tanto a su significado histórico como filológico.

³ Paleario consideraba imprescindible ahondar en la centralidad de Cristo y sustituirla por la centralidad del papado. De este modo, Paleario daba prueba fehaciente de su defensa de la Reforma protestante, confrontándola con los valores propios de la Contrarreforma católica.

ahorcado como herético, habida cuenta de sus posiciones dogmáticas cercanas a la Reforma protestante (cfr. Bonnet, 1863; Caponetto, 1979; Cantimori, 2009).

Metodológicamente basado en el análisis histórico-filológico de la vida y obra de Paleario (Morpugo, 1912; Gallina, 1989; Dal Canto, 1995; D'Onorio y Gabriele, 2008)⁴, y de conformidad con los objetivos científicos del proyecto de investigación «Men for Women»⁵, este artículo persigue: contextualizar un autor italiano inédito dentro de la esfera cultural hispánica; construir nuevas masculinidades a través del estudio de una de las más insignes figuras del humanismo italiano; difundir la literatura y el pensamiento humanista italianos en el ámbito hispanófono (cfr. Saitta, 1961).

De todos modos, en este estudio ocupa un lugar especial el examen minucioso del texto *Dell'economia o vero del Governo della casa* (1555), volumen cuyo valor antropológico es capital para el debate académico de la Querrela de las Mujeres.

2. ESBOZO DE LA PRODUCCIÓN LITERARIA DE AONIO PALEARIO

Integrante del ilustre *Studio di Padova*, prestigioso centro italiano de filosofía aristotélica, Aonio Paleario publicó en 1536 un poema titulado *De animorum immortalitate* con el fin de plasmar su concepción del alma como sustancia espiritual e inmortal de los seres humanos:

Nella storia della letteratura italiana [Paleario] è annoverato fra i migliori poeti latini del secolo per il poema *De animorum immortalitate*, stampato per la prima volta in elegante edizione a Lione nel 1536 pei tipi di Sébastien Gryphe. Il poema antimaterialista e antiluceziano, scaturito dal dibattito accademico di quegli anni sull'immortalità dell'anima [...] destò l'ammirazione dei contemporanei per la straordinaria assimilazione dello stile lucreziano (Caponetto, 1983: 7).

Como se infiere de estas líneas, el éxito de la publicación de Paleario queda avalado por su relevancia dentro de los círculos intelectuales de la época, quienes, admirados por la técnica y estilo poéticos de Paleario, tuvieron ocasión de aproximarse a los escritos de una figura lírica sobresaliente en los anales de Italia. No obstante, cabe resaltar cómo, estando en Toscana, el contacto de Paleario con el ámbito cultural florentino, afín al protestantismo, supuso un apreciable avance en el desarrollo de su producción literaria.

Piénsese en la publicación de *Della pienezza, soddisfazione et sofficienza del sangue di Cristo*: obra perdida en la actualidad, estuvo envuelta en arduas polémicas al mostrarse simpatías por el luteranismo y negarse la existencia del Purgatorio. De todas maneras, aunque acusado por el teólogo Vittorio da Firenze de su falta de ética y de su laxa ortodoxia, Paleario, consecuente con sus ideas, redactó la oración *Pro se ipso* (1543-1544), publicada finalmente en 1552. En esta ocasión, Paleario llevaría a cabo

⁴ Súmense las entradas biobibliográficas del *Dizionario del pensiero cristiano alternativo* y de la *Enciclopedia Treccani*.

⁵ Cfr. Proyecto «Men for Women».

una defensa personal y colectiva centrada en aspectos sociales tan significativos como la cultura, la apertura ideológica y la libertad de conciencia. S. Caponetto recoge las siguientes palabras de Paleario:

O straordinaria insipienza umana, o incredibile follia, quanto sono profonde le radici della stoltezza! Mi vergogno di essermi imbattuto in questi tempi, in cui non ci rende degni di onore la religiosità, la rettitudine, la specchiata onestà, il desiderio di aiutare gli altri, l'inclinazione verso Dio, se lo veneriamo con animo puro e voce incorrotta, ma una collana d'oro, qualche simbolo di Lui portato sul mantello, anche se l'animo pieno di vizi aborre dall'onorarlo, il cuore rifugge e tutte le azioni gli sono contrarie (citado en Caponetto, 1979: 185).

Ante este panorama, no sorprende que, iniciado en 1545, el Concilio de Trento acelerase la fractura definitiva del mundo cristiano. Las aspiraciones de Paleario quedaron entonces truncadas, vista la imposibilidad de alcanzar una reforma de la Iglesia común a todos los cristianos. Aun habiendo escrito a célebres reformadores religiosos de la talla de Erasmo de Róterdam, Lutero, Calvino, Melanchthon y Bucero, la propuesta de reforma eclesiástica de Paleario nunca se puso en práctica, tenida cuenta del notorio papel que en ella jugaba la población cristiana (*plebs sancta*)⁶.

En virtud de las circunstancias, Paleario optaría por trasladarse a Lucca (1546-1555), donde pronunció nueve *Orationes ad Senatam Populumquem Lucensem* que se publicarían en 1551. Con todo, siguió sufriendo las calumnias derivadas de la defensa de sus ideales:

Caponetto points out that in his public lectures, Paleario shows a healthy respect for Lucca, its institutions and its traditions [...]. Working with the *Offizio sopra le scuole*, he helped transform the Lucchese school system into one offering humanist studies to students and teaching them critical thinking in the tradition of the *learned piety* promoted by Christian humanists. Later, in the 1555, in the wake of the exodus of many of his Protestant friends and protectors, Paleario himself left Lucca and returned to Siena. Later, in his *Cronica di Luca*, Giovanni Sanminiati considered him to be responsible for the diffusion of Lutheranism among the Lucchese (Hewlett, 2008: 145).

Como se advierte en esta cita, el historiador luqués G. Sanminiati acusaría a Paleario de la difusión del luteranismo entre la población luquesa, hecho que constata las dificultades experimentadas por las personas afines al luteranismo. La persecución de los defensores de las ideas luteranas condujo a Paleario al *Senato di Milano*, órgano estatal en el que obtuvo la cátedra de Humanidades en 1555. Sería ese mismo año, en la iglesia de Santa Maria della Scala, donde Paleario pronunciaría la lección inaugural, impresa poco tiempo después bajo el título *Prefatio de ratione studiorum*.

⁶ S. Caponetto (1979: 73-74) pone de relieve cómo el proyecto de Paleario era totalmente revolucionario.

De esta época también data *De Pace*, oración en la que, tras la abdicación de Carlos V y la consiguiente paz de Cateau-Cambrésis, Paleario atisbó una luz de esperanza para la comunidad cristiana. Nada más lejos de la realidad: los anhelos de Paleario se vieron quebrados nuevamente por las injurias de Vittorio da Firenze, quien una vez más lo acusaría de herejía. Y aunque las denuncias de este teólogo siempre culminaron con la absolución de Paleario, no sucedería lo mismo con las acusaciones de Angelo da Cremona. Este inquisidor milanés encontró elogios a teólogos protestantes y críticas a la Iglesia católica en uno de los textos de Paleario: la oración *Pro se ipso*.

Encarcelado en Milán, el pésimo estado de salud de Paleario favoreció su liberación, si bien, a finales de agosto de 1568, terminó siendo encerrado en la cárcel romana de Tor di Nona. Reacio a admitir *su culpa*, fue ahorcado el 3 de julio de 1570 y su cadáver fue quemado en el mismo lugar en el que, años atrás, había sido decapitado y quemado el humanista y político italiano Pietro Carnesecchi. Aun así, Paleario dejó constancia escrita de su denodada lucha por la defensa y asunción de los principios protestantes, creencias religiosas que siempre profesó:

He was sentenced to be hanged on a gibbet and his body to be burned. The execution took place July 4, 1570, on Ponte St. Angelo. From his prison the day before this martyrdom he wrote two letters to his family – one to his two sons and the other to his wife. They show that he still believe the gospel story, despite all the papists' attempts to get him to renounce Protestantism (Hagstotz y Hagstotz, 1996 [1951]: 199).

3. SOBRE *DELL'ECONOMIA O VERO DEL GOVERNO DELLA CASA*

Hecho un bosquejo general de la producción literaria de Aonio Paleario, cabe enfatizar que las dos principales obras de este intelectual son: *L'actio in pontifices romanos* (1566) y *Dell'economia o vero del Governo della casa* (1555). En concreto, este apartado se detiene en el análisis antropológico del segundo texto, dado su trascendental valor para la Querrela de las Mujeres.

Parte integrante del proyecto de investigación «Men for Women», el volumen *Dell'economia o vero del Governo della casa* refleja las nociones avanzadas e igualitarias de su autor: Aonio Paleario. Datado del 15 de agosto de 1555 y narrado en forma de diálogo, este libro supone la continuación de un escrito precedente titulado *Governo della città*, composición que no se conserva en la actualidad. Con todo, la obra *Dell'economia o vero del Governo della casa* es un claro ejemplo de las ideas progresistas de Paleario, concepciones vanguardistas patentes en el carácter innovador y reivindicativo de la trama:

[Q]uattro donne discutono da sole della condizione della fanciulla e della donna sposata, mentre i loro mariti continuano nella vicina fortezza le discussioni del giorno avanti. È questa la prima opera della nostra letteratura didascalica, nella quale le donne sono le protagoniste di un dibattito sulla loro condizione nella società contemporanea affrontando la questione scottante del matrimonio e della vita della coppia (Caponetto, 1983: 10).

Atenta a la condición femenina quinientista, la obra se divide en dos libros: el primero (Palarío, 1983 [1555]: 33-70) se centra en el periodo prematrimonial, saca a la luz el valor de las mujeres en el gobierno de la casa, debate sobre el rol del hombre respecto de la mujer y plasma la concepción patriarcal de esta, asumida de forma innata, de manera inercial, por la mayoría del colectivo femenino. Esta visión sirve para argumentar el porqué las mujeres cuentan con sobradas capacidades para tomar las riendas de la vida doméstica (Palarío, 1983 [1555]: 51-52).

El segundo libro (Palarío, 1983 [1555]: 71-104) se detiene en los roles de género tras jurar los votos matrimoniales. En concreto, se enuncian las obligaciones femeninas para con el marido y su familia, se alude al matrimonio como oportunidad de iniciar una nueva vida y se hace referencia a la reducción de las mujeres a la esfera privada y doméstica. Pareciera como si la igualdad entre el hombre y la mujer solo pudiera alcanzarse tras la muerte del esposo: «Morendosi il marito, e rimanendo la donna, potrà ne' bisogni più prontamente dire le sue ragioni e difendere la roba delli eredi, pregare i parenti, gli amici, lamentarsi appo Dio, appo gli uomini, quando torto le fosse fatto» (Palarío, 1983 [1555]: 78).

No obstante, nótese cómo el recato femenino y las muestras de afecto de las féminas para con sus maridos formaban parte de la cotidianidad de las mujeres, quienes habrían de trabar amistades entre sí para sobrellevar mejor su propia existencia:

È costume altresì che le donne, le quai per parentado o amistà, al marito sono congiunte, tutte parimente vegnano a visitare la novella sposa [...] Ora è il tempo che le buone e care compagne si può guadagnare, percióché bisogno è alla donnesca vita avere con chi tai volte il giorno si possa diportare, ora co' ragionamenti, ora coll'andare a' conviti, e ne' solenni giorni alle publiche feste, alle chiese [...]. Eleggere, adunque dee, con quai donne possa alcune fiata ragionando, leggendo, diportarsi e trapassare la noia del tempo (Palarío, 1983 [1555]: 74).

Tal y como reconoce Palarío, la amistad femenina resultaba basilar tras contraer nupcias (sororidad). La compañía entre mujeres permitía sobrellevar el paso del tiempo, combatir el aburrimiento, fomentar la distracción, estimular la reflexión y prevenir la soledad en eventos festivos, públicos y religiosos de diverso calado. De todas formas, además de a esta relación de sororidad, Palarío también alude al comportamiento masculino del marido para con la esposa, describiéndose la actitud que cabría esperarse de un varón de la época:

[Q]uando adiviene che con lei sia in luogo dagli altri rimoto, dee amorevolmente mirarla e farle festa, e con ferventissimo disio nel sembiante mostrarle che tutti i pensieri, egli tutto, l'anima e il corpo, sono con lei, torle ogni gelosia, ciascuna tema, qualunque sospetto che avesse; ma qualora in presenza di brigata sia, dee serbare una certa grandezza che agli uomini è dicevole, né in veruno atto, né con fatti, né con parole mai passare il segno dell'onestà, e fare che la giovanetta s'avvezzi colle straniere persone, udendo cosa non sia onesta, di subito a vergognarsi, di subito di rossore a coprire le guancie, di subito a porre gli occhi a terra senza punto poterli indi levare (Palarío, 1983 [1555]: 85).

Sin necesidad de mostrar una masculinidad hiperbólica, Paleario explica cómo una virilidad contenida puede erigirse como una virtud suprema. De ahí que, estando a solas con su esposa, el hombre deba mostrarse comprensivo, cariñoso, amable, disponible, atento, protector, confiado y honesto, pudiendo concedérsele al esposo, a nivel público, un mayor grado de reciedumbre y hombría siempre que dicha actuación no redunde en ataques serios contra la dignidad de la mujer⁷.

En relación con la honra femenina, el propio Paleario apunta en el primer libro de la obra cómo la Iglesia católica quería mantener a las mujeres sometidas para convertirlas en títeres al servicio de sus propios intereses. En otras palabras, las quería ignorantes, fanáticas y beatas. Él mismo advierte cuanto sigue:

[L]e donne appo i lor mariti vivono e se quella ampia libertà non hanno le romane donne che noi, non date la colpa per Dio ad altro, che alla romana corte, che come viziosa e lorda feccia di tutti i vizi, incomportabile ricetto di ogni scelerità e corrotta vita, esaltatrice e sostegno di ignoranti e d'adulatori, senza rimordimento di vergogna sì fattamente vive che non sa né può peggio (Paleario, 1983 [1555]: 53).

Consciente del tiránico proceder católico y en tanto que defensor de una religiosidad basada en los preceptos de la Reforma protestante (cfr. Badaloni, Barilli y Moretti, 1973), Paleario estimaba perentorio acercarse a las Santas Escrituras, a textos que constituyen auténticos tesoros porque de ellos se desprende la esencia de la vida humana y la sabiduría de Dios:

[S]ono le scritture sante, dove sono ascosti tutti i tesori della sapienza di Dio: queste sole alzano di terra gli afflitti, abbassano i superbi, e per dritta fedelmente tradutte nella nostra lingua, le quai, se io vi dicessi che non mi piacessero, niegherei il vero, percioché altro non sono che l'esempio, lo specchio della vita umana, laonde per leggerle la donna ne adiverrà molto savia e discreta (Paleario, 1983 [1555]: 77).

Amparándose en las Sagradas Escrituras, Paleario no dudaría un instante en manifestar su interés por la palabra de Dios escrita, inspiración y verdad que deberían guiar el buen camino de todo cristiano. En virtud de ello, Paleario apelaría a la aplicación de oportunos modelos de enseñanza, cimentados en la recta educación de los hijos y el buen tratamiento de los fieles. En su opinión, ha de amarse al prójimo por encima de la ingratitud, desprecio e incomprensión sociales. Paleario pone, por tanto, de relieve la necesidad de abogar por la igualdad, evitando la educación coercitiva de los hijos para erradicar una visión atrasada, primitiva y bárbara acerca de las mujeres y su condición de género. Así pues, a modo de conclusión, téngase en cuenta

⁷ Más allá de retratar el valor de la amistad femenina y de la virilidad comedida, Paleario (1983 [1555]: 94-96) se sirve del texto para adentrarse en la descripción de los roles familiares de padre, madre e hijos. Asimismo, introduce en la trama temas tan cruciales para la época como la importancia de la lactancia materna de los bebés o la necesidad de estar atentos a la herencia familiar en vista del sexo de los descendientes o de la ausencia de herederos (cfr. Paleario, 1983 [1555]: 88-90).

cómo esta percepción igualitaria se atenía a los parámetros propios del humanismo, movimiento intelectual que se caracterizaría por lo siguiente:

Alla fine del Quattrocento l'Umanesimo aveva distrutto l'immagine medievale dell'inferiorità naturale della donna, voluta da Dio dopo la cacciata dall'Eden, ne aveva difeso la dignità e rivendicato il diritto all'educazione liberale, come per l'uomo, e aveva enunciato una verità valida fino ai giorni nostri e ripresa dal movimento femminista: l'inferiorità sociale della donna è una conseguenza delle leggi fatte dagli uomini e dei costumi da costoro voluti, imposti e perpetuati (Caponetto, 1983: 17).

4. CONCLUSIONES

Presentada a nivel histórico-filológico la vida y obra del humanista Aonio Paleario, y sabedores de la colosal valía del volumen *Dell'economia o vero del Governo della casa* para el fomento y la consecución de la igualdad de género, este artículo ha puesto de manifiesto cómo pese a los sinsabores experimentados por la férrea defensa de sus ideales progresistas, Paleario se erige como símbolo de un arquetipo de masculinidad alternativo, una masculinidad positiva en cuanto su talante renovador y dialogante impulsó y promovió un modelo social más justo, equitativo y contrario a la opresión eclesiástica y patriarcal del Quinientos.

La producción literaria de Paleario despunta por sus excepcionales dotes artísticas y filológicas, así como por la activa legitimación de formulaciones dogmáticas de hondo calado social y religioso. Sin embargo, el brillante lirismo de Paleario no lo eximió de morir ahorcado en Roma, fruto, por otra parte, de la asunción de unas concepciones luteranas contrarias al dogma de fe católico. Consecuente con sus posiciones doctrinales afines a la Reforma protestante, Paleario apoya la cultura, el aperturismo ideológico y la libertad de conciencia individual y colectiva, aspectos patentes en su oración *Pro se ipso*. No obstante, rehuyendo los oscuros intereses católicos, deliberadamente promotores del sometimiento femenino, Paleario secundó en sus escritos un marco de colaboración entre hombres y mujeres, marco basado en el respeto al prójimo y a los fieles, en la disciplinada educación de los hijos y en el acercamiento a las Sagradas Escrituras.

La trama narrativa de *Dell'economia o vero del Governo della casa* recoge los talentos femeninos ineludibles para hacer frente a las prácticas propias de la vida doméstica, discute sobre el papel patriarcal asignado por inercia a las mujeres, describe el previsible moralismo social del Quinientos y enfatiza la utilidad de granjearse amistades femeninas para soportar el paso del tiempo (sororidad). Eso sí, en el texto se aborda igualmente la trascendencia de reforzar una masculinidad contenida y sensible, un prototipo masculino alejado de hiperbólicas muestras viriles.

Asimismo, en consonancia con el párrafo anterior, Paleario reflexiona sobre los arquetipos sociales y culturales asumidos de forma natural por la ciudadanía, singularidad que contribuye a deconstruir estereotipos, imágenes e identidades masculinas que no han de ser necesariamente opresoras.

En definitiva, Paleario constituye una figura esencial del humanismo italiano e internacional, un intelectual que ha sido escasamente estudiado debido a la marginación por parte de la crítica literaria y de la historia de la literatura, pero que, con el fin de difundir y dar a conocer sus aportaciones, será tomado en consideración y analizado en detalle gracias al proyecto de investigación «Men for Women». Nótese cómo, en tanto que promotor de un pacto de colaboración entre hombres y mujeres, Paleario no solo trabajó en pos de la igualdad de género, sino que incluso abogó por armonizar la vida, de manera colectiva, a través de unas buenas costumbres y de una recta práctica religiosa. No obstante, sus anhelos y retos personales no serían asumidos por los estados itálicos del siglo XVI, próximos al papado de Roma.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BADALONI, N.; BARILLI, R. y MORETTI, W. (1973). *Cultura e vita civile tra Riforma e Contro-riforma*. Roma-Bari: Laterza.
- BONNET, J. (1863). *Aonio Paleario ossia la Riforma in Italia*. Florencia: Tip. Claudiana.
- CANTIMORI, D. (2009). *Eretici italiani del Cinquecento. Prospettiva di storia ereticale italiana del Cinquecento*. A. Prosperi (a cura di). Turín: Einaudi.
- CAPONETTO, S. (1979). *Aonio Paleario (1503-1570) e la Riforma protestante in Toscana*. Turín: Claudiana.
- (1983). «Aonio Paleario e la «Querelle des Femmes» in Toscana». En A. Paleario, *Dell'economia o vero del Governo della casa*. S. Caponetto (texto, introduzione e commento) (pp. 7-28). Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- D'ONORIO, G. y GABRIELE, A. (2008). *Aonio Paleario. Tra l'edito e l'inedito. Profilo biografico e documentazione notarile. Testo italiano e latino*. Sora: Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca».
- DAL CANTO, A. (1995). *Aonio Paleario. Un martire del libero pensiero*. Foggia: Bastogi Editrice.
- DIZIONARIO DEL PENSIERO CRISTIANO ALTERNATIVO (s.f.). «Paleario, Aonio (1503-1570)». Recuperado el 4 de febrero de 2020, en <http://eresie.com/it/Paleario.htm>.
- ENCICLOPEDIA TRECCANI (s.f.). «Paleario, Aonio». Recuperado el 4 de febrero de 2020, en <https://www.treccani.it/enciclopedia/aonio-paleario/>.
- GALLINA, E. (1989). *Aonio Paleario*, 3 voll. Sora: Centro di Studi Sorani «Vincenzo Patriarca».
- HAGSTOTZ, G. D. y HAGSTOTZ, H. B. (1996 [1951]). *Heroes of the Reformation*. Virginia, EE.UU.: Hartland Publications.
- HEWLETT, M. (2008). «Fortune's Fool: The Influence of Humanism on Francesco Burlamacchi, «Hero» of Lucca». En K. Eisenbichler y N. Terpstra (eds.), *The Renaissance in the Streets, Schools, and Studies. Essays in Honour of Paul F. Grendler* (pp. 125-156). Toronto: Centre for Renaissance and Reformation Studies Publications.
- MORPURGO, G. (1912). *Un umanista martire: Aonio Paleario e la Riforma teorica italiana nel secolo XVI*. Città di Castello: Casa Tipografico-Editrice S. Lapi.
- PALEARIO, A. (1983 [1555]). *Dell'economia o vero del Governo della casa*. S. Caponetto (texto, introduzione e commento). Florencia: Leo S. Olschki Editore.
- PROYECTO «MEN FOR WOMEN». *Objetivos científicos, divulgativos, de transferencia de resultados a la sociedad y específicos del proyecto de investigación*. Recuperado el 16 de mayo de 2020, en <http://www.escriptorasyescrituras.com/objetivos/>.

- SAITTA, G. (1961). *Il pensiero italiano nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, vol. I: *L'Umanesimo*. Florencia: Sansoni.
- VALERI, N. (1965). *Storia d'Italia*, vol. 2. Turín: Unione Tipografico-Editrice Torinese.

*LE MEDICINE PARTENENTI ALLE INFERMITÀ DELLE
DONNE* DI GIOVANNI MARINELLO «OPERA A
BENEFICIO E CONSERVATIONE DELLE DONNE [...]
COSÌ ESSE LA LEGGANO & VEDANO VOLENTIERI»¹

*Le medicine partendenti alle infermità delle donne by Giovanni
Marinello «opera a beneficio e conservatione delle donne [...] così esse
la leggano & vedano volentieri»*

Annagiulia GRAMENZI

Università di Bologna

Fecha final de recepción: 7 de junio de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 10 de octubre de 2020

RIASSUNTO: Questo articolo introduce brevemente il trattato in volgare dal titolo *Le medicine partendenti alle infermità delle donne*, scritto dal medico erudito Giovanni Marinello e pubblicato per la prima volta a Venezia nel 1536. Si tratta di un testo di grande successo che può essere preso ad esempio di quel ricco corpo di trattati e manuali dedicati alle malattie delle donne che circolano in Europa nel XVI secolo e fino alla prima metà del XVII e che, tra contraddizioni e controversie, testimoniano un rinnovato e forte interesse della medicina per la specificità del corpo femminile iniziando a prendere le distanze dalla visione scolastica della donna come maschio imperfetto, mostro o errore di natura.

Parole chiave: medicina moderna; ginecologia moderna; Giovanni Marinello; genere e medicina; *Le medicine partendenti alle infermità delle donne*.

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querrela de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

ABSTRACT: This paper briefly introduces the venetian physician Giovanni Marinello and his vernacular treatise *Le medicine partendenti alle infermità delle donne*. This popular and widely circulated book can be taken as an example of the growing number of works devoted to women's health and diseases that were published in Europe between XVI and the first half of XVII centuries. Although controversial, the new attention for gynecological subjects in early modern medical literature emphasizes the specificity of female bodies and contributes to challenge the conventional view of woman as imperfect male, monster or error of nature.

Keywords: Early Modern Medicine; Early Modern Gynaecology; Giovanni Marinello; Gender and Medicine; *Le medicine partendenti alle infermità delle donne*.

Le medicine partendenti alle infermità delle donne di Giovanni Marinello fa parte di quel ricco corpo di trattati e manuali dedicati alle malattie delle donne e all'ostetricia pubblicati in Europa tra XVI e prima metà del XVII secolo², a partire dal 1525 anno della pubblicazione della traduzione latina del Corpus ippocratico attribuita all'umanista Marcus Fabius Calvus. La circolazione di quest'opera e la realizzazione, l'anno seguente del *De foeminea natura*, compendio contenente tutti i testi di Ippocrate di argomento ginecologico, peraltro all'epoca pressoché sconosciuti, insieme con lo svelamento del corpo femminile agli occhi empirici dei rivoluzionari anatomisti cinquecenteschi contribuiscono in tutta Europa al risveglio di un rinnovato interesse della medicina per il corpo femminile e il dimorfismo sessuale.

I dati biografici su Giovanni Marinello o Marinelli, medico fisico, filosofo, studioso di scienze e lettere, sono pochi e frammentari.

«Era cittadino veneziano, filosofo e medico di professione; possedeva le lingue greca, latina e italiana, ed in ciascuna di esse diede e lasciò saggi del suo sapere, massimamente co' suoi Commentarj sopra d'Ippocrate» (Fontanini, 1753: II, 332), così scrive il letterato veneziano Apostolo Zeno secondo quanto riportato da Giusto Fontanini nella sua Biblioteca dell'eloquenza italiana. In realtà Giovanni non era nato a Venezia, forse a Modena come si potrebbe dedurre dalla eccellentissima figlia Lucrezia³ che, citata da Girolamo Tiraboschi, si presenta come «serva e suddita» della duchessa di Modena proprio in virtù dei natali paterni (Tiraboschi, 1783: III, 159-160), o forse a Napoli, come vorrebbero alcune fonti archivistiche o a Mola in provincia di Bari (Marinella, 2012: 7). Da una dedica del 1600 indirizzata dalla stessa Lucrezia al medico Luigi Scarano, amico del padre, apprendiamo che nell'esercizio

² Si tratta di un insieme di opere assai eterogenee scritte in latino o in volgare che si occupano di *muliebria* o *morbi muliebres*, tutte scritte da uomini, per lo più medici fisici, più raramente chirurghi ad eccezione de *Observations diverses sur la stérilité, perte de fruits, fécondité, accouchements et maladies des femmes et enfants nouveau-nés* manuale di ostetricia scritto da Louise Bourgeoise levatrice di Maria de' Medici regina di Francia e pubblicato nel 1609. Per una ricognizione e un'analisi di questi testi si vedano Worth-Stylianou (2007); Green (2008); King (2007).

³ La veneziana Lucrezia Marinella o Marinello o Marinelli (1571-1653), figlia di Giovanni, umanista e *donna letterata*, è una voce illustre appassionata della *Querelle des Femmes*.

della medicina a Giovanni, evidentemente già scomparso, era subentrato il figlio Curzio (Marinella, 1601: a2v-r). Si ignora chi sia la madre di Lucrezia ma sappiamo di altri due fratelli Antonio, monaco del monastero di S. Giacomo della Giudecca con il nome di Fra Angelico e Diamantina, modello di bontà, bellezza e castità, che va sposa nel 1594 (Marinella, 2012: 7).

I repertori biografici ci informano comunque che nella seconda metà del Cinquecento Marinello vive e pratica l'arte a Venezia dove tra l'altro cura l'edizione di alcuni testi di argomento medico, come il libro sui semplici del botanico Luigi Squarlermo detto Anguillara⁴, e dove sarebbe morto intorno al 1576. Per comprendere gli interessi e le sfaccettature di questo medico galante e erudito, non accademico, editore e commentatore di testi si possono ricordare alcune delle sue opere: una sorta di vocabolario di sinonimi dal titolo *La copia delle parole*, repertorio di lemmi che documenta una spiccata attenzione alla retorica e alla sintassi; un immancabile trattato sulla peste che imperversava e avrebbe continuato a imperversare a Venezia; commentari ad alcune opere di Aristotele e soprattutto ad alcuni scritti di Ippocrate che come abbiamo visto, si erano da poco resi disponibili nella traduzione latina; un gustoso trattato di cosmesi *Gli ornamenti delle donne tolti dalle scritture di una Regina Greca*, opera utile e necessaria ad ogni gentile persona; il trattato di medicina per le donne *Le medicine partendenti alle infermità delle donne*.

I due libri dedicati alle donne, uno di cosmesi e l'altro di medicina, scritti entrambi in lingua volgare e strutturati secondo il modello misto del trattato-ricettario richiamano alla mente Trotula (maior e minor), quell'amalgama di testi della scuola medica salernitana risalenti al XII secolo e in parte attribuiti a Trota di Salerno che, a quanto ha ricostruito Monica Green, vede un'edizione latina a stampa nel 1544 per Johannes Schottus e conosce almeno tre riedizioni ristampate a Venezia intorno alla fine del 1500 (Green, 1996: 121). Che conoscesse o meno Trotula, i temi trattati da Giovanni Marinello si inseriscono nella tradizione antica del binomio ideale tra salute e bellezza che per le *gentili e oneste donne* del medico veneziano diventa binomio tra bellezza e salute del matrimonio: sia i consigli estetici sia i consigli strettamente medici servono infatti a rafforzare il legame matrimoniale. Marinello peraltro, convinto che un medico fisico debba occuparsi anche di questioni estetiche, si allontana dal *topos* misogino e polemico dei pericoli morali connessi alla vanità femminile e all'uso indiscriminato di belletti contro natura e dalla dubbia efficacia, e sostiene che ornamento vuol dire ordine e pulizia e soprattutto che è «bisognosa la bellezza nostra a conservare l'humana spetie» (Marinello, 1574b: 198).

⁴ Luigi Squarlermo (c. 1512-1570), detto Anguillara perché nato ad Anguillara Sabazia, paesino nei pressi del lago di Bracciano, è un botanico e un fitogeografo rinascimentale. Dal 1546 al 1561 è *herbario* e maestro dell'*orto medicinale* di Padova istituito l'anno precedente per la coltivazione dei *semplici* cioè delle piante medicinali e qui intrattiene rapporti con studiosi, medici e speziali. La sua unica opera a stampa, *Semplici dell'eccellente m. Luigi Anguillara, liquali in più pareri à diversi nobili huomini scritti appaiono*, è pubblicata a Venezia nel 1561 per iniziativa di Giovanni Marinello al quale è dedicato il «Parere decimo terzo».

Il trattato di Marinello *Le medicine partendenti alle infermità delle donne* viene stampato per la prima volta nel 1563 a Venezia presso Francesco de' Franceschi, ripubblicato in redazione riveduta e corretta dall'autore nel 1574 sempre a Venezia presso Giovanni Valgriso e di nuovo a Venezia, nel 1610, in un'edizione postuma presso Giovanni Bonfaldino. L'opera, scritta in volgare, è subito tradotta in latino e dal latino in numerose edizioni in lingua francese (1570, 1582, 1587, 1609, 1649) e tedesca (1576, 1581)⁵. Tra le edizioni in lingua francese, si annoverano i *Trois livres appartenant aux infimités et maladies des femmes* licenziati nel 1582 dal medico francese Liébault, collaboratore di Charles Estienne, eminente erudito e anatomista, del quale aveva sposato la figlia Nicole. Il testo di Liébault che sicuramente trae ispirazione da Marinello è però un'opera indipendente, più lunga e con un approccio al corpo femminile che non è esattamente lo stesso (Worth-Stylianou, 2013: 67-68). Marinello d'altro canto scrive di ostetricia senza averne esperienza diretta. All'epoca infatti il parto era ancora un *affare* quasi esclusivamente femminile e solo a partire dal XVII secolo si prefigura la possibilità che uomini (medici o chirurghi) possano assistere ai parti⁶.

Le medicine partendenti alle infermità delle donne si presta a diversi registri di lettura. Il primo, del quale si è molto parlato è la scelta della lingua (Altieri Biagi, 1992: 8-15), si tratta infatti di un trattato scritto in volgare, una lingua che sembrava parlare poco di scienza tanto da essere stata a torto relegata nel lessico della pseudoscienza, della letteratura minore di argomento popolare e divulgativo, laddove il latino era la lingua franca della scienza, delle *elite* intellettuali e dunque anche della medicina colta e accademica. La scelta del volgare da parte di Marinello, malgrado il rischio *calcolato* di esporsi a biasimi e derisioni, è precisa e consapevole «onde ogni vile persona l'intenderà» (Marinello, 1574a: n12), anche perché tra i suoi intenti c'è quello di togliere il velo di segretezza a scienze umanitarie, come la medicina, ammantate di misteri misteriosi tenuti ben stretti dagli addetti ai lavori.

E così tra le altre cose è stata occulta la medicina, e tanto stretta tenuta che, se alcuno fu che ne sapesse molto, come assai ce ne sono stati, non la dimostrano altrui, ma più tosto lasciando se con la scienza perire, si è quasi del tutto estinta e perduta. E quella piccola parte che rimasa ci é, è tanto fallace e da' tanto poco bene che molti di più se ne muoiono che di sua morte naturale. E di ciò ne è stato cagione, e sono gli scrittori passati e i medici presenti, perciocchè di quegli ciascuno sforzandosi di avanzare gli altri, ributta e dannà le opinioni degli altri, moderni o trappassati, e di questi se alcuni insieme s'abbattono alla cura di qualche infermo, comportano più tosto che il malato si moia che di cedere l'uno all'altro (Marinello, 1574a: n10-11).

⁵ I brani qui citati da Marinello sono tratti dalla seconda edizione del 1574.

⁶ Di fatto per una serie di motivi sociali, religiosi e scientifici, che sono ben illustrati da Pancino (1984); Gelis (1984) e Wilson (2020), alla fine del Seicento il parto passa dalle *mani di carne* delle levatrici alle mani di ferro dei cosiddetti *chirurghi ostetricanti*, gli *accoucheurs* francesi o *men-midwives* inglesi.

Non solo, ma per la prima volta in Italia qualcuno scrive di medicina delle donne in lingua volgare individuando le donne stesse come destinatarie (il trattato inizia con la dedica «alle gentili et honeste donne»). Nel resto d'Europa erano già in circolazione opere equivalenti redatte in altre lingue volgari, e mi riferisco in particolare a due trattati in tedesco, il primo dal titolo *Der Swangern Frauwen und Hebammen Rosegarten* (*Rosegarden for Pregnant Women and Midwives*) di Eucharius Rösslin (c.1470-c.1526) pubblicato a Strasburgo e Hagenau nel 1513 e il secondo di Jacob Rueff (c.1500-c.1558), *Ein schon lustig Trostbuehle von emfengknussen und geburten der menschen mankind*, pubblicato a Zurigo nel 1554 e quasi contemporaneamente tradotto in latino con il titolo *De conceptu et generatione hominis*.

L'obiettivo di Marinello è quello di portare a conoscenza delle donne, *da quelle che portano figliuoli alle attempate*, tutti i rimedi per la *conservazione* del corpo e delle cose loro, seguendo un ordine – articolato in tre libri – che comincia con il matrimonio e finisce con il parto: nel primo libro si parla di come rimuovere tutti quei fastidiosi impedimenti «pel quale si avesse a frastornare il matrimonio» (Marinello, 1574a: n14) come ad esempio l'incontinenza urinaria o l'alitosi, nel secondo di varie cure per la sterilità e nel terzo di gravidanza e di parto. Marinello dunque si occupa di salute delle donne in vista della procreazione nella salvaguardia dell'istituzione familiare e del matrimonio, tema avvalorato dal clima testé *controriformato*, che sicuramente scuote anche la scena socio-culturale di Venezia, benché non manchino consigli erotici particolareggiati e espliciti, ma sempre come *ufficio necessario* alla procreazione⁷. È comunque significativo che il trattato del Marinello, che promette medicine utili a guarire malattie femminili, dedichi quasi tutto il primo libro e i primi sette capitoli del secondo alla cura di disturbi che colpiscono gli uomini (impotenza, priapismo, satirismo, *scolamento*, ecc.) e che possono compromettere la loro salute, oltre che la loro capacità sessuale e generativa.

In ogni caso, l'attenzione alle donne e alle loro infermità, «noi siamo nati per aiutare» scrive Marinello (1574a: n8), ispirata anche da spirito umanitario e da una sincera compassione per le sofferenze del parto⁸, non si traduce in una originalità dei contenuti medico-scientifici. Nei «tre libri in cui si contiene tutta la vita della giovane donna», Marinello trasmette una concezione tradizionale della fisiologia e della patologia delle donne, con costante riferimento alla teoria umorale, all'ipotesi aristotelico-galenica⁹: «essendo la dona per la sua frigidità e humidità un debile

⁷ Consigli erotici non sono una novità e compaiono anche nella letteratura medica medievale (Thomasset, 1999: 78-81).

⁸ Fino alla metà del XX secolo il parto, soprattutto se frequente e ravvicinato, era gravato da una elevata mortalità anche nelle classi più agiate e, fino alla fine dell'800 ha rappresentato la principale causa di morte delle donne in età fertile.

⁹ «Le femmine sono per natura più deboli e fredde, e si deve supporre che la natura femminile sia come una menomazione» scrive Aristotele nel *De generatione animalium* (2019: 775a, 15-17). Richiamandosi ad Aristotele Galeno afferma: «Come dunque l'uomo è il più perfetto di tutti gli animali, così per questo stesso il maschio è più perfetto della femmina. La causa della perfezione è la maggior quantità

huomo e come fatto a caso [...] non essendo le donne di complessione perfetta, si come l'uomo» (Marinello, 1574a: n208-209).

Così come la descrizione della *matrice*, cioè dell'utero, organo distintivo e distinto, fiera selvatica¹⁰ dalla quale si sviluppano vapori che precipitano la donna nella soffocazione isterica:

Ne ho veduto di quelle che, salendo loro vapori matriciali a' luoghi vicini al cuore, non si saziano di pigliare fiato, e pare che per forza il tirano, vomitano e stanno come morte [...] Hora quando la matrice o li vapori levati da quella andranno al fegato, subitamente la donna perde la favella, i denti s'inchiano, e fassi di colore livido e nero. Questi noiosi accidenti le sopravvengono così subito che ella pur allora sana, non se ne avvede. Oltre a ciò ci sono di quelle che perdono il vedere l'udire e ogni sentimento. Rimane dura e respira frequentemente (Marinello, 1574a: n357-358).

Marinello però, pur aderendo alla tradizione, rivendica il fatto che il corpo femminile necessita di una medicina specialistica ad esso dedicata e questo punto è di per sé sorprendente in un contesto androcentrico. Come è possibile giustificare la ginecologia, cioè un ambito del sapere medico declinato esclusivamente al femminile se la donna non è che una copia imperfetta del modello maschile? O forse la ginecologia sta a significare che il corpo della donna è diverso e dotato di una sua propria specificità se non addirittura di una sua perfezione? Tutte queste contraddizioni emergono dalla lettura de *Le medicine appartenenti alle infermità delle donne* se si prova a sgombrare il campo da pregiudizi sulla presunta misoginia dell'autore. Di fatto Marinello, benché al di fuori di un contesto accademico e anatomico, mantiene una posizione ambigua quando parla di generazione, di sterilità maschile, di mestruazioni e di piacere sessuale femminile. Posizione ambigua sulla natura delle donne che condivide con alcuni dei suoi colleghi contemporanei e che contraddistingue parte del pensiero medico moderno. È un curioso connubio tra *galenismo* e *femminismo* («curious combination of doctors claiming to be Galenists and feminists») come scrive lo storico della scienza Ian Mclean, citato da Gianna Pomata (2013: 316) che metterà in crisi il paradigma androcentrico di derivazione aristotelica. Di fatto anche grazie al lavoro e all'opera di questi medici verrà pian piano scardinata la visione scolastica che considerava la donna come un mostro nato o un errore di natura o un maschio imperfetto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ALTIERI BIAGI, M. L. (a cura di) (1992). *Medicina per le donne nel Cinquecento*. Torino: UTET.

di calore, che è lo strumento principale della natura [...]. Non c'è dunque da stupirsi se la femmina è tanto più imperfetta del maschio quanto è più fredda» (1978: 734).

¹⁰ «E perciò che la matrice a guisa d'alcuna fiera selvatica, per la subita evacuazione fatta leggiera, or qua or là se ne va vagando» (Marinello, 1574a: n625).

- ARISTOTELE (2019). *Opere 4. Parti degli animali. Riproduzione degli animali*. Traduzione e note di M. Vegetti e D. Lanza. Bari: Economica Laterza.
- CALVUS, M. F. (1525). *Hippocratis coi medicorum omnium longe principis, Octoginta volumina quibus maxima ex parte ... / scripta sua illustrarunt, nunc tandem per M. Fabium Calvum Rhavennatem ... latinitate donata ... ac nunc primum in lucem edita*. Roma: Ex aedibus Francisci Minitii Calvi.
- FONTANINI, G. (1753). *Biblioteca dell'eloquenza italiana di monsignore Giusto Fontanini, arcivescovo d'Ancira: con le annotazioni del signor Apostolo Zeno, storico e poeta cesareo, cittadino veneziano*. Venezia: Giambattista Pasquali.
- GALENO (1978). *Opere scelte*. I. Garofalo e M. Vegetti (a cura di). Torino: Utet.
- GELIS, J. (1984). *L'arbre et le fruit. La naissance dans l'Occident moderne (XVIIe-XIXe siècles)*. Parigi: Fayard.
- GREEN, M. H. (1996). «The Development of the Trotula». *Revue d'histoire des textes*, vol. 26, pp. 119-203.
- GREEN, M. (2008). *Making Women's Medicine Masculine: The Rise of Male Authority in Pre-Modern Gynecology*. Oxford: Oxford University Press.
- GUIZZONI DEGLI ANCARANI, A. (1903). *I trattati di ostetricia pubblicati in Italia sino al 1900*. Napoli: Nicola Jovene e C.
- HIPPOCRATES (1526). *De foeminea natura*. M. Fabio Claudio Ravennate interprete. Parigi: ex officina Claudii Chevallonii.
- KING, H. (2007). *Midwifery, Obstetrics and the Rise of Gynecology: The Uses of a Sixteenth-Century Compendium*. Aldershot: Ashgate.
- LIÉBAULT, J. (1582). *Trois livres appartenant aux infirmités et aux maladies des femmes*. Parigi: Jacques Du Puy.
- MARINELLA, L. (1601). *La nobiltà et eccellenza delle Donne, co' difetti e mancamenti de gli Homini*. Venezia: G.B. Ciotti Senese.
- (2012). *Exhortations to women and to others if they please*. L. Benedetti (a cura di e trad.). Toronto: Iter Inc. & Centre for Reformation and Renaissance Studies.
- MARINELLO, G. (1574a). *Le medicine partendenti alle infermità delle donne*. Venezia: Giovanni Valgrisio.
- (1574b). *Gli ornamenti delle donne*. Venezia: Giovanni Valgrisio.
- PANCINO, C. (1984). *Il Bambino e l'acqua sporca: storia dell'assistenza al parto dalle mammane alle ostetriche (secoli XVI-XIX)*. Milano: Franco Angeli.
- POMATA, G. (2013). «Was there a Querelle des Femmes in early modern medicine?». *Arenal*, vol. 20, n. 2, pp. 313-334.
- SQUALERMO, L. (detto Anguillara) (1561). *Semplici dell'eccellente M. Luigi Anguillara, liquali in piu Pareri à diversi nobili huomini scritti appaiono, et nuovamente da M. Giovanni Marinello mandati in luce*. Venezia: Vincenzo Valgrisi.
- THOMASSET, C. (1999). «La natura della donna». In G. Duby e M. Perrot (a cura di), *Storia delle donne. Il Medioevo* (pp. 56-87). Bari: Laterza.
- TIRABOSCHI, G. (1783). *Biblioteca modenese o notizie della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo signor duca di Modena*. Modena: Società Tipografica.
- WILSON, A. (2020). *The Making of Man-Midwifery: Childbirth in England, 1660-1770*. Londra: Routledge Library Editions.

- WORTH-STYLIANOU, V. (2007). *Les Traités d'obstétrique en langue française au seuil de la modernité: bibliographie critique des Divers Travaulx d'Euchaire Rösslin (1536) à l'Apologie de Louyse Bourgeois sage femme (1627)*. Geneva: Droz.
- (a cura di) (2013). *Pregnancy and Birth in Early Modern France. Treatises by Caring Physicians and Surgeons (1581-1625)*. Toronto: University of Toronto Press.

GIROLAMO CAMERATA E LA *QUERELLE DES FEMMES*
NEL RINASCIMENTO ITALIANO¹
Girolamo Camerata and Querelle des Femmes in Italian Renaissance

Jelena BAKIĆ

CITCEM-Universidade do Porto

Fecha final de recepción: 11 de abril de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 6 de septiembre de 2020

RIASSUNTO: Il presente articolo si propone di analizzare, nel contesto della *querelle des femmes*, l'unico libro scritto da Girolamo Camerata, intitolato *Trattato dell'honor vero, et del vero dishonore. Con tre questioni qual meriti piu honore, o' la donna, o' l'huomo. O' il soldato, o' il letterato. O' l'artista, o' il leggista*, pubblicato a Bologna, nel 1567. Questo testo, e specialmente il trattato «Qual meriti più honore [...] o' la donna, o' l'huomo» che non ha finora suscitato l'interesse degli studiosi, ci permette di tracciare la retorica e gli argomenti tipici nella difesa dell'onore femminile e maschile nel contesto storico e letterario del Cinquecento italiano. Questo articolo, con una *close reading* del testo e con un approccio interdisciplinare (storico-culturale e letterario), propone la riattualizzazione di questo testo e del suo autore, con lo scopo di contribuire alla storia italiana e alla storia di genere e delle donne, intesa come storia delle relazioni tra donne e uomini, aggiungendo una voce maschile ancora marginalizzata che con il suo unico lavoro ha contribuito alla *querelle des femmes*.

Parole chiave: Girolamo Camerata (Cammarata); *querelle des femmes*; genere; Cinquecento; Italia.

ABSTRACT: This article aims to analyse, in the context of the *querelle des femmes*, the only book written by Girolamo Camerata, entitled *Trattato dell'honor vero, et del vero dishonore*,

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

published in Bologna, in 1567. This book, and especially the treatise «Qual meriti più honore [...] o' la donna, o' l'huomo» which still has not attracted much scholarly interest, allows us to trace the rhetoric and typical arguments in the defence of female and male honour within the historical and literary context of the Italian 16th century. This article, with a close reading of the text and with an interdisciplinary approach (historical-cultural and literary), propose the re-actualisation of this text and its author, with the aim of contributing to Italian history and to the gender and women history, understood as the history of relations between women and men, adding a still marginalized male voice that with his only work contributed to the *querelle des femmes*.

Keywords: Girolamo Camerata (Cammarata); *Querelle des Femmes*; Gender; 16th century; Italy.

Unica opera di Girolamo Camerata (con la variante del suo cognome Cammarata, erudito, *dottore delle arti* e siciliano, originario di Randazzo), il *Trattato dell'honor vero, et del vero dishonore. Con tre questioni qual meriti piu honore, o' la donna, o' l'huomo. O' il soldato, o' il letterato. O' l'artista, o' il leggista*, non ha, finora, suscitato interesse accademico. Il trattato fu pubblicato a Bologna, presso l'editore Alessandro Benacci, nel 1567. Non si sa molto sulla vita di Girolamo Camerata e sarebbe necessaria una ricerca archivistica dettagliata. Dall'inizio del libro si leggono tre identità messe in primo piano: «dottore dell'arti», (il titolo che aveva anche la seconda parte «et di medicina»), cioè il medico, il siciliano e la sua appartenenza alla città natale Randazzo.

Per quanto riguarda la ricezione del suo trattato, esiste un documento conservato presso l'Archivio di stato di Firenze, la lettera che Leonardo di Antonio de' Nobili, l'ambasciatore toscano in Spagna, inviò a Cosimo I de' Medici a Madrid il 21 agosto del 1568, un anno dopo la pubblicazione del trattato stesso, nella quale si specifica che: «Girolamo Camerata siciliano a passati mesi m'invio più volumi d'un trattato da lui composto del vero honore, et dishonore, acciò ch'io li facessi presentare, a chi egli erano indirizzati con le sue lettere» (citato in Scalisi, 2015: 7)². A parte questo, nella mia tesi di dottorato (Bakić, 2017) ho rilevato che il suo trattato sull'onore delle donne e degli uomini fu parzialmente riscritto nella dedica firmata dalla nobildonna di Dubrovnik Maria Gondola e inserita nel libro scritto dal marito, Nicolò Vito di Gozze, *Discorsi [...] sopra le Metheore d'Aristotele* (Di Gozze, 1584/5). Viene anche notato che Nicolo Vito di Gozze, nel suo *Dialogo della Bellezza detto Antos e Dialogo dell'amore detto Antos secondo la mente di Platone* (Di Gozze, 1581), rielaborò lo stesso testo di Girolamo Camerata (cfr. Bakić, 2019).

Sebbene il nome di Camerata e del suo trattato siano menzionati in diversi cataloghi e libri³ come il contributo per *la querelle des femmes*, fino ad ora il testo dell'autore siciliano non è stato ancora analizzato e considerato in modo significativo.

² Mediceo del Principato, vol. 4902, inserto 1, f. 73, Leonardo di Antonio de' Nobili a Cosimo I de' Medici, Madrid, 21 agosto, 1568.

³ Cfr. Kelso (1956), Cox (2008) e Miligan (2018).

1. *TRATTATO DELL'HONOR VERO, ET DEL VERO DISHONOR*

Il *Trattato* è diviso in tre libri nei quali la questione su chi meriti più onore, donna o uomo, soldato o letterato, artista o avvocato, è seguita dalle risposte. Servendosi di una struttura argomentativa ben precisa – dieci ragioni a favore e dieci contro l'argomento in questione, seguite dai *discorsi* ed infine dalle risposte (discussioni) – Camerata discute di argomenti riguardanti l'onore, definito come «un segno della virtù, fatto dal conoscitor d'essa, per manifestarla» (Camerata, 1567: 4v).

Trattato dell'honor vero, et del vero dishonor (Camerata, 1567), è dedicato a Rui Gomes de Silva (1516-1573), il principe di Eboli e principale consigliere del re Filippo II di Spagna, rappresentato come «Specchio, ove natural l'HONOR riluce» (Camerata, 1567, sonetto introduttivo). Tutti e tre i libri nel *Trattato* sono dedicati a diversi personaggi, e portano la firma di Girolamo Camerata Siciliano, di Bologna, 4 agosto del 1567. Così, Don García Álvarez di Toledo (1514-1577), viceré di Sicilia e della Catalogna, è dedicatario del discorso sul soldato e letterato, mentre quello sul legista e artista è dedicato a Diego de Vargas «segretario maggior del supremo consiglio di sua maestà cattolica, et Commendator di Callatrava» (Camerata, 1567: 52r).

La parte del libro intitolata «Questione dove si tratta chi più meriti honore o' la donna o' l'huomo» (Camerata, 1567: 2r-24r), è dedicata alla nobildonna spagnola e moglie di Rui Gomes de Silva, Anna Mendosa de Silva (1540-1592), principessa di Eboli. Nella lettera dedicatoria, l'autore spiega la sua intenzione, *causa scribendi*, di celebrare le donne prendendo una posizione «di mezzo, et (per quanto credo) più ragionevole: Veggio le Donne perfette, et perfetti anco gli Huomini nella loro specie tanto, che non si può dire assolutamente senza qualche distinzione, che uno sia degno più dell'altro» (Camerata, 1567: 2v). Ma Camerata, come si vedrà, andrà oltre affermando tale distinzione in difesa della superiorità femminile. Siccome, ci spiega, le donne sono spesso considerate meno valenti degli uomini, «anzi imperfettissime» dovrebbero avere sempre «qualche più segnalata lode: il che devrià chiudere la bocca agli detrattori loro, et aprirgli gli occhi della ragione» (Camerata, 1567: 2v). Con la retorica tipica del genere, la retorica della modestia, il dedicante Camerata offre il suo libro e il suo servizio ad Anna Mendoza. La scelta della dedicatoria dovrebbe essere intesa come una strategia dell'autore di lodare una persona in quanto migliore lettrice del suo lavoro, visto che tutte le virtù che si menzionano nel libro, si possono vedere in lei, che quindi si trova a ricoprire il ruolo di garante della qualità del trattato. La stessa scelta è, tuttavia, dettata anche da *patronage* e da strategie di vendita del libro⁴.

2. IL *TRATTATO* NEL CONTESTO DELLA *QUERELLE DES FEMMES*

La questione di genere nel Rinascimento era basata su almeno cinque punti di vista principali, ereditati dal passato. In primo luogo, quando si prende in considerazione la posizione delle donne all'interno della società e della famiglia, va evidenziata

⁴ Si veda Genette (1997).

l'influenza del diritto romano. A parte questo, le idee del cristianesimo nei libri dell'Antico e del Nuovo Testamento, le opere filosofiche di Platone e Aristotele e la medicina e fisiologia galenica, in seguito ripresa nel lavoro dei filosofi scolastici, divennero la base del pensiero filosofico e vennero usate e riusate nei diversi trattati, orazioni e dialoghi per provare sia la superiorità che l'inferiorità femminile. Il dibattito sui meriti morali ed intellettuali delle donne, *la querelle des femmes*, nel contesto italiano, ebbe il suo culmine nel Cinquecento, quando il numero delle tipografie aumentò drasticamente e quando la rinascita dell'interesse per il pensiero classico nella penisola italiana fu rafforzata da molte traduzioni dal greco e dal latino.

Secondo Joan Kelly (1982: 7) le *defense* delle donne nel contesto della *querelle des femmes* sono quasi sempre polemiche, con il focus su genere, o meglio dire sulle relazioni di genere come il frutto di costruzione culturale, e inoltre con una prospettiva universale. Concentrandosi sulla retorica usata da Girolamo Camerata, diventerà chiaro che lui, come anche gli altri autori del suo tempo, praticava, con parole di Peter Burke (1988: 3), una forma di «bricolage», cioè usava quello che trovava nella propria cultura e assimilava con quello che già sapeva. Camerata discute di argomenti riguardanti l'onore, usando per lo più il ragionamento deduttivo e avvalendosi, a sostegno delle sue tesi, dell'autorevolezza del *Libro della Genesi*, di Aristotele, di Platone, della teoria umorale e del diritto romano che poi rafforza con argomentazioni di etimologia ed esempi tratti dalla mitologia.

3. L'AUTORITÀ DE *IL LIBRO DELLA GENESI*

L'interpretazione di due dei capitoli del *Libro della Genesi* era usata come la prova ulteriore ed imbattibile dell'inferiorità femminile e della debolezza del gentil sesso: la narrazione sulla creazione di uomini e donne e la storia sul peccato originale. L'uomo è creato per primo ad immagine e somiglianza di Dio e la donna dalla costola dell'uomo: dunque l'uomo è considerato la norma, mentre la donna che viene per seconda è subordinata all'uomo. Dall'altra parte, la caduta dell'uomo si basa sull'interpretazione del capitolo tre della Genesi e sulla storia dell'espulsione dall'Eden, dove la colpa per l'atto di disobbedienza (*peccato originale*) è attribuita alla donna⁵.

Questi due argomenti Camerata li usa per difendere la superiorità maschile, ma poi li inverte e alla fine nega la loro interpretazione, usando la dottrina di Aristotele. Questo rappresenta uno dei paradossi nella letteratura della *querelle des femmes*, dato che è proprio nell'essenzialismo di Aristotele che si trova la base della misoginia rinascimentale⁶.

Secondo Camerata la «materia» della quale sono formati uomini e donne prova la superiorità, cioè la perfezione delle donne: «et la Donna poi di carne, cosa à pargon del fango perfettissima, anzi fu fatta d'una delle coste sinistre dell'huomo, che richiudono il cuore [...] per dimostrare come era cosa giusta, che fosse all'uomo cara,

⁵ Sull'interpretazione di genere e *Il libro della Genesi*, si veda Kvam, Scheering e Ziegler (1999).

⁶ Cfr. Plastina (2015).

essendo composta di materia prossima al cuor suo» (Camerata, 1567: 4r). Nel *Libro della Genesi* non si specifica da quale parte della costola di Adamo la donna sia stata plasmata, «il Dio gli tolse una delle costole» (Genesi, 3). Comunque, la simile interpretazione, che la donna sia stata fatta dalla costola sinistra, si legge negli fonti arabi⁷.

«Il peccato originale», nell'interpretazione di Camerata, fece l'uomo «vivere nel sudore del suo volto, il quale ufficio richiedeva audacia, et fortezza, ma gli Huomini poi hanno convertite queste due virtù nel sottoporre le Donne, et nel cercare di sottoporsi l'un l'altro» (Camerata, 1567: 21v). Riferendosi alla *Retorica* di Aristotele, Camerata nega anche la validità dell'interpretazione della creazione. Una persona nata in città, dove gli influssi celestiali sono «più benigni», è più nobile di una persona nata in una villa; secondo le parole di Camerata, «la donna, come dicono i dottori della Scrittura sacra, creata secondo l'uomo e già creata in paradiso (il Giardino dell'Eden), dovrebbe essere considerata più preziosa» (Camerata, 1967: 5r-5v). Questa interpretazione secondo la quale Adamo fu creato fuori del Paradiso, era generalmente accettata dagli interpreti del *Libro della Genesi*, però alla fine Camerata ne nega la validità: «essendo in Dio tutte le cose intese in un semplice atto, non se gli può immaginarsi ordine, di primo, o di secondo [...] e poi si vede nel Genesi, che furono prima creati gli altri animali, e non però seguita, che gli altri animali fossero prima intesi da Dio, o fossero più perfetti» (Camerata, 1567: 20r).

4. L'AUTORITÀ DI ARISTOTELE

Il punto di vista di Aristotele sulle donne⁸ si fonda su una chiara opposizione tra i principi maschili e femminili, basata sull'opposizione anche nota come «essentialismo di genere»: le differenze tra i due sessi sono biologiche, e quindi essenziali. Queste nozioni «sono stabilite e perpetuate come le verità universali e naturali» (Horowitz, 1976: 183-184) fino al presente momento.

La norma nell'interpretazione di Aristotele, come anche nella tradizione cristiana, era l'uomo, mentre la donna era sempre definita, nel suo rispetto, un'altra. Le caratteristiche maschili, così come il carattere maschile, sono viste come superiori rispetto a quelle femminili. Il principio mascolino era connesso a qualità maggiori come l'attività, in contrasto con il principio femminile che era connesso alla passività. Le caratteristiche biologiche, la teoria di riproduzione, così come quella umorale provavano negli scritti dello Stagirita l'inferiorità femminile. La nascita della donna, secondo Aristotele, accade sempre a causa di un errore nell'atto di generazione. La sua visione della donna come un «mostro di natura» (cfr. Horowitz, 1976) era uno degli argomenti usati durante la prima età moderna per dimostrare l'inferiorità femminile non solo nei trattati nel contesto della *querelle des femmes*, ma anche negli scritti biologici e teologici.

⁷ Si veda Kvam, Scheuring e Ziegler (1999: 471).

⁸ Su questo argomento, si veda Plastina (2015).

Camerata inverte e poi nega tutte queste nozioni dicendo che non si può prendere per vera l'autorità di Aristotele in quanto uomo, e per di più portavoce delle teorie del suo tempo costruite «secondo l'opinione de gli altri»:

Si vede poi ancora come senza ragione si dica, che la Donna nasca a caso; perciòché quello è a caso, che viene di rado. Ma per lo più (come gli huomini medesimi dicono) nascono le Donne adunque non a caso: anzi nascendo più Donne, che Huomini, si potria retorcere la ragione, e dire, che quello è a caso, che avviene di rado: ma di rado nascono gli Huomini, adunque essi nascono a caso, et sono mostri di natura (Camerata, 1567: 21r).

5. L'AUTORITÀ DEL NEOPLATONISMO

Le idee principali del neoplatonismo, radicate nel *Fedro*, *Fedone* (*Sull'anima*) e nel *Simposio* di Platone, arrivarono agli scrittori del Rinascimento attraverso la rinascita della traduzione dal greco e, principalmente, attraverso il lavoro svolto da Marsilio Ficino e dal suo commento al *Simposio*, *De amore*, 1480. Nella dottrina del neoplatonismo, l'amore è inteso come desiderio di bellezza che può essere trovata in tre aspetti: la bellezza del corpo, percepita dall'occhio, la bellezza della voce, percepita dall'orecchio, e la bellezza dell'anima, che può essere percepita solo dalla mente (Ficino, 1987: 108). L'inseparabilità di bellezza del corpo e bellezza della mente, era l'argomento spesso ripetuto dai difensori delle donne.

Camerata spiega come «la bellezza del corpo è indizio della beltà dell'animo» ed aggiunge «non credo già che gli Huomini neghino le Donne sopravanzarli di bellezza di corpo perché l'occhio stesso lo dimostra, essendo elle prive di quei peli, che fanno loro parere selvaggi et essendo elle di apparente colore bianco, e rosso» (Camerata, 1567: 7r-7v). Questa bellezza, se è vera, «forza gli animi ad amare» (Camerata, 1567: 7v). Questo argomento vale per quanto riguarda la causa finale: essere amati è considerato essere più vicini alla perfezione. «Oltre di ciò, se le donne per lo più sono da gli huomini amate, non faranno elle più degli huomini perfette? La nobiltà della causa finale sia più nobile dell'altre cause ci si mostrò chiaramente» (Camerata, 1567: 8r). Riferendosi alla maggiore forza fisica degli uomini, rispetto alle donne, continua:

Dall'essere elle più belle, e più amate, appare come la natura osservatrice della giustizia commutativa le ha provveduto di un'Imperio sopra gli Huomini, presaga forse, che dovevano gli Huomini per la forza del corpo acquistarsi lo Imperio sopra le Donne; onde era ben ragione darle una equivalenza, et un contraccambio: et in questo è differente lo imperio loro da quello degli Huomini, che il loro è sopra gli animi, et quello degli Huomini è sopra il corpo, il loro è giusto, dolce, volontario, e vero imperio, et quello de gli Huomini è ingiusto, grave, sforzato, et una *espressa tirannia* (Camerata, 1567: 8r)⁹.

⁹ Il corsivo è mio.

6. CONCLUSIONE

Come filogino, Camerata ha risposto alle accuse comuni contro le donne, una per una. Il suo lavoro è un esempio del paradosso di come certi argomenti, una volta usati come spregiativo, possano provare il contrario, cosa che è possibile leggere in molte altre opere simili. Ad esempio, la debolezza corporea come prova di inferiorità mentale è stata facilmente trasformata a vantaggio delle donne, con l'argomento che la tenerezza del corpo è collegata a migliori attività mentali.

Nel contesto della *querelle des femmes* le qualità femminili cristiane, come la castità e l'umiltà, erano lodate nelle donne. Lucrezia Marinella, per esempio, ha reagito contro le difese delle donne di Speroni e Tasso, provando che non erano altro che il rafforzamento di un sistema patriarcale che mette sulle donne il giogo della servitù¹⁰. Ciononostante, nel Camerata non troviamo affermazioni simili. Lui difende le donne e la loro superiorità nelle scienze e nelle arti, ritenendo che il gentil sesso dovrebbe avere un ruolo attivo nella scienza e nella cultura contemporanea e concludendo che «le donne sono più facili all'imparare, e quanto hanno intelletto più acuto, e più disposto alle discipline, che non hanno gli huomini» (Camerata, 1567: 17r).

Nelle dieci ragioni per spiegare la superiorità femminile, usando l'opposizione binaria, Camerata scrive che la donna è composta di più eccellente materia, «essendo egli composto di fango, et ella di carne» (Camerata, 1567: 18r), che il suo luogo di nascita è più degno, «essendo ella creata nel Paradiso terrestre, et l'huomo nel campo Damasceno» (Camerata, 1567: 18r), e che il suo nome, donna, significa dominare (signoreggiare) sull'uomo, «e ella chiamata in Spagna DAMMA et in Italia DONNA, il che non significa altro che SIGNORA» (Camerata, 1567: 5v). In aggiunta, «le donne sono più belle di corpo [...] adunque sono più belle d'animo» (Camerata, 1567: 18v) e di conseguenza «le Donne in universale sono più amate, essendo più belle» (Camerata, 1567: 19r). Riferendosi alla legge naturale, Camerata sostiene che siccome le donne entrano prima degli uomini nella pubertà, loro possono «generare un suo simile prima dell'huomo» (Camerata, 1567: 19r) e che la donna è eletta più a beneficio della specie, e così la donna è «tanto degna più di lui, quanto è la specie più dell'individuo» (Camerata, 1567: 9v). È interessante il suo argomento che dimostra l'eccellenza e superiorità femminile non solo nelle arti contemplative, ma anche nelle armi, siccome, in parole di Camerata, esiste «una sola Dea con due nomi, Pallade e Minerva», mentre gli dei sono due, Marte delle armi, e Mercurio delle lettere, «per lo che possiamo dire che la istessa Donna è atta alle lettere et all'arme», mentre uomo «chi è disposto ad una, è indisposto all'altra» (Camerata, 1567: 9v-10r). Termina la sua narrazione affermando che è ovvio che sia le donne che gli uomini sono imperfetti, ma hanno anche perfezioni, e se deve essere definito, le donne sono quelle che hanno più perfezione.

¹⁰ Si pensa ai libri di Sperone Speroni, *La dignità o la nobiltà delle donne* (1542), e Torquato Tasso, *Libretto della virtù femminile e donnesca* (1583). Si veda, Marinella (1999).

Molti argomenti che troviamo in Camerata, si possono trovare anche nella trattatistica della letteratura sia filogina che misogina, al primo posto nel *Libro del Cortegiano* di Castiglione e anche nella traduzione anonima apparsa nel 1549, del libro di Agrippa, *Della nobiltà et eccellenza delle donne*, per menzionarne alcuni. Ma ciò che rende questo libro unico, secondo la mia opinione, è l'insistenza sull'eccellenza femminile nelle lettere e nelle armi in modo contemporaneo. Questo, costituisce un'importante contribuzione al dibattito della *querelle des femmes*. Per di più, in questo trattato sono presenti sia gli argomenti filogini e misogini più comuni nel contesto della *querelle des femmes*. A parte questo, grazie alla sua ricezione interculturale e al riuso del trattato nel contesto di un'altra cultura, quella di Dubrovnik, questo testo potrebbe essere di grande utilità per studiare la circolazione dei temi, autori e influenze in un contesto interculturale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AGRIPPA, H. C. (1549). *Della nobiltà et eccellenza delle donne*. Venezia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- BAKIĆ, J. (2017). *Defence from the Margin* (Tesi di dottorato). Universidade do Porto, Porto-gallo, e Univerzita Karlova, Repubblica Ceca. Recuperato il 7 febbraio 2020, in <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/105856>.
- BAKIĆ, J. (2019). «Il viaggio testuale nel Rinascimento. Imitazione, scrittura e riscrittura tra le due sponde dell'Adriatico». *Quaestiones romanicae*, vol. VII, n. 2, pp. 222-229. Papers of the International Colloquium Communication and Culture in Romance Europe, 7th edition.
- BURKE, P. (1995). *The Fortunes of the Courtier, The European Reception of Castiglione's Cortegiano*. Cambridge: Polity Press.
- CAMERATA, G. (1567). *Trattato dell'honor vero, et del vero dishonore. Con tre questioni qual meriti piu honore, o' la donna, o' l'huomo. O' il soldato, o' il letterato. O' l'artista, o' il legista*. Bologna: Alessandro Benacci.
- CASTIGLIONE, B. (2013). *Il Libro del Cortegiano*. Milano: Garzanti.
- COX, V. (2008). *Women's Writing in Italy, 1400-1650*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- DI GOZZE, N. V. (1581). *Dialogo Della Bellezza Detto Antos, secondo la mente di Platone*. Venezia: Appresso Francesco Ziletti.
- (1584/5). *Discorsi di M. Nicolò Vito di Gozze, gentil'huomo ragugeo, Dell'Academia de gli occulti, sopra le Metheore d'Aristotele, Ridotti in dialogo & divisi in quattro giornate*. Venezia: appresso Francesco Ziletti.
- FIGINO, M. (1987). *El libro dell'amore*. S. Niccoli (a cura di). Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- GENETTE, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HOROWITZ, M. C. (1976). «Aristotle and Woman». *Journal of the History of Biology*, vol. 9, n. 2, pp. 183-184.
- KELLY, J. (1982). «Early Feminist Theory and the *Querelle des Femmes*, 1400-1789». *Signs*, vol. 8, pp. 4-28.

- KELSO, R. (1956). *Doctrine for the Lady of the Renaissance*. Urbana: University of Illinois Press.
- KVAM, E. K; SCHEARING, L. S. e ZIEGLER, V. H. (a cura di) (1999). *Eve and Adam: Jewish, Christian, and Muslim Readings on Genesis and Gender*. Bloomington: Indiana University Press.
- MARINELLA, L. (1999). *The Nobility and Excellence of Women, and the Defects and Vices of Men*. A. Dunhill (trad.) e L. Panizza (intr.). Chicago: University of Chicago Press.
- MILLIGAN, G. (2018). *Moral Combat: Women, Gender, and War in Italian Renaissance Literature*. Toronto: University of Toronto Press, Toronto Italian Studies.
- PLASTINA, S. (2015). «Tra mollezza della carne e sottigliezza dell'ingegno (negato): la *natura* della donna nel dibattito cinquecentesco». *I castelli di Yale*, n. 2, pp. 1-23. Recuperato il 3 marzo 2020, in <http://cyonline.unife.it/article/view/1134>.
- SCALISI, L. (2015). «Dietro à tal Colombo». Ser noble entre Sicilia y España: historias de conflictos y nobleza». In J. Hernández Franco, J. A. Guillén Berrendero e S. Martínez Hernández (a cura di), *Nobilitas. Estudios sobre la nobleza y lo nobiliario en la Europa Moderna* (pp. 113-135). Madrid: Ediciones Doce Calles.

DOS APROXIMACIONES A *L'ASSONTO AMOROSO
IN DIFESA DELLE DONNE*, DE CESARE BARBABIANCA
(1593): TEXTUALIDAD Y MÉTODO¹

*Two Approaches to Cesare Barbabianca's L'assonto amoroso in difesa
delle donne (1593): Textuality and Method*

Manuel A. BROULLÓN-LOZANO
Universidad Complutense de Madrid

Fecha final de recepción: 12 de junio de 2020
Fecha de aceptación definitiva: 8 de octubre de 2020

RESUMEN: En este artículo se propone una doble aproximación a la obra de Cesare Barbabianca *L'assonto amoroso in difesa delle donne*, publicada en Treviso en 1593. En primer lugar, estudiaremos el contexto histórico a través de la aproximación biográfica al autor y de la comparación entre las distintas versiones impresas de la misma obra. Posteriormente, se propondrá un análisis semiótico de la expresión y del contenido del texto con tal de ofrecer algunas interpretaciones de la obra de Barbabianca tanto en el contexto mayor de la Querella de las Mujeres, como en el ámbito restringido de la Polémica del Véneto.

Palabras clave: *L'assonto amoroso in difesa delle donne*; Cesare Barbabianca; *L'accademico solingo*; Querella de las Mujeres; Polémica del Véneto.

ABSTRACT: In this essay, a double approach to Cesare Barbabianca's *L'assonto amoroso in difesa delle donne*, published in Treviso in 1593, is proposed. Firstly, the historical context will be studied, according to the biography of the author, and comparing the different printed versions of the same work. Then, a semiotic analysis on the expression and the content of the text will be

¹ Esta investigación es resultado del Proyecto I+D+I «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), Ministerio de Economía y Competitividad.

proposed, to give some interpretations of Barbabianca's work in the major context of the Women Question, and into the minor sphere of the Veneto Dispute.

Keywords: *L'assonto amoroso in difesa delle donne*; Cesare Barbabianca; *L'Accademico Solingo*; The Women Question; The Veneto Dispute.

L'assonto amoroso in difesa delle donne, obra escrita en torno a 1592 e impresa por vez primera en Treviso al año siguiente, es un texto breve de 39 páginas firmado por Cesare Barbabianca, también conocido como *L'accademico solingo*². De un modo amplio, se ha de contextualizar esta obra en el entorno cultural de la *Querelle des Femmes* en la cultura europea (Gilleir, Montoya y Van Djik, 2016) e italiana (Diale-tti, 2003, 2011; González de Sande, 2017: 41) de la Edad Moderna, en tensión con otros discursos –en el sentido más lato del término– que hicieron entrar en liza la lucha por la dignidad de las mujeres ante la cultura post-trentina.

En un sentido más restringido, *L'assonto amoroso* también se ha de contextualizar en relación con una polémica intelectual y literaria desarrollada alrededor de la República de Venecia del siglo xvi –«The Veneto Dispute» (Cox, 2008: 172)–, junto a otros textos y documentos que dieron respuesta al *Discorso della virtù femminile e donnesca* de Torquato Tasso (1584). Algunos fueron de carácter misógino, como la *Vera narratione delle operationi delle donne* de Onofrio Filarco (1586), o el *Discorso intorno alla maggioranza dell'huomo e della donna* (1589) de Cipriano Giambelli; mientras que otros manifiestan un propósito filógino, como la *Difesa delle donne* (1588) de *Prodicone Filarete*, o la *Vera difesa alla narratione delle operationi delle donne* (1588) de Giacomo Guidoccio. Lo cierto es que todos estos textos generaron una negociación de sentido sobre el Amor como ideal, las relaciones entre amantes como práctica antropológica y la afectividad como práctica discursiva, a través de folletos, documentos o libros en un entorno tecnológico y cultural dominado por la imprenta como vehículo principal para la transmisión del conocimiento.

En este ensayo pretendemos introducir el estudio de esta obra desde dos perspectivas complementarias. La primera de ellas será la de la Historia literaria, biográfica y bibliográfica. En segundo lugar, formularemos una aproximación semiológica textualista, mediante la descripción de la forma simbólica de la obra –sea desde el plano de la expresión, sea como contenido temático– que desembocará en un ulterior análisis transtextual, con tal de orientar adecuadamente las interpretaciones desde un punto de vista pragmático.

² En el documento original aparece escrito «academico» sin la doble consonante que hoy día es preceptiva en lengua italiana. Actualizamos la grafa de *accademico* en la redacción de este artículo para facilitar la lectura.

1. PERSPECTIVA HISTÓRICA Y BIBLIOGRÁFICA

1.1. *Nota biográfica de Cesare Barbabianca, L'accademico solingo*

Cesare Barbabianca vino al mundo en el siglo xvi en la localidad de Capodistria – actualmente, Koper, Eslovaquia. Desde 1279, Capodistria se encontraba bajo el dominio político de la Serenísima República de Venecia. Era un punto geoestratégico de mucho interés por su posición en el Mar Adriático, condición que permitió a la ciudad desarrollar una intensa actividad administrativa y comercial al frente de la región de Istria. De ahí el origen etimológico de su nombre: *Caput Histriae*, capital de Istria.

Desde el siglo xv, la familia Barbabianca gozaba de una posición privilegiada en el tejido social de la ciudad: «Essi detenevano in proprietà o in appalto molti poderi (arativi, pascoli, orti, piantagioni, vigneti e case) ad Albona, San Vincenti, Due Castelli, Rovigno, Valle e Dignano» (Bertoša, 1972: 125). En el siglo xvi, fueron decisivos el acceso de Andrea Barbabianca al Consejo de la ciudad a partir de 1550 (Radossi, 2003: 54) y el nombramiento de Matteo Barbabianca como obispo de Pola entre 1576 y 1582. Ello sitúa a nuestro literato en uno de los momentos culminantes de la influencia política y social familiar. Su condición nobiliaria viene acreditada además por un emblema heráldico propio que, a pesar de las variaciones experimentadas con el paso del tiempo, mantuvo siempre un águila negra coronada en su centro sobre un escalón dorado en forma de V sobre fondo azul y verde (Radossi, 2003: 59-61). Las genealogías, del mismo modo, ponen de manifiesto que entre los ascendientes y descendientes de nuestro autor se puedan contar caballeros, damas, obispos y un *podestà* de Docastelli ya en el siglo xvii –también llamado, por cierto, Cesare Barbabianca–, entre otros muchos méritos (Krnjak y Radossi, 2002: 319-320).

Los documentos históricos indican que el literato Cesare Barbabianca fue doctor en leyes, jurisconsulto de oficio y reconocido escritor, como se puede leer en un epitafio de la iglesia de San Francesco de Capodistria: «CESARI BARBABIANCA JURISCONS. QUI A PRIMA AETATE INGENIUM» (Radossi, 2003: 54). Lo mismo que sus parientes, también alcanzó notoriedad en la sociedad istriana de la época, a la vista de su participación en los fastos organizados con motivo del cambio de gobierno en la ciudad en 1592, a través de la publicación de una *Oratione nella partita dell'illustrissimo signor Luigi Soranzo dal gouerno di Capodistria*. Este poema laudatorio en honor del gobernador saliente lo vincula directamente con los Soranzo, estirpe ya considerada desde el siglo xiv como una de las 24 «case vecchie» de la nobleza veneciana; por ende, de las más influyentes y conspicuas de la república (Brunetti, 2020). Entre los Soranzo también se cuentan algunos poetas y oradores notables que participaron del mismo ambiente académico e intelectual en el que veremos que se involucró nuestro autor.

El compromiso de Cesare Barbabianca con su tierra de origen se percibe igualmente en su obra cronística. El historiador decimonónico Gianfilippo Squinziani, cuando alude la caverna de San Romoaldo, al oeste del lago Leme, en Istria, menciona que Barbabianca, ya en el siglo xvi, describió con detalle tanto el fenómeno geológico de las estalactitas y estalagmitas de esta misma gruta, como algunas de las

localidades de la región, a lo que añade un fugaz comentario biográfico: «appartiene ad una ragguardevole famiglia di Capodistria, estinta sullo scorcio del secolo XVIII» (1882: 12). El mismo autor, en un desvío reflexivo respecto a la descripción de la sima de San Romoaldo y sus alrededores, se queja de que otros historiadores reconocidos como Stancovich –autor de un tratado sobre más de 500 istrianos ilustres– hayan omitido en sus obras a la notable familia Barbabianca, de la cual, tan solo se menciona al ya aludido obispo Matteo (1520-1582). Al hilo de estos razonamientos, sospecha el historiador Squinziani que el prelado pudo ser hermano de nuestro autor. De ser cierta esta suposición, Cesare Barbabianca podría haber nacido en la primera mitad del siglo XVI y alcanzado su madurez social, intelectual y literaria en los años noventa, a una avanzada edad.

Sin embargo, contra esta hipótesis, la situación de Cesare Barbabianca como miembro de la Accademia Palladia de Capodistria, o segunda academia de Capodistria –la primera, la academia de los *Desiosi*, corresponde cronológicamente a los años 1553 y 1554–, a finales de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XVI (Favaro, 2012), nos descubre por aquel entonces a un grupo de jóvenes hombres con una exquisita educación que debatieron fervorosamente sobre música, ciencia y Amor –con mayúscula, al tratarse del ideal filosófico– a través de discursos que en ocasiones se dieron a la imprenta. El historiador Noel Malcolm ha destacado recientemente entre sus miembros los nombres de Antonio Bruni, Marc’Antonio Valdera, Ottonello del Bello y Cesare Barbabianca, al tiempo que relativizó la solidez institucional de esta academia, considerándola como «a young man’s club», ya que «in 1587 Antonio Bruni was in his late twenties, Santorio was 25, Vida was 23 and Barbabianca was only 17» (Malcolm, 2015: 310). Así las cosas, Cesare Barbabianca habría nacido en 1570 y habría publicado sus obras *Oratione* y *L’assonto amoroso* con 22 y 23 años, respectivamente.

Fue en este contexto académico de tanta erudición como entusiasmo en el que Barbabianca adoptó el heterónimo *L’accademico solingo*, que transcribimos en minúsculas, entendiendo que *solingo* desempeña la función gramatical de adjetivo. Ya que el *Dizionario Olivetti* define *solingo* como «solitario» o «senza compagnia», encontramos aquí un primer elemento paratextual³ de interés. La elaboración del nombre artístico del autor nos transporta a un universo afectivo y sentimental taciturno, en el que, como veremos a continuación, convertido en figura textual, el propio autor desempeña una función expresiva a través de su enunciación figurativa en el discurso.

1.2. Aspectos documentales de *L’assonto amoroso*

Se conservan a día de hoy hasta tres ediciones de *L’assonto amoroso in difesa delle donne*. Según el catálogo bibliográfico *EDIT 16. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo* del Ministero per i Beni e le Attività Culturali italiano (2020),

³ Sobre la operatividad analítica del concepto de *paratexto*, al que recurriré con frecuencia, remito a las obras de Gerard de Genette *Palimpsestos* (1989) y *Umbrales* (2002).

dos de ellas datan de 1593 y están impresas en Treviso. La tercera aparece aludida en un tratado bio-bibliográfico del siglo XVIII: *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*, del conde lombardo Giammaria Mazzucheli Bresciano (1759: 238). Según este estudioso del *settecento*, la tercera edición es un poco posterior, pues está fechada en 1603.

Las tres ediciones mencionadas proceden del mismo taller de imprenta, regentado por Domenico Amici en Treviso, ciudad distante a más de 170 kilómetros por tierra de Capodistria, pero perteneciente, también, a los dominios de la República de Venecia por aquel entonces. Que Barbabianca imprimiera todas sus obras conocidas en Treviso –también la *Oratione* laudatoria a Soranzo procede del taller de Amici en aquella ciudad– confirma las buenas relaciones del autor con la red política y cultural veneciana en virtud de su estatus social, mediante una buena conexión con el dispositivo tecnológico de la cultura letrada de la época. Esta misma procedencia explicaría, además, que no se hayan detectado diferencias sustantivas en cuanto al contenido de la obra, pues todas las versiones cuentan con 39 páginas y un aspecto similar.

Las variantes que sí merece la pena reseñar son de índole paratextual, de donde podemos extraer sustanciosas informaciones acerca del negocio editorial de la época y de la autoría. En una de las ediciones de 1593 figura en portada «In Treuigi: appresso Domenico Amici». En la otra edición recogida por el catálogo bibliográfico *EDIT 16* aparece en la portada «In Treuigi: appresso Aurelio Reghettini, libraro sotto la loggia»; y al final, en la página 39, un colofón bajo un filete tipográfico en donde se lee «Stampato in Teuigi, per Domenico Amici. / Con licenza de' Superiori, 1593». Existen por tanto dos figuras mediadoras: la del editor y la del impresor, a quien corresponde detentar la licencia legal. Sabemos que el taller tipográfico de Domenico Amici en Treviso funcionó por aquellos mismos años, primero, como sociedad compartida con los herederos de Mazzolini y Evangelista Deuchino y, después, en solitario, como imprenta de cierto renombre en el Véneto. En cuanto a Aurelio Reghettini, su oficio era el de librero, labor en la cual se sirvió a menudo de las tipografías de Domenico Amici y Fabrizio Zanetti para imprimir las obras de su catálogo. Desconocemos, sin embargo, por qué su nombre se omitió en la primera de las ediciones mencionadas.

La otra diferencia interesante entre las versiones tiene que ver con la mención de autoría. En el mismo impreso en que se omite el nombre del librero Reghettini, el autor aparece denominado como «eccell. Sig. Barbabianca giustipolitano», en referencia al gentilicio que reciben los habitantes de Capodistria –en el año 568, la *Aegida* helénica y la *Capris* latina pasó a denominarse Justinópolis en honor del emperador bizantino Justiniano II–. En la otra edición, en cambio, en la portada, bajo el título, no aparece el nombre propio de Cesare Barbabianca, sino el heterónimo «L'academico solingo». En el interior de esta versión del documento no aparece nunca mencionado el autor por su nombre de pila, sino que lo hace siempre y hasta en tres ocasiones mediante dicha fórmula (Barbabianca, 1593: 4, 5, 39).

Mencionadas tales variantes entre las ediciones, elegiremos en lo sucesivo la versión completa de 1593 con la mención al librero, al impresor y al heterónimo del autor para continuar con el análisis.

2. PERSPECTIVA SEMIOLÓGICA TEXTUAL

2.1. *Paratextos*

La obra propiamente dicha ocupa las páginas 9 a 39 del documento. Previamente, entre las páginas 3 y 8, tras la portada, encontraremos una serie de elementos lingüísticos e iconográficos que ejercen la función de pórtico o frontispicio. Continuando con la descripción paratextual, este umbral genera un espacio de sentido favorable, amén de poner en práctica las estrategias de *captatio benevolentiae* que invocan a un lector modelo, recomendadas por la preceptiva neolatina de moda en el periodo renacentista y barroco, y genera, finalmente, una proyección hacia la sociedad como interlocutora, en el seno de una polémica en la que el autor se propone participar. No hay que perder de vista que fue precisamente la dimensión social que adquirió *L'assunto amoroso* lo que consagró al autor en la memoria colectiva inscrita en los epitafios lapidarios de Capodistria: «L'eccellentissimo signor Cesare Barbabianca, che aveva fatto della sua penna un'arma da paladino scrivendo «L'assunto amoroso in difesa delle Donne», [...] a magnificarne i meriti in fregiate parole» (Radossi, 2003: 54).

En las páginas 3 y 4 del documento impreso se sitúa una epístola con dedicatoria de *L'accademico solingo* «al molto illustre sig. mio osservandissimo il sig. Horatio Rvino», en donde el autor presenta una exposición de motivos de su obra mediante sucesivos símiles de su propósito intencional con el combate de Perseo contra el monstruo marino que retenía a Andrómeda en la tradición mitológica, o la cita explícita de los versos del «canto sexto» del *Orlando furioso* de Ludovico Ariosto (80), en donde Ruggiero se compromete mediante la declaración apasionada a un tú femenino –estas interlocutoras son «due belle giovane amorose», según leemos en el fragmento 77 del *Orlando*– a desempeñar la orden de la caballería en abnegado servicio a «le belle Donne»:

[Ruggier rispose: - Non ch'una battaglia,
ma per voi sarò pronto a farne cento:
di mia persona, in tutto quel che vaglia,
fatene voi secondo il vostro intento;]
Che la cagion, ch'io vesto piastra, e maglia,
non è per guadagnar terre, ne argento,
ma sol per farne beneficio altrui,
tanto più à belle Donne, come vui (Ariosto, 1964: 163; Barbabianca, 1593: 4).

Afirma a continuación Barbabianca en esta epístola que el honor de las mujeres ha sido «miseramente lacerato da alcuni temerari e ingiusti» (Barbabianca, 1593: 4), acontecimiento que ha desencadenado una polémica en la que él mismo se presenta

como trasunto de Perseo y Ruggiero, al tiempo que se acoge para desempeñar esta tarea a la protección y modelo de un «Heroico Cavaliere, che V.S. molto Illust. aiutata» (Barbabianca, 1593: 4). Responde, así pues, a la doble concepción del modelo masculino del *cortigiano* de Castiglione (1528) como modelo figurativo, difundido e imitado tanto en los espacios de sociabilidad como en las academias y, desde luego, en los espacios paratextuales de este tipo de obras: el caballero como soldado y poeta a un tiempo.

A continuación, tras la epístola y en un prólogo independiente en prosa, nuevamente hace el autor la misma declaración de motivos mediante el símil con el mito de Citera (Venus) y Adonis, alusión por la que resuelve «far eterne le cose vulgari e basse» (Barbabianca, 1593: 4). Tras varias alusiones al neoidealismo platónico, tema común de las academias italianas de la época, concluye el autor con una *captatio benevolentiae* en la que se dirige a un tú femenino retratado que le infunde el valor necesario para componer su discurso; y se disculpa por no haber sabido representar «così bella materia» en este lance poético.

Finalmente, cierra los prolegómenos un poema del físico Bartolomeo Burchelati⁴, en italiano y en latín. Con el mismo tono heroico de los fragmentos anteriores, el prologuista presenta al autor llamándolo por su heterónimo como si fuera un personaje que ha trascendido al plano poético para ejercer la misma misión caballeresca que Ruggiero en el *Orlando*. Es este poema de hecho una reescritura, y no ya una cita explícita, del fragmento 80 del canto sexto del *Orlando furioso*. Sin embargo, ahora Burchelati cambia tanto la persona de la enunciación como la evocación del enunciatario, representados en el triángulo yo-tú-él en vez de en un diálogo entre un yo y un tú:

Donne, che honor bramate,
anzi chi il vostro honor spieghi, illustri,
per viver secoi, non che gli anni, e i lustri:
gradite il defensor vostro il SOLINGO:
di cui la libertate
tanto ha per sua quanto voi l'amate (Barbabianca, 1593: 8).

2.2. Claves simbólicas

Temáticamente, el texto se divide en tres partes conectadas por un mismo hilo conductor: la llamada del héroe y el desempeño de su cometido.

En la primera parte se nos presenta mediante la estrategia retórica de la *ut pictura poesis* horaciana un amplio fresco que contiene un jardín tocado por la «dolcissima fiamma» del sol, identificada como «effetto di quel altissimo amore» (Barbabianca,

⁴ Médico, influyente erudito, también escritor y poeta de Treviso, Bartolomeo Burchelati (De Michelis, 1972) fue sin duda un prologuista idóneo para la obra de Cesare Barbabianca, de modo que así quedaba perfectamente introducida en el ambiente intelectual de la ciudad, así como en la polémica secular.

1593: 9) –lo cual nos devuelve una vez más a la jerarquía de los ideales neoplatónicos–, poblado por hermosas flores de «narcisi, amaranti, giacinti e gigli» (Barbabanca, 1593: 11). Son todas ellas, como en seguida es posible identificar, flores que aluden a un contenido mitológico que comporta una masculinidad herida, tanto en el cortejo como en la práctica afectiva o sexual. El poeta sitúa también las figuras antropomorfas de «Amor», que lleva consigo látigos y premios, alrededor del cual aparecen damas y caballeros que mantienen litigios de todas clases. Esta escena repleta de ironías y significados solo puede aparecer enunciada de manera verosímil mediante el velo de la imaginación, en este caso, gracias a la visión onírica del sueño en el que el poeta acaba de caer. Así es posible que divinidades paganas, figuras grotescas y figuras simbólicas, puedan convivir dentro de un espacio de sentido textual creíble.

La segunda parte se abre con la acusación por celos de uno de estos hombres de masculinidad herida contra el poeta a cuenta de su legítima esposa; litigio del que sale airoso el trasunto figurativo del escritor acogándose a la idealidad de un casto amor hacia la musa que inspira sus pensamientos poéticos (Barbabanca, 1593: 13-14). La discusión entre ambos caballeros se ve abruptamente interrumpida por un escándalo, en el que Belleza aparece deshecha quejándose a Amor –bajo la forma enunciativa del diálogo simbólico– porque «un ingiusto e crudelissimo, che con la penna temeraria e mendace ha preso ardire di far infame quel nobilissimo sesso di Donne» (Barbabanca, 1593: 15). Belleza, a continuación, explica el estado deplorable en el que ha quedado tras sufrir la agresión de un malvado escritor sin nombre, aludiendo todo un listado de mujeres atacadas por la violencia de los hombres en el plano poético: Apolo con Dafne –trasunto de los personajes de Ovidio en *Las Metamorfosis*– o Diómedes y Afrodita –en alusión, aunque velada, al canto V de la *Iliada*, en el que el argivo Diómedes hiere en una mano a la diosa cuando esta trataba de proteger a Eneas tras la muerte de Pándaro–. Belleza, en definitiva, pide auxilio al poeta, quien acepta humildemente la misión de restituirle el honor ultrajado.

A partir de aquí, la tercera parte consiste en un largo discurso enunciado por el poeta, figurativizado como personaje, primero, cautivo de un amor ideal y, después, al modo de un héroe designado por las figuras simbólicas de Amor y Belleza, para exponer un razonamiento en réplica a la ofensa del escritor sin nombre. Para ello, dispone de varias herramientas retóricas. En primer lugar, la cita erudita, es decir, el argumento de autoridad –*auctoritas*–, cuando reproduce explícitamente las palabras de Sócrates a través de los diálogos platónicos, de Plotino, de Petrarca (Barbabanca, 1593: 15) y, de nuevo, de Ariosto (Barbabanca, 1593: 18). A continuación, esgrime una serie de argumentos *ad hominem* que, basándose en la condición de la belleza exterior como reflejo de una pureza interior, le permite distinguir entre mujeres buenas y malas, aunque precisa por recurso a la *auctoritas* del «poeta ferrarese» –Ariosto– que no admitirá en este razonamiento la figura del *pars pro toto*: «come già disse il gran Poeta ferrarese, che avendo cantato in dishonor di Gabrina, si corregge con dire, che non biasimò per tutte le donne» (Barbabanca, 1593: 26). Es para rebatir dicha generalización cuando, por medio de la *enumeratio*, el poeta y protagonista de este discurso, comienza a elaborar una genealogía de las mujeres virtuosas que, según

denuncia, han padecido el silencio en los textos y en la memoria. Como corresponde la tradición erudita, el poeta parte de la tradición grecolatina y llega hasta su contemporaneidad, clasificando a las mujeres virtuosas, por simetría con el modelo del *cortigiano* de Castiglione, en mujeres que sobresalen en las «lettere» y mujeres que sobresalen en las «armi»: Corinna, Aspasia, Cornelia, Demofila, Safo, Vittoria Colonna y Veronica Gambara, del lado del *ars poetica*; Harpalice, Camilla, Hippolita, Pantafilea, Semiramis, Cleopatra y Fulvia, en el lado de los *bellatores* (Barbabianca, 1593: 24).

Concluye Barbabianca la *enumeratio* genealógica con un tercer modelo de mujer virtuosa, procedente de la iconografía del *dolce stil nuovo*, representada en la figura de las musas que coronan a los poetas, entre las que destaca a Galatea con Virgilio y a Beatrice y Laura con Dante y Petrarca, respectivamente. Este retorno al plano temático puramente poético, le sirve para cerrar su discurso con las imprecaciones, de modo que carga las tintas contra el «arrabiato scrittore» que había atacado a Belleza al comienzo del sueño en el jardín pictórico, a quien acusa de estar movido por «una vana ambizione di fama» y al que amenaza mediante el poder de la palabra con el destierro al silencio: «Dunque, ò arrabiato scrittore, taci in perpetuo silenzio, prima d'aprir le labra contro si honorato sesso» (Barbabianca, 1593: 31).

3. CONCLUSIONES: CLAVES INTERPRETATIVAS Y TRANSTEXTUALES

Para finalizar, son varias las conexiones últimas que necesitamos realizar entre el texto y su contexto histórico y simbólico, para comprender adecuadamente *L'assonto amoroso* de Cesare Barbabianca.

En primer lugar, el autor, empleando el marco temático del sueño, elegido como estrategia enunciativa para poner en pie este universo mítico, pagano e idealista, genera una realidad paralela, en la que omite convenientemente los nombres y los títulos de aquellos autores y obras a los que responde tanto con su larga argumentación como en las imprecaciones finales. Cabría preguntarse el por qué. En otros casos parecidos, como en la polémica de Padua, ni en la *Difesa delle donne* de Prodicogine Filarete (1588), ni en la *Vera difesa alla narratione delle operationi delle donne* de Giacomo Guidoccio (1588), aparece directamente mencionado Onofrio Filarco, autor de la *Vera narratione delle operationi delle donne* (1586); lo que no impide observar que solo con la coincidencia entre la literalidad de los títulos podemos encontrar explícitamente la respuesta de Guidoccio a Filarco. En sintonía con este contexto de discursos cruzados en publicaciones impresas que conformaron no solo debates locales, sino toda una «Polémica del Véneto», supone Virginia Cox (2008: 172) que *L'assonto amoroso* de Barbabianca podría ser de forma análoga una respuesta al misógino *Discorso intorno alla maggioranza dell'huomo e della donna* (1589) del académico de Treviso Cipriano Giambelli, que argumentaba la inferioridad de las mujeres por causas naturales, teológicas y culturales. Es quizás, por ello, que el lugar de publicación elegido por nuestro autor sea precisamente Treviso, con tal de estar

presente en el epicentro de la polémica y cerca del texto al que pretende contestar, avalado por el caballero Rvino y por el físico y literato Burchelati.

Por último, la mirada comparatista apoyada en la observación del fenómeno transtextual que une temática y remáticamente todos estos textos de la polémica del Véneto, nos obliga a hacer una última observación en torno a la figuratividad de los modelos presentados y su disposición sintáctica por medio de la configuración semionarrativa de fondo. Es cierto que desde una mirada contemporánea resulta lícito poner bajo sospecha todos estos textos, incluso los más filóginos, como las obras de Barbabianca o de Lanci, a la vista de su colocación de los motivos conforme a la narrativa del ideal –y de la ideología– del Amor supremo, que carga a las mujeres con la gravosa responsabilidad de ser siempre virtuosas para inspirar a los hombres en sus creaciones, en sus actitudes y en sus acciones; al tiempo que se las reduce a meros objetos sin voz –ni siquiera una línea de diálogo– en una retórica, en fin, vacía, además de a una pureza que excluye la sexualidad. Sin embargo, no es menos cierto que en el seno de la serie textual iniciada con la intención prescriptiva y adoctrinadora de Torquato Tasso en su *Discorso della virtù femminile e donnesca* (1584) –que enseñaba a las mujeres un camino de la virtud ideado por hombres sin tener en cuenta sus cuerpos ni sus identidades–, la argumentación de Barbabianca se distingue por dos motivos. El primero es el hecho de que al ofrecer por medio de la *enumeratio* retórica un catálogo de modelos de *buenas mujeres*, argumenta esta genealogía filógina como combate contra el silencio en que habían caído aquellas, adjudicándoles los mismos criterios clasificatorios de la virtud que se le aplican a los hombres tras el ideal cortesano de Castiglione en completa igualdad. Y en segundo lugar, porque la investidura actorial del poeta como sujeto heroico, cuyo destinador son los ideales Amor y Belleza, no está encaminada a salvar a ninguna mujer débil ni cautiva – al contrario, él mismo, en el momento un tanto cómico de discusión con el marido celoso de su musa, se declara prisionero y no salvador –, sino a enfrentarse directamente con otros hombres, actancialmente representados de inmediato como oponentes en el recorrido narrativo del relato, lo cual cierra la polémica entre voces masculinas, responsables del violento deshonor simbólico infringido al «nobilissimo sesso di Donne», y desplazando el foco de atención a la negociación sobre la masculinidad. Así lo pone de manifiesto la oposición de modelos masculinos enfrentados en el poeta, el caballero Rvino, a cuya protección se acoge, y el físico Bartolomei, por un lado, y los agresores, celosos y violentos de la estirpe de Diómedes, por otro, contra quienes reacciona en las imprecaciones, enviándolos al mismo silencio cruel en el que habían quedado las mujeres virtuosas. Todo ello, tal como indica el poema introductorio de Burchelati, ofrecido a la mirada irónica de un lector modelo declinado en femenino.

En definitiva, *L'assonto amoroso*, partiendo temáticamente de la mitología –en el sentido amplio de Roland Barthes (2012)– de los ideales neoplatónicos y de la soberanía de Amor, es un texto que juega con las instancias de la enunciación por medio de su figurativización en el discurso, de modo que asistimos a una liza en la que está en juego la masculinidad más que el propósito didáctico y adoctrinador

hacia el género femenino, o la actitud paternalista hacia unas mujeres a las que, desde luego, y a la vista de la *enumeratio* expuesta en la genealogía, no les hace falta ningún protector paternalista.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIOSTO, L. (1964). *Orlando furioso*. Milán: Einaudi.
- BARBABIANCA, C. (1593). *L'assonto amoroso in difesa delle donne*. Treviso: Aurelio Reghettini.
- BARTHES, R. (2012). *Mitologías*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- BERTOŠA, M. (1972). «Valle d'Istria durante la dominazione veneziana». *Atti*, vol. III, n. 1, pp. 58-205.
- BRUNETTI, M. (2020). «Soranzo». En *Dizionario biografico Treccani*. Recuperado el 25 de enero de 2020, en https://www.treccani.it/enciclopedia/soranzo_%28Enciclopedia-Italiana%29/.
- COX, V. (2008). *Women's Writing in Italy 1400-1650*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- DE MICHELIS, C. (1972). «BURCHELATI, Bartolomeo». En *Dizionario Biografico degli Italiani*. Recuperado el 10 de febrero de 2020, en [https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-burchelati_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/bartolomeo-burchelati_(Dizionario-Biografico)/).
- DIALETI, A. (2003). «“Defenders” and “enemies” of women in early modern Italian *Querelle des Femmes*. Social and cultural categories or empty rethoric?». En Goodman *et al.* (presidencia), *Gender and Power in the New Europe, the 5th European Feminist Research Conference*. Simposio dirigido por la Universidad de Lund, Suecia.
- (2011). «Defending women, negotiating masculinity in early modern Italy». *The Historical Journal*, vol. 54, n. 1, pp. 1-23.
- DIZIONARIO OLIVETTI (2020). Recuperado el 12 de febrero de 2020, en <https://www.dizionario-italiano.it/>.
- FAVARO, M. (2012). *Tra musica, scienza e riflessione sull'amore: l'Accademia Palladia di Capodistria*. Recuperado el 25 de enero de 2020, en <https://backdoorbroadcasting.net/2012/09/maiko-favaro-tra-musica-scienza-e-riflessione-sullamore-laccademia-palladia-di-capodistria/>.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- (2002). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.
- GILLEIR, A.; MONTOYA, A. C. y VAN DIJK, S. (eds.) (2010). *Women Writing Back/ Writing Women Back. Transnational Perspectives from the Late Middle Ages to the Dawn of the Modern Era*. Leiden: Brill.
- GONZÁLEZ DE SANDE, M. (2017). «La Breve difesa del diritti delle Donne y algunas cuestiones sobre su autoría». En A. Guzmán Guerra e I. Velázquez Soriano (eds.), *De falsa et vera Historia* (pp. 37-50). Madrid: Ediciones Clásicas.
- KRNJAK, O. y RADOSSI, G. (2002). «Testimonianze e notizie storico-araldiche di Brioni, Fasana e Dintorni». *Atti*, vol. XXXII, pp. 301-378.
- MALCOLM, N. (2015). *Agents of Empire. Knights, Corsairs, Jesuits and Spies in the Sixteenth-Century Mediterranean World*. Oxford, Nueva York: Oxford University Press.
- MAZZUCHELI BRESCIANO, G. (1758). *Gli scrittori d'Italia, cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani*. Brescia: Gimbattista Bossini.

- MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI (2020). «*EDIT 16*. Censimento nazionale delle edizioni italiane del XVI secolo». Recuperado el 5 de febrero de 2020, en http://edit16.iccu.sbn.it/web_iccu/ihome.htm.
- RADOSSI, G. (2003). «Monumenta heraldica iustinopolitana». *Collana degli Atti*, vol. 21, pp. 1-480.
- SQUINZIANI, G. (1882). *Santo Apollinare di Gasello presso Capodistria*. Capodistria: Tipografia di Carlo Priora.

AVVICINAMENTO ALLA FIGURA DI HERCOLE
FILOGENIO E STUDIO PRELIMINARE
DELL'INTRODUZIONE A *DELL'ECCELLENZA
DELLA DONNA*¹

*Approach to the Figure of Hercole Filogenio and Preliminary Study
of the Introduction to Dell'ecellenza della donna*

Spiros KOUTRAKIS

Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (Università Aristotele di Salonicco)

Fecha final de recepción: 27 de abril de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 11 de septiembre de 2020

RIASSUNTO: Nel 1589 Hercole Filogenio, pseudonimo di Ercole Marescotti, decise di associarsi «all'opinione di coloro che si sforzano scoprire l'errore di molti, quali tanto si affannano in avilire il femminil sesso». A tal scopo scrisse un discorso che intitolò *Dell'ecellenza della donna* e lo dedicò a Flavia Peretti Orsina. In questa prima presentazione si verrà a introdurre e a far conoscere meglio l'autore così come la donna a cui venne dedicata l'opera, nonché i momenti principali della sua vita e l'ambiente sociale in cui lei visse e operò. In più saranno presentati i brevissimi discorsi di altre persone illustri del suo tempo che Filogenio scelse per introdurre il suo testo.

Parole chiave: Hercole Filogenio; *Dell'ecellenza della donna*; Rinascimento; Flavia Peretti; virtù femminili.

ABSTRACT: In 1589 Hercole Filogenio, pseudonym of Ercole Marescotti, decided to associate «to the opinion of those who strive to discover the error of many, who so much struggle to avil the feminil sex». That's why he decided to write down a speech that he called *Dell'ecellenza*

¹ Questa ricerca è risultato del Progetto «Men for Women. Voces Masculinas en la Querella de las Mujeres» (PID2019-104004GB-I00), *Ministerio de Economía y Competitividad*.

della donna and dedicated it to Flavia Peretti Orsina. In this first presentation there will be an introduction in order to make better known the author as well as the woman to whom the work was dedicated, and also the main moments of her life and the social environment in which she lived and worked. In addition, will be presented the short speeches of other illustrious people of his time that Filogenio chose to introduce his text.

Keywords: Ercole Filogenio; *Dell'eccellenza della donna*; Renaissance; Flavia Peretti; Feminine Virtues.

1. ERCOLE FILOGENIO *ALIAS* ERCOLE MARESCOTTI

A scrivere questo libro fu un certo Ercole Filogenio di cui i suoi letterati contemporanei svelarono la vera identità riferendo che si trattava dello pseudonimo di cui si servì Ercole Marescotti per firmare un discorso dei suoi anni giovanili. A questo punto sarebbe utile riportare tutte le informazioni – assai scarse in effetti – che è stato possibile raccogliere fino a questo momento affinché si venga a conoscere – quanto possibile – l'autore del libro². Ercole Marescotti era bolognese, figlio di Galeazzo di Agostino Marescotti, che nel luglio del 1591, ossia due anni dopo la pubblicazione del suo discorso, si laureò in Legge. Essendo divenuto sacerdote secolare, nel 1615 venne scelto come canonico della Metropolitana della sua patria, di Bologna. Purtroppo la sua funzione non durò a lungo a causa della sua morte improvvisa che accadde il 9 marzo 1621.

A lui vengono attribuiti altri due libri: il primo è del 1614 e si intitola *Variarum Resolutionum Liber primus & secundus* e il secondo che scrisse nel 1620 ed intitolò *Consilium Perillustris Jurisconsulti Domini Herculis Marescotti, patritii Bononiensis, in Causa Mutinen. Castri seu Jurisdictionis pro Illustrissimis Dominis Comitibus de Sertoriis, Bononiae apud Heredes Joannis Rossi*.

Da notare che in un volume del 1711 scritto da Antonio Orlandi si fa riferimento ad alcuni autori bolognesi che scrissero su donne illustri di Bologna tra cui l'autore in questione, il quale registra una doppia presenza tanto come Ercole Filogenio quanto come Ercole Marescotti³.

2. ALL'ILL.MA & ECCELL.MA SIG. FLAVIA PERETTI ORSINA

Ma chi era veramente quella donna e cosa aveva di tanto straordinario ad aver stimolato Ercole Filogenio a dedicarle il suo discorso? Dallo studio dei suoi dati biografici si rende chiaro che Flavia Peretti era una donna veramente distinta, dotata di uno spirito inquieto che non si limitò al ruolo impostole dal suo rango sociale ma cercò di sfruttarlo quanto meglio per promuovere i suoi interessi e contribuire allo sviluppo della società in cui viveva.

² Cfr. Fantuzzi (1786) e Quadrio (1741).

³ Si veda ad es. Orlandi (1711: 342).

Secondo quanto è noto sapere⁴, Flavia Peretti nacque nel 1574 da Fabio Damasceni, un gentiluomo romano, e da Maria Felice Mignucci Peretti, nipote di Felice Peretti, che divenne Papa Sisto V nel 1585. Ebbe una sorella, Orsina, che avrebbe sposato il duca di Tagliacozzo Marcantonio Colonna e altri due fratelli, Alessandro che sarebbe diventato cardinale, e Michele, il principe di Venafro. Tutti e quattro furono adottati dal prozio Felice, che diede a Flavia il suo cognome e le garantì un'educazione raffinata. Inoltre, fece tutto il necessario affinché Flavia sposasse Virginio Orsini, figlio del duca di Bracciano Paolo Giordano I e di Isabella de' Medici, un matrimonio conveniente alle strategie della famiglia. In effetti, nel 1589, il patriarca di Gerusalemme Fabio Biondi celebrò le nozze fra Flavia Peretti e Virginio Orsini e centomila scudi furono destinati alla sposa come dote da parte di Papa Sisto V. Un evento che suscitò un certo clamore visto che il toscano Baldo Catani scrisse la canzone *Nelle nozze degl'ill.mi sig.ri il sig. don Verginio Orsino e la signora donna Flavia Peretta*. Anche il poeta fiorentino Giovanni Girolamo Fiorelli dedicò al cardinale Montalto la canzone *Nelle felicissime nozze degl'illustris. & eccellentis. ss. don Verginio Orsino, duca di Bracciano & donna Flavia Peretta*.

Flavia Peretti aveva una grande passione per il canto, la musica e la danza, e questo amore per le arti la spingeva perfino ad esibirsi in prima persona; la frequentazione di artisti la condusse alla creazione di un cenacolo musicale collegato con quello del fratello, il cardinale Alessandro, e con quello del granduca Ferdinando de' Medici. Un manoscritto del 1606 svela anche altri interessi di Flavia Peretti; si tratta del *Libro per fabricar tele dell'Ecc.ma Sig.ra Duchessa di Braciano come pettinare, filare, curar filato, inglomerare, tesser le tele et farle candidare* scritto dal suo *guardaroba* Andrea Arbustini. Anche i suoi interessi relativi agli stili delle acconciature, sui quali lei voleva essere aggiornata, si deducono dai ritratti di donna contenuti nelle *Varie acconciature di Teste usate da nobilissime Dame in diverse Città d'Italia*, che le dedicò Giovanni Guerra.

Poeti e letterati esaltarono la sua bellezza che non passava inosservata, distinta particolarmente dalle sue bionde trecce «d'insigne beltà». Ercole Filogenio fu uno dei primi e lo susseguirono anche altri; tra cui un certo Accademico Sfregiato, pseudonimo del minore conventuale Giovan Francesco Buoni che nel 1590 compose e pubblicò le *Rime dell'Accademico Sfregiato, per l'illustriss. et excell.ma signora donna Flavia Peretti Orsina*. Anche Torquato Tasso, un anno dopo, con lo pseudonimo di Uranio Felice, volle esaltare la «cortesia, gratia e beltade» di Flavia Peretti nel suo *Tempio fabbricato da diversi coltissimi, e nobilissimi ingegni* che le dedicò. Tasso le aveva dedicato anche la canzone per le nozze «Delle più fresche rose omai la chioma», oltre al sonetto «Flavia quando nel lago un picciol vento increspa l'acque pure e mattutine», pubblicato nella raccolta delle *Rime amorose*.

In quanto appartenente a una posizione sociale assai elevata le spettavano un notevole numero di incarichi. Tuttavia, non si limitò solo a quelli, ma al contrario, si

⁴ Cfr. Dizionario Biografico degli Italiani (2015: 342-345).

occupò anche dell'amministrazione dello Stato feudale di Bracciano, non esitando ad intervenire perfino in affari; si dimostrava disponibile qualora le venisse rivolta una richiesta di aiuto, tanto da uomini quanto da donne, perfino di sussidio economico, o qualora le venisse chiesto un favore, che si trattasse dell'assunzione al suo seguito o di qualsiasi altro lavoro. La sua corrispondenza testimonia che una delle sue preoccupazioni principali era quella dell'«ordine dell'Archivio già incaminato per servizio di quello stato».

La posizione sociale di Flavia Peretti ebbe come conseguenza diretta la sua socializzazione con altre nobildonne, con molte delle quali strinse amicizie, tra cui la duchessa di Parma Margherita Aldobrandini, la duchessa di Modena Virginia Medici, Laura d'Este, Renata Pico, Emilia Orsini Anguillara. Da lei nacquero dodici figli, spesso protagonisti di brillanti carriere o importanti matrimoni. Flavia Peretti fece educare le tre femmine nel convento benedettino della Ss. Concezione a Firenze dove, tra le varie cose, appresero «il sonar tasti e il cantare». Il 14 settembre 1606 e mentre metteva al mondo il suo dodicesimo figlio, una bimba, Flavia Peretti Orsini morì.

3. LA STESURA DEL LIBRO E LA DEDICA

Il testo del discorso si sviluppa in attraverso 271 pagine e il tutto viene correlato con altre 14 pagine, 3 delle quali ospitano la dedica dell'autore che costituisce anche la prefazione del libro, mentre nelle 11 rimanenti Filogenio incluse dei brevissimi scritti di incitazione composti da altre persone illustri che egli stesso condivideva e usò per introdurre il suo testo.

La dedica dell'autore assume la forma di una lettera rivolta alla protagonista del suo discorso. Molto utili sono le informazioni ricavate; innanzitutto si viene a sapere che non c'è stato alcun incontro fisico tra l'autore e Flavia Peretti quindi tutto ciò che scrive su di lei lo fa «senza conoscerla a vista» come sottolinea nella chiusura della sua lettera (Filogenio, 1589: viii). Il suo testo, scritto in prima persona, è colmo di espressioni che svelano quei sentimenti profondi che nutre per lei, come l'ammirazione e la stima (ne è testimone l'uso del superlativo assoluto per gli aggettivi con cui si rivolge a lei – «illustrissima», «eccellentissima» – oppure alla sua famiglia – «nobilissima» –). Allo stesso tempo manifesta la sua umiltà e la sua assoluta devozione nei suoi confronti quando le chiede di «degnare mostrare prontezza dell'animo» a questa sua «fatica» che peraltro è anche «la prima», e di conseguenza il modo in cui verrà affrontato da lei comporterà la sua futura evoluzione come scrittore.

Mettendo un po' da parte però il tono complimentoso delle sue parole, bisogna soffermarsi sul punto che rappresenta quello di massima importanza dell'intero testo: l'informazione fornita dallo stesso autore sul motivo che lo spinse alla stesura del discorso in questione quando lui stesso tratta della sua decisione di sottoscrivere «all'opinione di coloro che si sforzano scoprire l'errore di molti, quali tanto si affannano in avilire il femminil sesso» (Filogenio, 1589: viii).

4. LA PREMessa DEL LIBRO

Ercole Filogenio, al posto di qualsiasi altra forma di introduzione per il suo discorso, volle riportare dei brevi testi di invocazione scritti da altri letterati illustri che l'autore valorizzò affiancandoli al suo. Cinque di questi appartengono a sei autori ben noti dell'epoca mentre uno sarebbe di uno scrittore sconosciuto (secondo la presentazione che ne fa lo stesso Filogenio) visto che la sua identità viene omessa.

Filogenio sceglie di cominciare con un gioco di parole col suo nome, Ercole, e a tal scopo riporta l'elogio di Agostino Costantino all'eroe mitologico e figlio di Giove. Un eroe che non esitò a confrontarsi con delle fatiche crudeli e malvagie, sopportando e superando ardui compiti. Alla fine, riuscì di certo a superare tutti i pericoli e iniziò ad essere glorificato non solo dagli uomini ma perfino dagli Dei che lo riconobbero come semidio. Filogenio si serve dell'esempio di Ercole per alludere alla sua impresa: in modo analogo anche lui supporterà il fardello di elogiare il sesso femminile agli occhi di tutti e soprattutto di coloro che cercano invece di avvilirlo, raggiungendo l'onore e la stima altrui.

Le parole di Antonmaria Vinco che seguono, invitano lo stesso Ercole Filogenio a difendere le donne cancellando tutte quelle caratteristiche sfamanti attribuite loro nel corso dei secoli e guadagnerà così l'ammirazione di Euterpe e di Clio, Muse della musica, della poesia lirica e della storia. Due Muse scelte non casualmente perché attraverso le loro figure vuole incitare le donne a non smettere mai di dedicarsi all'arte della poesia lirica e allo stesso tempo a continuare il loro sacro dovere della tutela della storia che si raggiunge tramite la famiglia e la successione delle generazioni.

Anche Vincenzo Eliseo Fermano torna a elogiare l'Ercole mitologico, solo che lui sceglie il patronimico poetico che definisce l'eroe, ossia Alcide. Invoca il suo pregio e la sua dignità come figlio dell'«onnipotente Giove» che lo resero «magnanimo» e lo dotarono di un ingegno così grande che non si era mai incontrato precedentemente nel mondo intero. L'autore inoltre evidenzia come appese al Tempio che gli dedicarono le donne quell'arma con cui riuscì a liberarsi dalle sue fatiche e affrontare tutti coloro che osavano empiramente sottovalutare la *vera della donna eccellenza*.

Diverso nel contenuto ma alquanto significativo è il testo dell'*incerto autore* che si occupa del concetto dell'amore e degli effetti che provoca. È la Dea che fa nascere l'amore fra le persone tormentandole e costringendole ad ubbidire a delle voglie incolmabili. Paragona il forte batticuore alle creazioni di Sterope e Bronte, i due ciclopi che forgiavano i fulmini di Giove, i quali insieme al dio romano Vulcano creano agitazione e sconvolgimento. E la Dea dell'amore riaccende le fiamme già spente e lancia le frecce amorose con il dolce veleno, creando lusinghe illusorie e mescolando tutto. Quel che in verità succede però altro non è che un finto piacere.

In seguito, Filogenio include anche tre testi scritti in latino allo scopo di dare maggior prestigio alla sua opera. Il primo è di Giovanni Battista Evangelista, un letterato che produsse un considerevole numero di opere tutte in latino. A seguire, un testo di Aquilante Simonetti che fu un letterato originario di Servigliano (nella provincia di Ascoli Piceno) il quale fiorì nella seconda metà del sec. XVI anche egli

scrivendo opere in latino. Tra queste si ricordano *Ad Dominicum Pinellum episcopum, principemque Firmanum Aquilantis Simonetti Seruiliani apologia* del 1579 e *Humanarum Literarum Professoris. Regulae grammatices* del 1600.

In conclusione, non solo della premessa ma anche dell'intera parte introduttiva al discorso che seguirà, vengono citate le parole di Vincenzo Eliseo la cui personalità lasciò uno stampo indelebile nella sua epoca facendo sì che quando morì nel 1590 venne pubblicato, in sua memoria, un libro di rime composte da diversi autori (*Rime de diversi autori, fatte in morte del Sig. Vincenzo Eliseo*).

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1590). *Rime de diversi autori fatte in morte del Sig. Vincenzo Eliseo*. Fermo: Sertorio de' Monti.
- ACCADEMICO SFREGIATO (1590). *Rime dell'Accademico Sfregiato, per l'illustriss. et eccell.ma signora donna Flavia Peretti Orsina*. Bologna: Giovanni Rossi.
- DIZIONARIO BIOGRAFICO DEGLI ITALIANI (2015). «Flavia Peretti Damasceni». *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 82, pp. 342-345. Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.
- FANTUZZI, G. (1786). *Notizie degli scrittori bolognesi*, tomo V. Bologna: Stamperia di San Tommaso D'Aquino.
- FELICE, U. (pseudonimo di Torquato Tasso) (1591). *Il tempio fabbricato da diversi coltissimi e nobilissimi ingegni in lode dell'Illustrissima ed Eccellentissima Donna Flavia Peretta Orsian, Duchessa di Bracciano, dedicatole da Uranio Fenice*. Roma: Giovanni Martinelli.
- FILOGENIO, E. (1589). *Alla Illustrissima et Eccellentissima Signora la Sig. Flavia Peretti Orsina. Dell'eccellenza della donna*. Fermo: Sertorio de' Monti.
- ORLANDI, A. (1711). *Notizie degli scrittori bolognesi e dell'opere loro stampate e manoscritte*. Bologna: Costantino Pisarri.
- QUADRIO, F. S. (1741). *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. II. Milano: Stampe di Francesco Agnelli.

VARIA

LA ENSEÑANZA DEL ITALIANO COMO LENGUA EXTRANJERA EN ESPAÑA

The Teaching of Italian as a Foreign Language in Spain

Andrea BALDANI

Universidad de Salamanca

Fecha final de recepción: 22 de junio de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 27 de octubre de 2020

RESUMEN: La lengua italiana empieza a difundirse en la educación española en una época relativamente cercana gracias tanto a periodos de cambios que se estaban produciendo en España como a influencias a nivel político-culturales y espirituales ejercidas entre Italia y España en los siglos XIX y XX. A partir de un breve enfoque histórico sobre las etapas más importantes relativas a las relaciones entre Italia y España de los siglos XIX y XX y a través de un análisis de varios datos, se intenta dilucidar por qué, en la actualidad, la difusión del italiano en la educación española no es homogénea en todas las comunidades autónomas.

Palabras clave: lengua italiana; enseñanza del italiano como L2; educación española; relaciones italo-españolas; influencia italiana.

ABSTRACT: The Italian language starts spreading in the Spanish educational system during the last few years due to a period of changes occurring in the country and several political, cultural and spiritual influences between Italy and Spain in both the 20th and the 21st centuries. On the basis of a historical approach over the most important stages related to the relationship between Italy and Spain in these centuries and through a thorough analysis, it will be clarified why the spread of the Italian language is not consistent nowadays in every part of Spain.

Keywords: Italian Language; Teaching Italian as L2; Spanish Education; Italian-Spanish Relations; Italian Influence.

1. INTRODUCCIÓN¹

A mediados del siglo XIX España tiene una situación educativa más que precaria donde las tasas de analfabetismo son altísimas. Era evidente que el país necesitaba una reforma educativa que se iniciaría con la Ley Moyano en 1857. Sin embargo, es en el siglo XX cuando comienzan los cambios sociales, pero también los conflictos que fueron transformando la política, la sociedad y la educación de la época. Estas se vieron inevitablemente influenciadas por elementos externos. En 1902 empieza el reinado de Alfonso XIII, caracterizado por su gran implicación en la política nacional. Años más tarde, en 1923, comienza la dictadura de Primo de Rivera, que durará hasta 1930. Esta situación será aprovechada por el dictador Benito Mussolini para introducir las bases de la enseñanza del italiano en los centros educativos españoles. No obstante, en 1936 el general Francisco Franco da un golpe de estado y da comienzo la Guerra Civil española, momento que supuso una oportunidad más que ventajosa para Italia. Mussolini aprovechó esta situación para intentar introducir su cultura como vehículo de la ideología fascista. En los años 60 se producirá un crecimiento económico y un posterior aperturismo al exterior hasta que en 1975 fallece el dictador Francisco Franco. Pocos años antes de su muerte, una transformación política llevará a España a la democracia parlamentaria en 1982 con la victoria política del PSOE. Aun así, las influencias ejercidas por académicos, instituciones y metodologías educativas italianas pervivirán en el sistema educativo español.

El italiano se fue introduciendo en los centros con el objetivo de establecerse como una de las lenguas extranjeras principales en la enseñanza primaria, secundaria y superior. No obstante, su inclusión se inició lentamente y fue un proceso largo motivado por la persistencia e intereses de personajes políticos nacionales e internacionales. Precisamente esto es lo que se trabajará en este ensayo, en el que se investigarán los antecedentes históricos y los intereses que propiciaron el acercamiento a la lengua italiana. Además, se estudiará la evolución que su enseñanza ha tenido en España y se tratará de dilucidar el porqué de las diferencias educativas entre las diferentes lenguas extranjeras de las comunidades autónomas.

2. BREVE HISTORIA DE LA EDUCACIÓN EN ESPAÑA

A mediados del siglo XIX, más de la mitad de la población era analfabeta debido a la incapacidad de gran parte de la población de optar a una enseñanza pública. En 1857 con el reinado de Isabel II, se vieron ciertos deseos de mejora reflejados en una ley del sistema educativo liberal llamada Ley Moyano², que establecía una

¹ La bibliografía referida a la investigación de la enseñanza del italiano como lengua extranjera en España es muy escasa, exceptuando el volumen de artículos incluidos en Hernández Díaz (2014) que hemos utilizado en nuestro estudio.

² La Ley Moyano fue una ley para regular el sistema educativo español y fue desarrollada por el ministro de Fomento Claudio Moyano Samaniego en 1857. En esta ley se introdujeron los principios básicos que debía inculcar el sistema educativo español (Garrido, 2005: 2).

organización educativa dividida entre elemental y superior, de carácter gratuito y obligatorio mínimo hasta los nueve años. La Ley Moyano tiene similitud con la Ley Casati, promulgada en Italia en 1861 y que, al igual que la española, tenía por objetivo luchar contra el analfabetismo y mejorar la organización de la educación obligatoria. También se oficializó el papel de las educadoras y los tutores que las familias adineradas podían contratar para la enseñanza en el hogar y el derecho de la iglesia de supervisar la formación religiosa. Estos fueron grandes pasos en una sociedad que empezaba a darse cuenta de la necesidad de una educación esencial y general. Aun así, los conflictos políticos y la precaria economía generalizada dificultarían que España evolucionara con más rapidez (Garrido, 2005: 3-5). En 1873 se proclamó la Primera República y en el 78 la Constitución; es entonces cuando se intenta dar un impulso a la libertad de enseñanza. Sin embargo, lo más relevante de este período es el considerable aumento de la presencia de la iglesia en la educación de los españoles, sobre todo, desde principios del siglo xx. Aun así, Montero y Real (2014) señalan que existían varias instituciones e iniciativas que buscaban mejorar el sistema educativo español, como, por ejemplo, el Boletín de la Institución de Libre Enseñanza³ cuya cronología va desde 1877 hasta 1936, que es importante mencionar porque se trató de un boletín que introdujo en España las nuevas ideas pedagógicas que se estaban gestando en Europa. No son muchos los artículos sobre formación italiana, pero destaca el estudio de María Montessori, una pedagoga de renombre que llegó a impartir cursos en Barcelona.

San Juan Bosco también fue un pedagogo sumamente relevante de la historia italiana y española que puso las bases de una iniciativa educativa de carácter religioso en los años 50 del siglo xix y que logró desarrollar y extender hasta España. Don Bosco llegó a España en 1881 y su llegada supuso un estímulo para la actividad formativa dedicada a los jóvenes más desfavorecidos. Gracias a él, se abrirán varias instituciones educativas en el territorio español. Está claro que la influencia pedagógica italiana en España es mínima en comparación con la influencia francesa o inglesa, pero «en la vida cultural y política de la España del ochocientos muestra momentos del máximo interés» (Moreu, 2014: 127).

3. EL SIGLO XX: UN CONTEXTO DE CAMBIO E INFLUENCIA

El siglo xx será una época aún más conflictiva y transformadora para España de lo que pudo ser el siglo pasado. La Primera Guerra Mundial, en la cual España quedó al margen, dio comienzo en 1914. Italia, por otro lado, tomaría parte en ella y pasaría a formar parte de la Triple Alianza. El origen de la enseñanza del italiano en

³ El BILE fue una publicación de contenido diverso y multidisciplinar gracias a la diversidad de sus participantes. A través de esta publicación, llegan a España estudios importantes sobre la enseñanza educativa. Los artículos sobre el sistema educativo utilizado en Italia no eran muy abundantes, pero, aun así, tuvo cierta importancia en el ámbito y dio a conocer a María Montessori (Montero y Real, 2014: 102).

España tiene mucho que ver con la situación política de ambos países y esto es algo evidente dado que las influencias educativas italianas también se vieron delimitadas a un momento histórico determinado, la Italia de Mussolini. La enseñanza del idioma en cuestión no estaba motivada solo por ampliar el número de lenguas extranjeras en el sistema educativo, sino por su utilidad como un medio de *adoctrinamiento* de la población desde el colegio y como vehículo para aumentar el poder y la presencia política general. También estaba impulsada por la búsqueda de la expansión cultural para no quedarse en desventaja en comparación con Francia o Reino Unido. Entre todo esto, hay que destacar «el interés mostrado por las autoridades fascistas para conseguir que se incluyese el aprendizaje del italiano dentro de los planes de estudio de la segunda enseñanza española» (Domínguez, 2013: 3), tomado, evidentemente, como un medio para mejorar las relaciones con España y para extender la ideología fascista a partir de 1920.

A principios del siglo xx, la enseñanza del italiano en la península era casi nula, pero dicha situación empezó a cambiar con la llegada de instituciones religiosas procedentes de Italia. Un ejemplo claro son los Salesianos, que gracias al «carisma y dinamismo apostólico de Don Bosco» (Nieto y Ayllón, 2014: 138) el Instituto Salesiano⁴ se abrió en España en 1886. Su influencia educativa comenzó a extenderse por Utrera, Málaga y Barcelona, y más tarde se establecerían en más puntos clave del territorio español. En Barcelona destaca ya la existencia de «la casa central de los Salesianos y las Hijas de María Auxiliadora» que en 1891 estarán bajo el control directo de Sicilia (Nieto y Ayllón, 2014: 139). No obstante, la apertura oficial del Instituto Salesiano se fecha en 1904 y lo hace con el fin de ofrecer clases y talleres. Otras zonas del territorio español donde se establecieron institutos salesianos en esta misma época son Madrid y Sevilla, y es notable la influencia posterior en Salamanca. También destaca el movimiento de origen italiano denominado *Escuela Nueva* y su influencia en España, que llegaba en mayor medida, por la pedagoga María Montessori. Las zonas de mayor influencia volverían a ser Barcelona y Madrid respectivamente, pero fue especialmente relevante en Cataluña.

El fascismo comenzó a extenderse realmente desde 1920, que fue cuando Mussolini invadió el horizonte político europeo convirtiéndose en un referente que buscaba extender su sistema político a través del respaldo y la ayuda económica que ofrecía a otros países, que es lo que sucedió en España. El régimen de Mussolini comenzó en 1922 y acabó en 1943, y fue en todo este período donde más iniciativas se llevaron a cabo para aumentar la presencia italiana en el exterior. Por otro lado, era evidente el retraso del sistema educativo español con respecto a otros países europeos e incluso entre comunidades españolas. Esto se debe a los cambios legislativos constantes que se realizaban por la inestabilidad política. A esto se sumaba el contexto histórico

⁴ Una institución educativo-religiosa nacida en un pequeño pueblo italiano llamado Mornese, que se extendió rápidamente por más regiones de Italia, Francia, Latinoamérica y España (Domínguez, 2013: 17).

europeo y el apogeo de ideas propias de la dictadura que, en el ámbito educativo, buscaba que a los niños se les educase de manera que vieran que el régimen era la solución perfecta para el país. Por ello en este contexto, «la escuela se convirtió en un espacio para resaltar los valores tradicionales del Estado y reafirmar la identidad de la patria» (Domínguez, 2013: 8). De la misma manera, Italia veía la educación como un medio político, pero a pesar de sus intentos, estaba en evidente desventaja en comparación con países como Francia. En 1924 se envía al profesor italiano Ruggero Palmieri con el objetivo de estudiar la situación en España y buscar alternativas para posibilitar la introducción del italiano en la educación española. Italia se veía también poco *correspondida* por España a pesar de sus reformas educativas que introdujeron el español como segunda lengua extranjera. Igualmente, Italia no se quedaba atrás en su propósito y poco después se solicitó «el permiso para que se estableciera una cátedra de lengua y literatura italiana en Madrid» (Domínguez, 2013: 8).

No obstante, en 1925 se estableció la dictadura fascista en Italia y entre los objetivos de Mussolini estaba divulgar las ideas que defendía y mostrar los beneficios que esa forma de gobierno traía a su país. Para este propósito, se utilizaron las escuelas italianas localizadas en el extranjero y se crearon instituciones culturales en territorio internacional para avivar relaciones entre los grupos de estudiosos, organizar actividades y cursos de lengua italiana:

Italia entiende la difusión de la cultura del país como una poderosa arma propagandística de los valores y principios fascistas de la época. Blanco de esta campaña es el territorio español que, tras la Guerra Civil que ha dejado asolado el país, está al mando del general Francisco Franco y su régimen de dictadura militar (Florio, 2014: 67).

La influencia fascista sería mayor en los grupos conservadores gracias a la propaganda a través de los medios de comunicación. La similitud entre ideologías e inclinación religiosa que existía entre ambos países favoreció la filtración del fascismo, y posiblemente, fomentó las reformas educativas de la Segunda República (Poy Castro, 2014). Por ello es lógico que la influencia de Mussolini fuera más grande durante la Guerra Civil española (1936-1939) y al inicio del régimen de Franco. En ese periodo, el Duce ofreció ayuda por la que más tarde reclamaría que se «volviera a incluir la enseñanza del italiano en las escuelas, que se fomentaran los cursos de italiano y se firmaran acuerdos universitarios bilaterales entre ambos países» (Florio, 2014: 69). Respecto al régimen de Franco, antes es necesario hacer un repaso por la etapa anterior y las reformas educativas que se realizaron.

Con la caída de la monarquía en España en el año 1931 y la proclamación de la Segunda República, que quiso seguir fomentando la erradicación del analfabetismo, se aprobó la Constitución de la República que introdujo cambios, aunque no se redactó ninguna ley que tratara directamente el tema educativo. Algunos de esos cambios recuerdan a los que se hicieron en Italia, como considerar la educación y la cultura un atributo básico y principal del gobierno. A pesar de todos los intentos de Mussolini, era bastante complicado que el italiano compitiera con el francés, pues se

había establecido como lengua extranjera obligatoria en los colegios; por otra parte, el llamado Plan Villalobos⁵ de 1934 perjudicó la evolución del italiano en la educación y supuso la «oportunidad perdida de aumentar la influencia cultural italiana y de colocar profesores italianos en las escuelas medias españolas» (Domínguez, 2013: 14). En 1936 se produjo el golpe de estado y se estrechan las relaciones entre España e Italia, y es cuando el gobierno fascista italiano consigue una victoria evidente que en la educación se plasmó en una organización educativa que giraba en torno a la patria, el catolicismo y el autoritarismo. Resalta en este periodo la Comisión de Cultura y Enseñanza, que fue creada por el Estado con el objetivo de modificar y rediseñar el sistema educativo. Mussolini tenía claro lo que quería y, como pago por la ayuda prestada durante la Guerra Civil, pretendía que se establecieran varias cuestiones:

- 1.º La institución de tres lectorados de lengua y literatura italiana en las universidades de Salamanca, Zaragoza y Granada.
- 2.º La creación de dos escuelas italianas con cursos elementales y cursos medios inferiores en las ciudades de Bilbao y Sevilla.
- 3.º Un decreto del Gobierno de Burgos que haga obligatoria la enseñanza del italiano en todas las escuelas medias de España.
- 4.º Contando también con la buena voluntad de nuestros connacionales, creación de cursos privados de italiano en el mayor número posible de las ciudades españolas, como los que por ejemplo funcionan ya en San Sebastián, León y Palencia (Domínguez, 2013: 18).

Esto probaba, como bien se explica en el artículo titulado «El aprendizaje del italiano en la segunda enseñanza española. Una batalla de la diplomacia fascista (1922-1943)», que Italia procuraba que España fuera una dictadura soberanamente fascista (Méndez, 2014). Este proceso era más lento de lo que el dictador italiano creía; no obstante, en 1937 llegaron a las ciudades españolas controladas por la falange franquista profesores de nacionalidad italiana con el cometido de enseñar su lengua materna. Además, Italia aprovechó las buenas relaciones para aumentar la presencia de organismos educativos en territorio español; entre ellos crea el Instituto de Cultura en Barcelona⁶ y multiplica la cifra de lectores italianos en universidades españolas. En cuanto a los cambios en el aula, ya en 1938 se comenzaba a confeccionar un nuevo programa educativo donde se añadiría el italiano como segunda lengua extranjera obligatoria. Ese mismo año se ratificó un documento oficial donde «se establecía la obligación de aprender dos lenguas modernas de las cuatro que se ofertaban; aunque

⁵ Fue un plan educativo con el que se reorganizó el bachillerato dividiéndolo en dos etapas. Entre las lenguas modernas, se estableció el francés como idioma principal que se podía complementar con una segunda lengua extranjera: inglés o alemán (Domínguez, 2013: 14).

⁶ El Instituto de Cultura, localizado en Barcelona, es una entidad oficial creada para divulgar la enseñanza de la lengua italiana y su cultura. No opera en toda España, solo en regiones del levante español.

era obligatorio que entre éstas figurase el italiano o el alemán» (Domínguez, 2013: 19).

También se crearon cursos para formar más profesores especializados en Filología italiana que se regularizaron en varias universidades, como las de Valladolid, Sevilla, Salamanca, Santiago, Zaragoza, Oviedo y Granada. Esta iniciativa ayudaba, pero no solventaba el problema inicial, pues al aumentar la demanda el número de profesores seguía siendo insuficiente. Aun así, el objetivo del dictador italiano, centrado en cambiar la visión que los españoles tenían del fascismo y ganar adeptos, parecía que se cumplía gracias a sus maniobras, entre las que se encontraba favorecer la enseñanza del italiano en las escuelas. La extensión del idioma continuó a través del fomento de grupos culturales mitad italianos y mitad españoles para motivar la interculturalidad y el establecimiento de acuerdos entre universidades que introdujeran la enseñanza del español y el italiano. Así, el italiano se fue introduciendo poco a poco en la educación y la cultura española. En 1938 se hace evidente cuando entra en vigor la Ley de Reforma de la Segunda Enseñanza y esta establece que «la cultura clásica pasa a formar parte fundamental del currículum y se considera obligatorio el estudio de lenguas de países con trayectoria afín: alemán e italiano» (Garrido, 2005: 23).

Destaca la enseñanza del idioma en centros localizados en provincias con capital universitaria, en provincias insulares (aunque era optativa) y en colegios privados gestionados por instituciones religiosas que eran subvencionados por el régimen de Mussolini. Aprovechando también la época de posguerra de 1939, Italia crea el Instituto Italiano de Cultura en Madrid⁷ gracias al cual se consiguió que aumentara la cultura italiana en el país y, más tarde, se convirtió en la base principal y herramienta general de la política cultural italiana en España. Esto parece que abrió un poco más el camino, pues en 1940 se inaugura el Liceo Italiano en Madrid.

El Liceo Italiano es una institución educativa para alumnos de nacionalidad española e italiana. La educación era esencialmente bilingüe y en 1941 consiguió de manera oficial el reconocimiento de institución educativa. Su sistema educativo estaba organizado a partir de una estructura de enseñanza típica italiana, pero mezclada con principios del plan de estudios español. Así, intentaba lograr un término medio entre las dos enseñanzas. Con el tiempo, y a pesar de las dificultades económicas atravesadas, el Liceo Italiano fue una de las mejores escuelas de Madrid y las buenas relaciones entre los dos países se mantuvieron intactas a pesar de los cambios políticos. Aunque se intentó aunar la enseñanza del español y el italiano en un mismo proceder educativo, no se pudo lograr y con el tiempo se terminó por dividir⁸. Desde

⁷ El IICM es una institución dedicada a promocionar la cultura italiana en España. Se dedican a organizar y apoyar eventos culturales, a desarrollar convenios académicos y, en definitiva, al fomento de la lengua italiana.

⁸ La situación contextual no era muy proclive a aumentar las relaciones con Italia debido a los diferentes caminos políticos que ambos países habían escogido y también, a la derrota de Italia en la

1962 se perdería el carácter inseparable que pretendían en la educación, pero se recuperaría a partir de los años 70 con el objetivo de que los estudiantes españoles fueran volviendo al plan de estudios italiano (Florio, 2014: 71). También hay que añadir que en 1961 se establecieron en Barcelona, Madrid, Sevilla, León, Valencia y Bilbao más instituciones salesianas al igual que las que se habían abierto a principios de siglo en Barcelona y Madrid.

Todo este periodo se puede dividir en dos fases, la primera hasta el año de 1959 caracterizada por evitar las relaciones internacionales, y la segunda hasta el año 1975 marcada por un leve aperturismo y búsqueda del progreso. Durante la segunda fase se crearon convenios culturales con el objetivo de hacer más fuerte el intercambio educativo y conseguir más presencia internacional del sistema de formación español. Una de las instituciones que tuvo bastante contacto con Italia durante este periodo fue la Universidad de Salamanca (González Gómez, 2014: 77). En principio, entre los alumnos extranjeros europeos sobresalían los ingleses, los franceses y los alemanes; los italianos apenas suponían un mínimo porcentaje en la Universidad. No obstante, con la búsqueda de una mayor reciprocidad con países europeos, la Universidad crea en 1964 un curso de verano con el que se consiguió un aumento considerable de alumnos extranjeros, entre ellos los de procedencia italiana. El ascenso fue gradual y el grupo de estudiantes que se fue formando fundó el llamado *Día de Italia* para compartir más su cultura con los compañeros. Asimismo, entre las actividades organizadas por la Universidad, estaban las conferencias y la proyección de películas italianas, que más tarde derivó en la creación de la *Società Dante Alighieri*⁹ por decisión de uno de los profesores de la Universidad (González Gómez, 2014: 85).

En cuanto a las cuestiones educativas, hay que señalar que el italiano siguió formando parte del plan de estudios bajo la dictadura de Franco. Sin embargo, de forma inevitable se fue desplazando debido a una reorganización de la enseñanza donde el inglés pasaba a ser la primera lengua extranjera y el francés, la segunda. Igualmente, cinco años después del final de la guerra, se recuperan las relaciones que se vieron motivadas por varios acuerdos firmados a mediados de los años cincuenta y sesenta que posibilitaban y fomentaban el movimiento de los profesores entre universidades para dar charlas. Varios de los profesores que se sirvieron de esta movilidad fueron Manuel García Blanco o Manuel Zamorano Sanabra. Nos interesan especialmente los profesores de origen italiano que viajaron hasta España con la misma tarea, dar charlas en universidades españolas, como el profesor Arnaldo Bascone o Giovanni Getto que se dirigieron a Salamanca (González, 2014: 86). A pesar de estos

Segunda Guerra Mundial. El conflicto que Italia protagoniza durante este conflicto y la relación estrecha que adopta con el nazismo perjudicó las relaciones que había formado con España, lo que produjo un distanciamiento y una menor presencia de la influencia italiana en España.

⁹ Es una institución fundada en 1889 en Italia para fomentar el aprendizaje del italiano y la transmisión de su cultura en el marco internacional. Actualmente, la sociedad tiene numerosas sedes distribuidas por el mundo, incluyendo España.

intercambios, se asiste a un considerable descenso de las relaciones entre Italia y la Universidad de Salamanca durante el franquismo. Estas relaciones se retomarán en los años sesenta gracias a cierto aperturismo de España hacia el extranjero y al fomento de actividades formativas para el alumnado extranjero. De todas maneras, seguirá siendo una relación reducida e insuficiente.

Durante la transición, las iniciativas y relaciones con Italia se fueron debilitando, sobre todo con la llegada al gobierno del PSOE en los años ochenta. Aun así, durante estos mismos años destaca la exposición cultural de origen italiana titulada *L'occhio se salta il muro* que llegó hasta varias comunidades españolas. Esta muestra se basaba en una recopilación de textos donde se plasmaban ideas expresadas por adultos y niños y tenía como objetivo enseñar los procesos de comunicación y expresión de los más pequeños. En 1984 esta exposición pasó por Barcelona, Palma de Mallorca un año después y, finalmente, por Madrid.

La exposición estaba centrada en el sistema educativo denominado Reggio Emilia¹⁰ que se utilizaba en las escuelas italianas y es interesante conocer esta iniciativa porque tuvo una influencia directa en el ámbito pedagógico español, pues a partir de entonces se generó un interés entre los estudiosos por saber más sobre esa filosofía educativa y se intentó adoptar en algunos centros. El sistema de Reggio Emilia influyó en la educación española a través de varios medios: primero por el contacto con el pedagogo italiano Loris Malaguzzi; segundo, por sus relaciones con diferentes pedagogos catalanes importantes y, tercero, por la profesora Ana Araujo, que quiso adoptar dicho sistema en el colegio donde ella trabajaba (Revuelta, 2014: 263-274).

Así, la educación española fue adquiriendo una influencia italiana evidente y adaptándose a las nuevas necesidades educativas contemporáneas. Actualmente juegan un papel fundamental las actividades de intercambio cuyo principal objetivo es la de brindar una inmersión lingüística y cultural completa.

Uno de estos programas presentes en España es el M.I.A., un programa de intercambio entre países europeos que fue aprobado en 2009 y del cual se pudieron beneficiar alumnos de secundaria y bachillerato. Para poder disfrutar de él, los alumnos deben superar un examen acreditativo de nivel puesto que el tiempo de intercambio va desde mínimo tres meses hasta máximo diez meses. Lo interesante del artículo «El M.I.A. (Movilidad Individual de Alumnos), una experiencia de intercambio educativo y escolar real entre institutos de secundaria de Italia y España» para este trabajo sobre el italiano como segunda lengua extranjera es que uno de los requisitos para poder realizar el intercambio consiste en poseer buenas calificaciones en la lengua del

¹⁰ Se denomina Reggio Emilia a una metodología educativa innovadora que se hizo bastante conocida en la época de los ochenta. El nombre proviene de una región italiana llamada de la misma manera que es donde nació esta filosofía justo después de la Segunda Guerra Mundial. Hoy en día sigue siendo considerada como un sistema educativo innovador e importante. En España, donde más ha trascendido es en Pamplona y Navarra. Entre otras cosas, esta metodología consiste en dar espacio a los alumnos, en darles protagonismo, en documentar las experiencias, etc. El docente será un guía y la familia un pilar fundamental.

país al que se quiere ir. Entre los países disponibles para el intercambio está Italia y, como ejemplo, se puede comentar un intercambio realizado en 2013 entre un centro de Extremadura y otro de Milán. Para hacer esta movilidad posible, deben existir unos acuerdos y una coincidencia educativa mínima que cubran los conocimientos de cada centro de origen respectivamente que es posible solo con una cooperación y contacto constante entre las dos instituciones educativas. En el intercambio a través del M.I.A., los alumnos españoles e italianos tenían horas de tutoría con los profesores de su colegio de origen para realizar tareas o trabajos que compensaran y ayudaran a la reinserción (Azzilonna, 2014: 26-34).

4. LA ENSEÑANZA DEL ITALIANO EN ESPAÑA EN LA ACTUALIDAD

Actualmente, la enseñanza del italiano como lengua extranjera en España todavía existe, pero no es una materia generalizada que se pueda encontrar en todos los centros españoles. Si se miran bien los datos, se puede notar que la enseñanza del idioma pervive solo algunos centros, pero en la mayoría de las comunidades autónomas. A continuación, se adjuntan varias tablas de datos del Ministerio de Educación de España:

Centros españoles donde se imparte Italiano como Lengua extranjera ¹				
CCAA	Nombre del centro	Localidad	Provincia	Nivel
Andalucía	IES Galileo		Almería	Secundaria
	IES Luis de Góngora		Córdoba	Secundaria
	CEIP Alameda	Chiclana de la Frontera	Cádiz	Primaria
	IES Rafael Reyes	Cartaya	Huelva	Secundaria
	IES Martín Rivero	Ronda	Málaga	Secundaria
	IES Belén		Málaga	Secundaria
	IES Emilio Prados		Málaga	Secundaria
	IES Valle del Azahar	Cartama	Málaga	Secundaria
	IES Miguel de Mañara	San José de la Rinconada	Sevilla	Secundaria
	IES Ilipa Magna	Alcalá del Río	Sevilla	Secundaria
	IES Ruiz Gijón	Utrera	Sevilla	Secundaria
	IES Macarena		Sevilla	Secundaria
	IES Majuelo	Ginés	Sevilla	Secundaria
	Centro Docente Privado Virgen del Carmen		Córdoba	Primaria y secundaria
Centro Docente Privado Nuestra Sra. del Carmen	Utrera	Sevilla	Primaria y secundaria	
Aragón	Pte			
Asturias	IES Aramo		Oviedo	Secundaria
	IES Dña Jimena		Gijón	Secundaria
Baleares	-			
Cantabria	-			
Cataluña	Pte			
Castilla y León	-			

Castilla-La Mancha	IES San Andrés de Vandelvira		Albacete	Sección bilingüe italiana: Etapa: ESO. DNL: Geografía e Historia en 2º, 3º y 4º ESO y matemáticas en 1º, 2º y 3º ESO.
	IES Airén	Tomelloso	Ciudad Real	Secundaria
	IES Fray Andrés	Puertollano	Ciudad Real	Secundaria
Extremadura	IES Fernando de los Ríos	Quintanar del Rey	Cuenca	Secundaria
	CEIP San Antonio	Navas de Santiago	Badajoz	Primaria
	IES Miguel Durán	Azuaga	Badajoz	Secundaria
	IES San Pedro de Alcántara		Badajoz	Secundaria
Galicia	IES Concepción Arenal	Ferrol	A Coruña	Secundaria
	IES Plurilingüe de Ames	Ames	A Coruña	Secundaria
	Centro de Educación Especial de Vilagarcía de Arousa	Vilagarcía de Arousa	Pontevedra	Primaria y secundaria
	IES Concepción Arenal	Ferrol	A Coruña	Secundaria
Islas Canarias	Pte			
La Rioja	-			
Madrid	IES Beatriz Galindo		Madrid	Secundaria
	IES Isabel La Católica		Madrid	Secundaria
	Union Chretienne de Saint Chaumond		Madrid	Primaria y secundaria
	Colegio Internacional J. H. Newman		Madrid	Primaria y secundaria
	Colegio Leonardo Da Vinci		Madrid	Secundaria
Murcia	IES Saavedra Fajardo		Murcia	Secundaria
Navarra	en conservatorios			
País Vasco	-			
Valencia	Centro Privado Sagrada Familia	Elda	Alicante	Primaria y secundaria
	IES Virgen del Remedio		Alicante	Secundaria
	IES La Hoya	Buñol	Valencia	Secundaria
	IES San Vicente Ferrer		Valencia	Secundaria
	IES Enric Valor	Picanya	Valencia	Secundaria
Ceuta	-			
Melilla	-			

1 Datos del curso 15/16

Tabla 1. *Centros españoles donde se imparte Italiano como Lengua extranjera.*
(Fuente: Ministerio de Educación de España, <https://cutt.ly/4k3sg2C>).

A partir de esos datos, podemos ver que algunas de las comunidades donde hoy en día sigue existiendo el italiano como segunda lengua extranjera son: Andalucía, Asturias, Castilla-La Mancha, Extremadura, Galicia, Madrid, Murcia, Navarra, Valencia y Cataluña (pendiente de datos). Algunas de las provincias que podemos leer en la tabla de datos aparecen también a lo largo de nuestro ensayo, lo que prueba una persistencia del italiano en ciertos planes educativos; destacan Sevilla y Madrid. En esta tabla destacan varios centros educativos, entre ellos podemos distinguir dos centros privados localizados en Andalucía. El centro docente privado Virgen del Carmen oferta la asignatura de italiano como lengua optativa en Bachillerato, pero también posee un programa de intercambio con centros de Polonia, Dinamarca, Reino Unido e Italia (Colegio Virgen del Carmen, 2020). En Madrid, aunque no es de extrañar dada su condición capitalina, destaca el Liceo francés de naturaleza plurilingüe denominado Union-Chrétienne de Saint Chaumond, un colegio privado de carácter religioso e internacional. Es femenino y en él se imparten un total de cuatro idiomas (Union-Chrétienne de Saint Chaumond, 2020). También es interesante

mencionar el Colegio Internacional J. H. Newman, un centro de enseñanza concertado con carácter plurilingüe que cuenta con un programa de intercambio (Colegio Internacional J. H. Newman, 2016). Sobre Cataluña la tabla no nos facilita una información concreta sobre los centros que imparten italiano como optativa. Este es un caso extraño dado el pasado histórico de Barcelona. Aun así, destaca el Liceo Italiano de Barcelona que reúne en una misma institución Primaria, Secundaria y Bachillerato. Los otros centros educativos son públicos y el italiano aparece como lengua optativa generalmente en secundaria. En el resto de los centros educativos del territorio español no existe el italiano, sino que se conserva el inglés como primera lengua extranjera y como segunda lengua extranjera, el francés o el alemán. Algunas de esas zonas son Baleares, Cantabria, Castilla y León, La Rioja, País Vasco y Ceuta y Melilla.

Un artículo a tener en cuenta para esta conclusión es «Sólo 15 institutos gallegos ofrecen más idiomas que inglés y francés» (2007) publicado por el periódico electrónico *elCorreoGallego.es*. En él, el interés se centra en comentar la cantidad de centros educativos de Galicia que ofrecen más de una lengua extranjera y, aunque solo uno de ellos posee el italiano como optativa, es interesante ver los datos recabados:

En la privada, España se sitúa en el antepenúltimo lugar de la UE en enseñanza de alemán en Secundaria. Menos del 2,4% de los alumnos se acercan a esta lengua en la ESO. Y siete de cada diez que lo hacen están matriculados en centros privados. Las islas, con numerosos turistas germanohablantes, son la principal excepción. En el sistema educativo público de las islas Baleares, por ejemplo, cursan inglés 40.033 chicos de Secundaria, seguido por el alemán, con 14.342 alumnos. El francés es elegido por 7.646 (Italianos en España, 2019).

Con ello se puede deducir, en primer lugar, que la mayoría de los centros donde se imparte una mayor variedad de lenguas extranjeras son los privados que cuentan con un mayor grado de libertad a la hora de modificar el plan educativo y también la posibilidad de implantar programas de intercambio. En segundo lugar, los planes educativos también se ven influenciados por la nacionalidad de los turistas que más visiten la zona. Dado el carácter globalizado de la cultura actual, es necesario mencionar las continuas mejoras que la educación pretende llevar a cabo en el campo de las lenguas extranjeras. Hoy en día no vale solo con saber inglés, se busca una sociedad bien formada donde cobran especial importancia los idiomas. Por ello, es interesante comentar la iniciativa educativa llevada a cabo por la Junta de Andalucía (2016), que ha recibido varios premios en el campo de la educación bilingüe y se dirigen hacia una enseñanza plurilingüe. En la página oficial se puede encontrar una recopilación de los centros de naturaleza bilingüe y trilingüe.

5. CONCLUSIONES

Queda claro que la difusión del italiano en España estuvo motivada por razones políticas y culturales propias de una época. La consecución de una mayor difusión en

territorio internacional significaba una victoria para el fascismo. Por ello, los políticos y representantes a disposición del régimen italiano aumentaron las estrategias y trámites en la Península Ibérica aprovechando su afinidad ideológica y política. Dicha afinidad se hacía evidente con la dictadura de Primo de Rivera que abrió camino a los propósitos italianos. El primer cambio sustancial se da en 1926 con el Plan Callejo y la ampliación del número de lenguas extranjeras que trajo consigo. Se realizaron varios intentos posteriores, pero no se llegó a establecer nada oficial hasta la Guerra Civil española y la dictadura de Franco. Italia pasó a ser un prototipo que seguir para una España que se construía después de un pasado protagonizado por la inestabilidad política. Con este recorrido histórico, también hemos visto que no fue un proceso fácil de conseguir y que la difusión de una lengua extranjera va estrictamente ligado a la posición mundial de su país de origen. No obstante, esta continua búsqueda por parte de Benito Mussolini por expandir el italiano por Europa e Hispanoamérica estaba motivada por la consideración de que la etapa juvenil era la idónea para inculcar la ideología defendida. Sin embargo, sus motivaciones se transmitieron mejor entre los estudiosos partidarios de la derecha española y es así como, a partir de los años treinta, se inauguran instituciones de cultura y educación italianas.

En segundo lugar, hay que comentar que entre los centros que hemos podido nombrar en este artículo, se puede realizar una división entre instituciones universitarias, privadas, públicas y de carácter religioso. Las más importantes de origen italiano fueron de carácter religioso, hablamos por ejemplo de los Salesianos, una institución que hoy en día cuenta con 1238 salesianos en 143 comunidades de España. Luego llegó la inclusión del italiano principalmente en colegios privados subvencionados convenientemente por Italia. En los centros financiados por el estado español, la introducción del italiano se puede deber a dos factores, primero, a las exigencias hechas por Mussolini y los acuerdos logrados durante la dictadura franquista, y segundo, a las influencias culturales y pedagógicas que se generaron a partir de intercambios culturales, publicaciones, estudios, etc. No obstante, la configuración educativa no depende solo de factores políticos y culturales como hemos podido ver, pues también se ve influenciado por la afluencia de inmigrantes que reciben las comunidades autónomas. Según los datos del Instituto Nacional de Estadística, las zonas con mayor presencia italiana son: Cataluña (61578), Andalucía (20767), Madrid (33226), Comunidad Valenciana (25517) y Canarias (49209). Todas ellas poseen centros educativos en los que se imparte italiano, por lo que, en líneas generales, podemos establecer una conexión y suponer que la mayor presencia de población italiana ha motivado la inclusión de la lengua en los planes educativos. Asimismo, otras comunidades autónomas con una gran presencia de inmigración italiana carecen del italiano en los programas de enseñanza. Esto sucede, por ejemplo, en las Islas Baleares que han optado por mantener la enseñanza del francés y del alemán en sus aulas. Esta decisión, probablemente, se deba a la gran cantidad de turistas franceses y alemanes que las Baleares reciben cada año, pues la retribución económica se vuelve un factor fundamental en una zona donde la economía depende turismo.

Un caso que merece especial mención es Andalucía, con un total de 15 centros donde se imparte italiano. Primero, por el pasado histórico de Sevilla con la fundación del colegio de los Salesianos y la celebración de actividades culturales que buscaban aumentar el intercambio. Segundo, por su evidente importancia como destino para los inmigrantes italianos como se puede contrastar con los datos anteriormente aportados. Y finalmente, porque la Consejería de Educación de Andalucía lleva tiempo trabajando para mejorar la enseñanza con el objetivo de lograr una educación plurilingüe. Finalmente, un punto que debe tenerse en cuenta como posible factor decisivo en la inclusión del italiano en la educación española es el hecho de que ambas son lenguas romances.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYLLÓN GÓMEZ, G. N. y NIETO RATERO, R. A. (2014). «La influencia de los salesianos en Salamanca: las prácticas del Colegio «Hijas de María Auxiliadora Salesiana»». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 15-21).
- AZZILONNA, A. (2014). «El M.I.A. (Movilidad Individual de Alumnos), una experiencia de intercambio educativo y escolar real entre institutos de secundaria de Italia y España». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 23-34).
- COLEGIO Virgen del Carmen (2020). «Bilingüismo». Recuperado el 12 de abril de 2020, en <https://www.colegiovirgendelcarmen.com/bilinguismo-3>.
- COLEGIO Internacional J. H. Newman (2016). «Bilingüismo». Recuperado el 11 de abril de 2020, en <https://www.colegionewman.org>.
- DOMÍNGUEZ MÉNDEZ, R. (2014). «El aprendizaje del italiano en la segunda enseñanza española. Una batalla de la diplomacia fascista (1922-1943)». *Espacio, Tiempo y Educación*, vol. 1, n. 2, pp. 65-87.
- FLORIO, N. (2014). «El Liceo Italiano de Madrid». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 67-75).
- GARRIDO PALACIOS, M. (2005). «Historia de la educación en España (1857-1975). Una visión hasta lo local». *Contraluz. Asociación Cultural Cerdá y Rico. Cabra del Santo Cristo*, pp. 89-146.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, S. (2014). «Presencia italiana en la Universidad de Salamanca durante el franquismo: análisis de datos del periodo 1955/70». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 77-98).
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. M. (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones.
- ITALIANOS en España (2019). «Padrón municipal 2019, cifras de población». Recuperado el 18 de marzo de 2020, en <https://epa.com.es/padron/italianos-en-espana/>.
- JUNTA de Andalucía. (2016). «Plurilingüismo». Recuperado el 15 de marzo de 2020, en <http://www.juntadeandalucia.es/educacion/webportal/web/portal-de-plurilinguismo/guia>.

- MINISTERIO de Educación y Formación Profesional (2016). «Centro españoles donde se imparte italiano como lengua extranjera». Recuperado el 3 de abril de 2020, en <https://www.educacionyfp.gob.es/portada.html>.
- MONTERO PEDRERA, A. M. y REAL APOLO, C. (2014). «Teoría y Práctica de la pedagogía italiana en España: su introducción a través del BILE (1877-1936)». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 97-109).
- MOREU, A. C. (2014). «La recepción española de la pedagogía positivista italiana». En J. M. Hernández Díaz (pp. 117-134).
- NIETO, R. A. y AYLLÓN, G. N. (2014). «La influencia de los salesianos en Salamanca: la experiencia del Colegio «Salesiano San José»». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 137-140).
- POY CASTRO, R. (2014). «El modelo de escuela fascista italiana y la reacción institucionista durante la Segunda República: el viaje del grupo «Inquietudes» (1936)». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 145-153).
- REVUELTA, C. (2014). «*L'occhio se salta il muro*: una exposición en el origen de influencias pedagógicas italianas en España». En J. M. Hernández Díaz (coord.) (2014). *Influencias italianas en la educación española e iberoamericana*. Salamanca: FahrenHouse Ediciones. (pp. 263-277).
- «Sólo 15 institutos gallegos ofrecen más idiomas que inglés y francés» (18 de marzo de 2007). *El Correo Gallego*. Recuperado el 1 de abril de 2020, en <https://www.elcorreogallego.es/hemeroteca/solo-15-institutos-gallegos-ofrecen-idiomas-ingles-frances-BBCG146412>.
- UNION-CHRÉTIENNE de Saint Chaumond (2020). «Une solide formation spirituelle et intellectuelle». Recuperado el 14 de abril de 2020, en <https://saintchaumond.es>.

SALVATORE QUASIMODO NEOUMANISTA, DAGLI
SCRITTI TEORICI A *L'AMORE DI GALATEA*
*Salvatore Quasimodo as Neohumanist, from his Theoretical Writings
to L'amore di Galatea*

Daniela BOMBARA
Università di Messina

Fecha final de recepción: 9 de noviembre de 2019

Fecha de aceptación definitiva: 2 de julio de 2020

RIASSUNTO: Nel discorso pronunciato in occasione del conferimento del Nobel (1959) Salvatore Quasimodo parla della sua poetica, «accettata in quelle forme che sembravano continuare il decadentismo europeo, ed erano invece le prime architetture di neo-umanesimo». Il complesso delle opere dell'autore, basato sull'attualizzazione del mito che incontra la Storia nel rivelare le dinamiche di sopraffazione insite nelle vicende umane, ma anche il valore rigenerante della bellezza e della passione amorosa, è stato indagato dalla critica; meno attenzione viene dedicata alla produzione per il teatro musicale. Questo lavoro intende focalizzare proprio questa sezione della produzione di Quasimodo, prendendo in esame l'evoluzione del suo *neoumanesimo* dagli scritti teorici alle raccolte del dopoguerra, per arrivare ai libretti d'opera, *Orfeo* (1960) e *L'amore di Galatea* (1964); esempi di riscrittura del discorso mitico in funzione ermeneutica, e al tempo stesso fondativa di un nuovo sistema di valori.

Parole chiave: Salvatore Quasimodo; librettistica; mito; neoumanesimo.

ABSTRACT: In his Nobel Prize acceptance speech (1959) Salvatore Quasimodo refers to his own poetics, one of the first «forms of neohumanism» («architetture di neoumanesimo»). Critics have examined the author's *new* humanism, based on the actualization of the myth, which meets History by revealing human violence, but also the restorative values of beauty and love; however, less attention has been given to his mythological librettos. This article analyzes Quasimodo's Neohumanism, from his theoretical writings to his poetical collections of the post-World War II

period to *Orfeo* (1960) and *L'amore di Galatea* (1964) operas, as examples of rewriting the myth to discuss contemporary ethical problems and to promote a new system of values.

Keywords: Salvatore Quasimodo; Librettos; Myth; Neo-humanism.

1. INTRODUZIONE

Nel tempo della modernità, la concezione del mito, come potenza visionaria sul mondo, è stata travolta dal sapere scientifico, dal disincanto della *téchne*, che ne hanno minato la forza fondativa. Tuttavia, è ancor oggi lecito affermare che i miti non muoiono: possono indebolire, scomparire e riemergere con un andamento carsico, ma resta vivo il bisogno di attingere al mito, in quanto espressione del nostro passato (Bertazzoli, 2009: 6).

Il ricorso al mito è costante nell'opera di Quasimodo, anche quando lo scrittore abbandona la cosiddetta fase ermetica per affrontare tematiche civili dopo l'esperienza distruttiva del secondo conflitto mondiale, con l'intenzione di ricostruire e rifondare un sistema di valori che la guerra e la violenza hanno dissolto. «Rifare l'uomo, questo è l'impegno», afferma l'autore nell'articolo *Sulla poesia contemporanea*, pubblicato in *La Fiera Letteraria* del 26 giugno 1946¹; un imperativo etico nel quale si coniugano rivisitazione del passato e interpretazione del presente.

Nel discorso *Il poeta e il politico*, pronunciato all'atto del conferimento del premio Nobel nel 1959, Quasimodo chiarisce ulteriormente la direzione della sua poetica, individuando in essa «le prime architetture di neo-umanesimo»; al di là della «falsa civiltà letteraria» egli intende cercare le «libertà elementari dell'uomo attraverso la «[r]esistenza della cultura e dell'umanesimo contadino che “alzò il capo nei campi aspri”, come dice Virgilio, contro i potenti» (Liljestrand, 1960).

L'antica sapienza, anche popolare, recuperata tramite l'immaginazione poetica, fornisce gli strumenti critici per comprendere e analizzare il reale; il *topos* di una Sicilia ancestrale ed edenica, nella quale erano evidenti «tracce esplicite del mito greco, collegabili a quella “grecità” che Quasimodo ha ripetutamente innalzato a perno della propria identità culturale» (Bossche, 2003: 21), si sostanzia nel secondo dopoguerra di riferimenti alla terra attuale, povera e oppressa, in testi quali *Lamento per il Sud*, primo componimento di una raccolta del 1949 dal titolo emblematico: *La vita non è sogno*.

¹ «Oggi, poi, dopo due guerre nelle quali l'«eroe» è diventato un numero sterminato di morti, l'impegno del poeta è ancora più grave, perché deve «rifare» l'uomo, quest'uomo disperso sulla terra, del quale conosce i più oscuri pensieri, quest'uomo che giustifica il male come una necessità, un bisogno al quale non ci si può sottrarre. [...] Rifare l'uomo: questo il problema capitale. Per quelli che credono ancora alla poesia come a un gioco letterario, che considerano ancora il poeta un estraneo alla vita, uno che sale di notte le scalette della sua torre per speculare il cosmo, diciamo che il tempo delle «speculazioni» è finito. Rifare l'uomo, questo è l'impegno» (Quasimodo, 1971: 271-272). Il saggio, pubblicato in *Il poeta e il politico e altri saggi*, viene poi incluso in *Poesie e discorsi sulla poesia*.

Solo nel ricordo, allora, l'isola vibra di suoni arcani e armoniosi, quali la conchiglia/strumento dei pastori, le cantilene dei carri, lo stormire delle fronde del carrubo; ora invece il *Lamento* focalizza una condizione di emarginazione, povertà, servaggio: «[...] il Sud è stanco di trascinare morti / in riva alle paludi di malaria / è stanco di solitudine, stanco di catene, / è stanco nella sua bocca / delle bestemmie di tutte le razze» (Quasimodo, 1949: 11)². Il *nuovo Umanesimo* dello scrittore siciliano non abbandona quindi cultura e immagini di ere trascorse, né l'aspirazione alla bellezza, bensì le accosta alla sofferenza e ai contrasti dell'età contemporanea, per evidenziarne la problematicità, o anche negatività, e al tempo stesso accettarla come componente irrinunciabile dell'esistenza³.

Fra mito, Storia e attualità si stabilisce una relazione sinergica che interessa non solo la Sicilia della memoria e dell'antico ma la stessa terra ellenica, che nei componimenti *Dalla Grecia*, inclusi nella raccolta *La terra impareggiabile* (1958), mostra simboli classici, quali la civetta di Atene, la tomba di Agamennone, le piante cantate da Archiloco e Anacreonte, soppiantati o attenuati da figure del caotico mondo attuale: operai, militari, briganti, venditori.

La compresenza può essere straniante, ma è perfettamente logica, a fronte di una situazione storica che ha visto cadere, quando non crollare, ciò su cui si reggeva. [...] La storia è intervenuta in maniera dirompente su questa culla della civiltà. [...] «Dissonanza» è più che perfezione; è il disarmonico che ricrea l'armonia della classicità greca (Liberti, 2017: 521).

Ma già in *Auschwitz*, dalla silloge *Il falso e vero verde* (1954), la vicenda mitica di Alfeo ed Aretusa prevedeva una soluzione ben più aspra rispetto alla dissoluzione

² «[A]ccanto ai dolci ricordi del mare, degli aironi e delle gru compaiono, parallelamente, le immagini di una Sicilia amara e dolente che cerca un riscatto dalle condizioni di abbandono e di sottomissione in cui si trovava da sempre» (Manfredi, 1986: 317).

³ Oreste Macrì, al quale si deve la nota definizione delle due fasi della produzione quasimodiana come passaggio da una «poetica della parola» alle «parole della vita» (Macrì, 1986: 19), individua nelle opere di Quasimodo «una specie di neoumanesimo, ove il mito si origina – non mai preordinato, non mai come un «dato» – all'ingresso stesso del mondo che si ritrova (poesia è qui ritrovare un mondo perduto), in modo «umano» ancora una volta» (Macrì, 1986: 283). Il mito individua quindi e ricrea la perdita *umanità* dell'individuo; ancora più deciso Gualtiero Amici nel commentare un passo del «Discorso sulla poesia» quasimodiano del 1953, che riportiamo: «La posizione del poeta non può essere passiva nella società: egli «modifica» il mondo, abbiamo detto. [...] La poesia si trasforma in etica, proprio per la sua resa di bellezza: la sua responsabilità è in diretto rapporto con la sua perfezione. Scrivere versi significa subire un giudizio: quello estetico comprende implicitamente le reazioni sociali che suscita una poesia. Conosciamo le riserve a queste enunciazioni. Ma un poeta è tale quando non rinuncia alla sua presenza in una data terra, in un tempo esatto, definito politicamente. E poesia è libertà di quel tempo e non modulazioni astratte del sentimento» (Quasimodo, 1971: 291). Amici afferma al riguardo, ma il suo discorso può essere riferito al complesso dell'opera dell'autore, dal secondo dopoguerra: «Parole chiare, impegnative nella loro determinazione di un neoumanesimo integrale» (Amici, 1971: 77).

acquorea di memoria ovidiana⁴: «E qui le metamorfosi, qui i miti. / Senza nome di simboli o d'un dio, / sono cronaca, luoghi della terra, / sono Auschwitz, amore. / Come subito si mutò in fumo d'ombra / il caro corpo d'Alfeo e d'Aretusa!» (Quasimodo, 1968: 143). Il racconto mitico si *deforma* di fronte ad una modernità dalla violenza insostenibile: «la tragica, atroce metamorfosi, prodotta dal fumo dei corpi bruciati nei campi di sterminio» (Primo, 2012: 12) evidenzia la necessità di modificare linguaggio e figure del passato per descrivere il presente, e insieme di misurare la parabola discendente dell'uomo, dalla pienezza mitica allo smarrimento identitario derivato dal recente conflitto, dall'odio e dalle persecuzioni razziali. La funzione ermeneutica del mito consiste allora anche solo nel confronto fra realtà diverse e, come è stato detto, *dissonanti*: in tal modo «il richiamo alla mitologia [serve] a spiegare gli orrori della Storia» (Primo, 2017: 139)⁵.

Il neumanesimo di Quasimodo attualizza quindi il discorso mitologico per riproporre, tramite l'esperienza del passato, una visione complessa dell'individuo di oggi, in cui si integrino istinto e ragione, pienezza vitale e sofferenza, classicità e progresso, dando luogo alla luogo al ripristino di quel cammino di civiltà che il recente conflitto ha interrotto; l'opera dello scrittore non presenta forme di regressione in un mondo edenico ma invece l'«energica affermazione di una dimensione etica che è tutt'uno con quella estetica» (Salina Borrello, 2004: 148).

⁴ Nel quinto libro delle *Metamorfosi*, Ovidio racconta la vicenda di Alfeo, il più grande fiume del Peloponneso, che si innamora della ninfa Aretusa, seguace di Artemide. La dea trasforma Aretusa in acqua, e a esse si mescolano quelle del suo inseguitore, che lascia la forma umana per congiungersi alla ninfa almeno nel corso della trasformazione; ne deriva una fontana che sgorga, attraversati gli abissi infernali, nell'isola di Ortigia, sulla costa orientale della Sicilia.

⁵ Secondo Bossche, se «nelle raccolte del dopoguerra, la favola metafisica viene trapiantata sul terreno di una morale civico-sociale [...], i miti greci vengono citati a volte in chiave negativa, come emblemi per segnalare i limiti di una poesia troppo autosufficiente» (2003: 28), e fa riferimento nello specifico alla vicenda di Alfeo a Aretusa in *Auschwitz*. Ritengo invece che sia proprio la letterarietà del mito a configurarlo come *cartina di tornasole* per comprendere, attraverso gli strumenti del confronto, una realtà così distante dai valori fondativi dell'umanità in epoche passate. La visione del mito stravolto, bruciato e degradato quando sia accostato all'età contemporanea nei suoi aspetti più negativi, permette al poeta di sviluppare un'ottica straniata, configurando forme rappresentative inedite di un presente che appare atroce proprio perché distonico rispetto all'immaginario mitologico della tradizione culturale, armonioso ed equilibrato anche quando presenti vicende di dolore e di morte. Si usa il concetto di *straniamento* come presentazione inedita di una tematica o di un contenuto narrativo da un punto di vista dislocato, allo scopo di eliminare l'automatismo percettivo e culturale del lettore, seguendo la nota formulazione di Šklovskij (1974: 45-61). Sempre secondo Bossche, il ricorso al mito si configura anche come «approfondimento in chiave metafisico-archetipica della situazione storica» (2003: 28), nel senso che esso mette in luce dinamiche negative sempre presenti nell'evoluzione della specie umana, quali il rapporto fra violenza e ragione, o l'ingiustizia della sopraffazione. Non si tratta però solo di questo: nel discorso quasimodeo è centrale la critica diretta a un'epoca che si è allontanata totalmente dal sistema di valori dell'antico Umanesimo, manifestando il fenomeno atroce di una nuova, inspiegabile violenza; la *distanza* costituisce quindi, a mio parere, un elemento essenziale della sua personale riscrittura del mito.

Come si è visto, questa tematica costituisce una chiave di volta per comprendere l'evoluzione della poetica quasimodiana, e ha quindi focalizzato l'interesse della critica⁶; una minore attenzione è stata certamente riservata al rapporto tra mito e rappresentazione/ermeneutica della modernità nei libretti d'opera che l'autore scrive dal secondo dopoguerra, nei quali i personaggi omerici ed ovidiani – Orfeo, Euridice, Galatea, Polifemo e Ulisse – inscenano storie che intrecciano costantemente antico e contemporaneo⁷. Si osservi che lo stesso Quasimodo considerava altamente rilevante la valenza sociale del teatro, che dialoga in modo diretto con il pubblico (Rebora, 1961: 12; Gioviale, 2003: 63)⁸, potendo ricreare, nel concreto dell'evento spettacolare, i nodi problematici dell'età contemporanea. I libretti appartengono infatti al periodo «impegnato» della produzione quasimodea, riprendendo una definizione ormai comune alla maggior parte della critica (Accrocca, 1956; Finzi, 1975: XI-XVIII; Masetti, 2012), quando il poeta, come si è già accennato, vuole incidere direttamente sulla società proponendo un sistema di valori che riesca a rifondare l'identità umana, disgregata dai recenti conflitti. In questo contesto acquista particolare forza e significato la parola scenica, che chiedi la reazione emotiva, la partecipazione, il consenso, ma che soprattutto stimoli la riflessione degli spettatori.

2. NEOUMANISMI MELODICICI

Nel 1960 Quasimodo compone il libretto *Orfeo-Anno Domini MCMXLVII* (1960), oratorio su musiche di Gianni Ramous, rielaborando in forma drammatica tre poesie già pubblicate in *La vita non è sogno* (1949): *Dialogo*, *Quasi un madrigale* e *Anno Domini MCMXLVII*.

La catabasi-anabasi di Orfeo dalla lontananza del mito si cala negli orrori, la sporcizia, gli esiti atroci di un conflitto reale appena trascorso, la Seconda Guerra Mondiale. Descritto da sé stesso in terza persona, come per allontanarsi da una realtà di angoscia e di morte ormai superata, il giovane soldato emerge dal fango e dal sangue, dolorosamente privo della donna amata: «Siamo sporchi di guerra, e Orfeo brulica / di insetti, è bucato dai pidocchi, / e tu sei morta» (Quasimodo, 1960: 7).

⁶ Ricordiamo almeno, oltre agli studiosi già menzionati, Barberi Squarotti (1967: 65-71) e Tesesco (1977; 1986: 385-390).

⁷ La letteratura critica su Quasimodo librettista è molto limitata; possiamo citare due soli saggi che si occupano del complesso della sua produzione per il teatro musicale, che comprende anche *Billy Budd* (1949), dal racconto di Melville, non trattato nel presente articolo: Luisi (2004: 189-210) e Asaro (2017: 155-210). Quest'ultimo contributo, denso e documentato, focalizza, quale cifra compositiva comune alle tre opere, l'interazione tra passato e presente, «la fascination pour la Grèce ancienne et le tragique inéluctable dans la vie et dans l'histoire des hommes» (Asaro, 2017: 158).

⁸ Nel già citato «Discorso sulla poesia» egli afferma: «Siamo alla fioritura di una poesia sociale, cioè che si rivolge ai vari aggregati della società umana. [...] Ma la poesia della nuova generazione, che chiameremo sociale, nel senso che s'è detto, aspira al dialogo più che al monologo, ed è già una domanda di poesia drammatica, una elementare «forma» di teatro» (Quasimodo, 1971: 286).

Nel libretto la vicenda si svolge come dialogo *in absentia* fra il protagonista e un'Euridice ormai assorbita dall'oltremondo; l'atrocità dell'Erebo, la cui condizione di aridità e vuoto esistenziale si contrappone al rifiorire del mondo di superficie, richiama con ogni evidenza la macabra qualità ctonia dei presidi militari: «EURIDICE: L'inverno, quel peso / di ghiaccio, l'acqua, l'aria di tempesta / furono con me, e il tuono di eco in eco / nelle mie notti di terra» (Quasimodo, 1960: 7).

La discesa negli abissi sembra sia stata inutile, come nella fonte mitologica; la coppia ripercorre, ciascuno per suo conto, nel ricordo reso angoscioso dal senso di una doppia solitudine, una vicenda labirintica, priva di sbocchi:

EURIDICE: Ed ora so
che ti dovevo più forte consenso,
ma il nostro tempo è stato furia e sangue.
ORFEO: Altri già affondavano nel fango,
avevano le mani, gli occhi disfatti,
urlavano misericordia e amore (Quasimodo, 1960: 7-8).

Nella lotta eterna fra Eros e Thanatos prevale il secondo, poiché la fragilità della passione amorosa non ha avuto la meglio sulla morte; l'esitazione, che nel mito classico riguarda l'uomo, qui pervade invece la donna. Ma Orfeo, trasformato in soldato nella riscrittura attualizzante, trova la forza per opporsi al destino funesto di Euridice, richiamandola al mondo di superficie con un grido potenziato dalla vitalità prorompente e istintiva del canto delle cicale⁹:

ORFEO: Ora grido anch'io
il tuo nome in quest'ora meridiana
pigra d'ali, di corde di cicale
tese dentro le scorze dei cipressi (Quasimodo, 1960: 8).

Euridice a sua volta supera la propria inerzia abolendo nella sua mente il passato, distanziandosi dalla sua condizione mortuaria e riappropriandosi del presente: «Non ho più ricordi, non voglio ricordare; / la memoria risale dalla morte, / la vita è senza fine. Ogni giorno / è nostro [...]» (Quasimodo, 1960: 9); in voluta opposizione al mito, Quasimodo costruisce quindi il personaggio della donna come «simbolo della «vita» restituita con la forza dell'«amore»» (Macrì, 1986: 151)¹⁰. Si inserisce ora nell'opera un sovrasenso politico: la coppia può ricongiungersi perché non pecca di *hybris* infrangendo le regole imposte da dei *giusti*, ma si oppone invece *giustamente* a entità superiori non divine, gli innominati governatori, i Signori della guerra, quali artefici della distruzione di un mondo nel quale hanno diffuso odio solo per

⁹ «Esse sono intrinsecamente legate al sole e all'estate, alla forza rigenerativa della natura, in un vigoroso e a un tempo fragile equilibrio tra sospensione meridiana e vertigine sessuale» (Ruozzi, 2010: 114).

¹⁰ «ORFEO: Euridice è viva. Euridice! Euridice!» (Quasimodo, 1960: 11).

difendere i propri avidi interessi. È Orfeo in effetti a vincere, recuperando una possibilità di vita e felicità, nel momento in cui rifiuta la logica perversa dei dominatori:

ORFEO: Un giorno, un solo
giorno, per noi. Un giorno senz'armi,
o padroni della terra.
Avete finito di battere i tamburi
a cadenza di morte [...];
lasciateci un giorno senz'armi sopra l'erba
al rumore dell'acqua in movimento,
delle foglie di canna fresche tra i capelli,
mentre abbracciamo la donna che ci ama (Quasimodo, 1960: 9).

Nel suo percorso verso un *nuovo Umanesimo* Orfeo, come Dante, è guidato da un Poeta, il terzo personaggio del dialogo, che incita il giovane a trovare il *varco* per sfuggire alla morte e al disfacimento, recuperando, attraverso la passione rinata, la propria identità e agentività: «C'era un varco segnato dai poeti. / È tu sporco ancora di guerra, Orfeo, / come il tuo cavallo, senza la sferza, / alza il capo, non trema più la terra: / urla d'amore, vinci, se vuoi, il mondo» (Quasimodo, 1960: 11)¹¹. La trasfigurazione musicale del mito orfico, oltre a indicare il mezzo per ripristinare, a livello individuale e collettivo, valori, esperienze e affetti che la guerra ha temporaneamente cancellato, può considerarsi «esemplificativ[a] della condizione della poesia e della funzione del poeta all'interno della società» (Manfredi, 1986: 314); il *grido* e l' *urlo* d'amore della coppia mitica evidenzia il ruolo «quasi magico, di mediatore, di guida, di punto di raccordo tra gli uomini e con essi» (Manfredi, 1986: 315) che ogni intellettuale può rivestire in questa cruciale fase storica¹².

L'oratorio è strutturato come *puzzle* di precedenti opere, confluite in un unico testo e destinate ad acquisire un senso inedito dato dalla sinergia fra i tre componimenti. *Dialogo*, con cui si apre e chiude l'opera, costituisce la cornice propriamente *orfica* e più vicina al mito originario, che si conclude però con la definitiva sconfitta delle tenebre; *Quasi un madrigale* rappresenta il presente, l'adesione alla vita tramite l'abolizione del ricordo doloroso, la prospettiva di un futuro armonioso per i due giovani, «felici e padroni del loro «giorno» umano, cancellata la «memoria» del passato, fanciullezza rinata» (Macrì, 1986: 152); ad *Anno Domini mcmxlvii* è affidata la sezione *politica* dell'opera, sezione pronunciata interamente da Orfeo/soldato, la cui vittoria sulla morte deriva soprattutto dalla lucida percezione delle cause di un Male

¹¹ La poetica del «varco» è, com'è noto, anche montaliana. Cfr. almeno Moroni (2005: 62-65). Asaro ritiene che la figura del poeta sia presente nei due libretti quasimodei, in forma allegorica in *Billy Budd*, esplicitata come personaggio nell'*Orfeo* (Asaro, 2017: 178).

¹² «Scendendo agli Inferi, l'io poetante di Quasimodo [...] impara da Euridice morta ad accogliere la morte, ma anche a ritrovarla nelle cose, in tutte le cose che vogliono essere dette nella loro transitorietà» (Luisi, 2004: 156).

che non scaturisce dal volere di una divinità degli abissi, ma si incarna concretamente in avidi figure di Potere.

Se la *vis drammatica* di *Orfeo* è giocata sulla tensione classicità/età contemporanea, il libretto *L'amore di Galatea* rinuncia, almeno apparentemente, al legame con il presente: «La scena si svolge in Sicilia nei tempi mitici» (Quasimodo, 1968: 4), recita la didascalia iniziale¹³. La trama, intreccia un sostrato mitologico greco, su cui s'innesta con originalità l'episodio omerico dell'accecamento di Polifemo (Boosche, 2003: 27-32) con l'antica leggenda siciliana di Aci e Galatea, nota anche a livello popolare nella Sicilia orientale, dove il toponimo Aci è molto diffuso (Mazzoleni, 1895; Manitta, 2007).

La ninfa Galatea ama Aci e disprezza il mostruoso Ciclope, che uccide il rivale schiacciandolo con un masso e quindi trasformandolo in acqua che scorre fra le rocce; intanto Ulisse arriva sull'isola ed entra con i propri compagni nell'antro di Polifemo. Quest'ultimo, mentre i naviganti riposano, scaltrito dai racconti di Ulisse decide di conquistare la ninfa con l'inganno, e riesce quasi a persuaderla con la forza della propria passione; ma Ulisse ha offerto racconti e vino al gigante solo per eliminarlo, lo acceca e Polifemo muore, mentre ogni cosa nell'isola si distrugge insieme a lui. Solo a questo punto Galatea scopre di aver sempre amato il Ciclope, ma è coinvolta nella generale decadenza e si dissolve per il dolore in onda marina. Ulisse lascia l'isola distrutta da un terremoto; il vulcano infatti sta eruttando.

Sono evidenti nell'opera le reminiscenze ovidiane: la storia di Aci – che lo stesso Quasimodo aveva tradotto – occupa i versi 738-897 del XIII libro delle *Metamorfosi*, e in essa il poeta latino riprende una versione teocritea inserendovi, come profezia, il destino di morte del Ciclope. Ma l'opera musicale di Quasimodo e Lizzi accentua il peso dell'*inserto* omerico (Primo, 2017: 145) configurando diversamente il personaggio di Ulisse, che arriva da conquistatore sull'isola e rappresenta, come vedremo, la razionalità e modernità di fronte all'*ingenuità* dei personaggi mitici.

Ulisse che giunge dal mare simboleggia la versatilità e l'astuzia; Polifemo la staticità e la forza dell'elemento ctonio¹⁴. Il libretto presenta un mondo *altro*, diversamente normato e caratterizzato da usanze e un sistema valoriale differenti, ma l'elaborazione fantastica crea connessioni inedite fra la Sicilia mitica dell'età classica e

¹³ L'opera nasce dalla collaborazione fra Michele Lizzi, musicista nativo di Agrigento ma attivo a Roma e Napoli, e Quasimodo: la prima rappresentazione avviene il 12 marzo 1964 al teatro Massimo di Palermo, con la direzione di Franco Capuana; il libretto presenta nell'edizione a stampa solo la divisione in tre atti, ma non in scene, per cui nelle citazioni sarà presente solo il numero di pagina. Anche *L'amore di Galatea*, come gli altri libretti dello scrittore, ha suscitato una minima attenzione critica: oltre ai lavori già menzionati si ricorda un volume di saggi sul compositore dell'opera, curato nel 2012 da Angela Bellia, al cui interno si segnalano l'*Introduzione* di Bellia (7-29) e l'articolo di Collisani (31-46).

¹⁴ Essendo Polifemo figlio di Poseidone, nel conflitto con Ulisse si adombrano due diverse concezioni del mare: «Al mare come *pontos*, vasta distesa primordiale rappresentata da Poseidone, si oppone il mare come *poros*, spazio percorribile grazie all'arte della navigazione, messa in pratica sotto l'egida di Atena» (Boosche, 2003: 30-31).

l'isola novecentesca, entrambe terre violate e depredate, caratterizzate da una relazione difficile con l'alterità, profondamente trasformate dalla presenza dello *straniero*. Fin dall'inizio, comunque, questa Sicilia arcaica e finzionale ci appare non edenica, ma attraversata da opposte tensioni fra elementi marini e terrestri, che vivono di contrasti e che, al tempo stesso, tendono verso l'armonia.

La didascalia posta a introduzione del primo atto illustra così la scena:

Sicilia. Una riva appena alta, con scogli, sul mare Ionio. A destra l'Etna nevososo con una striscia di fumo. I colli sono fioriti. A sinistra si vede il fiume Alcantara vicino alla foce; Galatea e le ninfe marine giocano con le onde [...] (Quasimodo, 1968: 7).

È in primo luogo la protagonista, Galatea, a connettere terra e acqua, dunque i due principi della forza e della duttilità. La ninfa marina è infatti descritta con immagini fluide e trasparenti («splendente più del cristallo, [...] più nitida del ghiaccio» [Quasimodo, 1968: 7]), ma è collegata al mondo terrestre dalle sue passioni: ama un pastore, Aci, ed è desiderata dal rude gigante ctonio Polifemo. L'unione con Aci non sarebbe però produttiva, poiché egli incarna una pura e inconsistente bellezza; è Polifemo invece a rappresentare la profonda essenza della terra, con il suo duplice aspetto di dolcezza e violenza. Egli infatti ama teneramente la ninfa e conosce la malleabilità nascosta nella durezza della pietra, quindi il potere dell'acqua terrestre, che usa però per esercitare violenza ed eliminare Aci, costringendolo alla dissoluzione¹⁵.

La *doppia* e complessa identità del Ciclope, affine in questo alla figura di Galatea, è centrale nell'opera: si tratta di un personaggio *in between*, sospeso fra due mondi, istinto e ragione; spesso lo vediamo su uno scoglio, zona liminare per eccellenza, da cui può controllare il suo territorio e, insieme, la distesa d'acqua. È comunque necessaria la presenza di Ulisse per sviluppare nella coppia mitica la coscienza di sé e della propria sfaccettata natura: per Polifemo sarà il vino, il racconto dei viaggi ulissei¹⁶, quindi la visione di un *altro* mondo, infine gli *insegnamenti* degli umani civilizzati¹⁷ a fornirgli gli strumenti per un corteggiamento astuto, che precorre il tragico raggio di cui sarà fatto oggetto lo stesso Ciclope: «Galatea sarà mia, / il tempo è venuto / del mio inganno sottile. / Aci presto sarà dimenticato» (Quasimodo, 1968: 30).

¹⁵ La trasformazione di Aci in acqua è già presente in Ovidio, ma Quasimodo varia la dinamica e il senso stesso degli eventi: nelle *Metamorfosi* infatti la mutazione ha una ridotta valenza drammatica, poiché ristabilisce un equilibrio, salvando il giovane dalla violenza e determinando una sorta di ritorno alle origini, se si considera che Aci è figlio della ninfa Simetide, a sua volta figlia di Simeto, già trasformato in fiume. Nel libretto di Quasimodo la metamorfosi, attuata da Polifemo – mentre in Ovidio sono gli dei a modificare il suo sangue in acqua di fiume, – ne evidenzia l'aggressività e la capacità di dominio sugli elementi naturali.

¹⁶ «La nave correva con la chiglia verde / di conchiglie, i remi misuravano il tempo» (Quasimodo, 1968: 25).

¹⁷ «ULISSE: Avrai l'amore di Galatea, i miei compagni / ti insegneranno molte cose» (Quasimodo, 1968: 30).

Ancora più acuto risulta lo sguardo di Galatea, che per quanto intraveda il fascino materico e *ctonio* del Ciclope prima ancora di incontrare Ulisse¹⁸, non ne ha comunque piena consapevolezza: il viaggiatore introduce quindi nell'isola il pensiero razionale quasi come un contagio magico, la sua sola presenza è sufficiente a modificare percezioni e sentimenti dei personaggi stanziali. Sarà in ogni caso l'omicidio di Polifemo, più che i discorsi di Ulisse, a determinare la rivelazione finale; ora Galatea capisce di aver sempre amato il gigante e può misurare l'inconsistenza della sua passione per Aci:

GALATEA: O Polifemo, / sono io, Galatea, / che ingannava il suo / cuore tra gli ulivi / sorridendo e tremante / alle tue parole pazienti. / Ora piango il tuo amore / [...] Ora so che Aci / non era che forma / di bellezza, inganno del pensiero. / Era ciò che si perde senza decifrarlo (Quasimodo, 1968: 34, 39-40).

Il fine ultimo del pensiero razionale è quindi distruttivo: Ulisse appare un'ambigua figura di dominatore, che al suo arrivo ascolta soddisfatto i suoi marinai che si impossessano del territorio: «Misureremo ogni piega dell'isola. / La terra sembra fertile!» (Quasimodo, 1968: 22)¹⁹, e non esita ad ingannare Galatea presentandole l'immagine falsa di un Ciclope violento («Polifemo mi parlava di te / con le mani sporche / del sangue dei compagni» [Quasimodo, 1968: 41-42])²⁰.

L'astuto marinaio è il colonizzatore, il cui discorso è strumento primario di esercizio del potere (Foucault, 1966), poiché introduce un sistema di definizioni, di caratterizzazioni, di legittimazioni, di esclusioni: promuove e rende accettabile l'inganno (di Polifemo verso Galatea; di lui stesso verso Polifemo); giustifica l'omicidio, sia di Aci che di Polifemo; induce l'ottundimento mediante il vino, impedendo l'uso delle capacità razionali: «È un liquido più buono del tuo latte da neonato. Vedrai che testa ti farà» (Quasimodo, 1968: 24)²¹. Il Ciclope costituisce il simbolo di una terra oppressa, che fin dall'inizio della vicenda è stata considerata un puro oggetto di possesso rapace, come ha rivelato immediatamente, sin dall'arrivo di Ulisse, il coro dei marinai.

¹⁸ «GALATEA: Il tuo occhio / ha colore di viola / i tuoi capelli / di rami di pino [...]. Sei mite, Polifemo / hai cuore di capriolo. / Sento la tua furia, / sento la tua dolcezza» (Quasimodo, 1968: 27).

¹⁹ C'è un netto spostamento semantico rispetto alla vicenda omerica: Polifemo è un personaggio ingenuo e fiducioso che accoglie con gentilezza Ulisse e rassicura il fragile uomo che teme di essere ucciso: «Ma che dici, Nessuno? Tu vivrai / mi hai insegnato a bere» (Quasimodo, 1968: 30).

²⁰ Per Quasimodo «la realtà ctonia della Sicilia di Polifemo è anche una realtà autoctona. La realtà brutta e selvatica incarnata da Polifemo rappresenta anche la realtà delle proprie origini. Da questo punto di vista, il poeta si identifica anche almeno in parte con Polifemo, con quella realtà ctonia, violata dalle successive invasioni straniere, e in tempi più recenti dalla civiltà industriale e razionale. [Anche] [n]ella poesia *Ai fratelli Cervi, alla loro Italia*, Polifemo è innalzato ad immagine emblematica della Sicilia invasa, maltrattata e violata dalla storia» (Bossche, 2003: 31).

²¹ La battuta è detta dal coro di marinai, che esprime comunque il punto di vista del capitano.

Il gigante, *genius loci* di una terra a cui è così intimamente legato da costituirne il principio vitale – «CORO DELLE NINFE: Il suo occhio è cenere! / Il suo corpo è fermo! / Una montagna franata a valle! / [...] Tutto muore nell'isola!» (Quasimodo 1968: 39) –, esprime il destino di una Sicilia depredata, che il contatto con la realtà trasforma irrimediabilmente.

Ma esso non può essere evitato o differito, e comporta allo stesso tempo un arricchimento e una perdita: forza e debolezza, staticità e dinamismo si congiungono nella coppia Galatea/Polifemo, che comprendono il rispettivo desiderio e i modi per attuarlo, acquistando una superiore consapevolezza, per quanto da essa deriva infine la morte.

La Sicilia fa quindi i conti con la modernità abbandonando il suo passato storico/mitologico. «La sapienza vive nel dominio dei morti» (Quasimodo, 1968: 41), afferma freddamente Ulisse, sottraendo agli *indigeni* sottomessi perfino il possesso del loro mondo emozionale, impedendo loro di soffrire per la mancanza di affetti e la distruzione dei luoghi. In effetti Polifemo, Aci e Galatea, componenti dell'antica identità smarrita dell'isola, sono tutti defunti, e destinati nella scena finale a vagare, grida il coro delle ninfe, come isole nella tempesta; se l'amore di Orfeo è riuscito a riportare in vita Euridice, ora non è più necessario trovare il *varco*. I miti, e il poeta che li interpreta, insegnano agli uomini che bisogna accettare l'esistenza come insieme di elementi contrapposti, visti anche nella loro scansione temporale: l'evoluzione comporta la riconfigurazione di un sistema, con l'abbandono o la marginalizzazione di quelle componenti che non possono più esercitare una funzione attiva. La morte non è perdita, ma – com'era nel pensiero ovidiano e della cultura classica nel suo complesso – necessaria, per quanto dolorosa, trasformazione di ogni cosa.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ACCROCCA, E. F. (16 settembre 1956). «I due «tempi» di Quasimodo». *La Fiera Letteraria*.
- AMICI, G. (1971). *Teoria e spazio del Novecento e altri saggi*. Milano: Laboratorio delle arti.
- ASARO, G. (2017). «Un autre regard sur la poésie de Salvatore Quasimodo: ses livres d'opera». *Chroniques Italiennes*, vol. 33, n. 2, pp. 155-210.
- BARBERI SQUAROTTI, G. (1967). «Quasimodo fra mito e realtà»[1958]. In G. Barberi Squarotti, *Poesia e narrativa del secondo Novecento* (pp. 65-71). Milano: Mursia.
- BELLIA, A. (2012). «Introduzione». In A. Bellia (a cura di), *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi (1915-1972)* (pp. 7-29). Roma: Aracne.
- BERTAZZOLI, R. (2009). «Natura universale del mito». In R. Bertazzoli (a cura di), *Il mito nella letteratura italiana*. Vol. 5/1. *Percorsi, miti senza frontiere* (pp. 5-26). Brescia: Morcelliana.
- BOSSCHE, B. VAN DEN (2003). «Quasimodo e il mito». In F. Musarra (a cura di), *Quasimodo e gli altri*. Atti del Convegno internazionale, Lovanio, 27-28 aprile 2001 (pp. 21-32). Firenze: Cesati; Leuven: Leuven University Press.

- COLLISANI, A. (2012). «La forza del mito». In A. Bellia (a cura di), *La riscrittura del mito nella musica e nel teatro tra cultura classica e contemporanea. Studi in onore del compositore Michele Lizzi (1915-1972)* (pp. 31-46). Roma: Aracne.
- FINZI, G. (1975). «Introduzione». In G. Finzi (a cura di), *Quasimodo e la critica* (pp. xi-xviii). Milano: Mondadori.
- FOUCAULT, M. (1966). *Les Mots et les Choses (Une archéologie des sciences humaines)*. Parigi: Gallimard.
- GIOVIALE, F. (2003). «Descrizioni di trascrizioni: idee di teatro». In F. Musarra (a cura di), *Quasimodo e gli altri*. Atti del Convegno internazionale, Lovanio, 27-28 aprile 2001 (pp. 59-70). Firenze: Cesati; Leuven: Leuven University Press.
- GRANESE, A. (1986). «Ritorno alla “terra impareggiabile”. Teatro, teatralizzazione e colore nell’opera di Quasimodo». In G. Amoroso e G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre*. Atti del convegno nazionale di studi su Salvatore Quasimodo, Messina, 10-12 aprile 1985 (pp. 295-310). Bari: Laterza.
- LIBERTI, G. A. (2017). «Mediterraneo dissonante. La Grecia contemporanea di Salvatore Quasimodo». *Italica*, vol. 94, n. 3, pp. 514-531.
- LILJESTRAND, G. (a cura di) (1960). *Le Prix Nobel en 1959*. Stoccolma: Nobel Foundation. Recuperato il 25 marzo 2019, in: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1959/quasimodo/25676-salvatore-quasimodo-nobel-lecture-1959/>.
- LUISI, M. (2004). «“Voce senza parole / canta il mare”. I libretti per musica di Salvatore Quasimodo». In L. Di Nicola e M. Luisi (a cura di), *Segni e sogni quasimodiani* (pp. 189-210). Pesaro: Metauro.
- MACRÌ, O. (1986). *La poesia di Quasimodo. Studi e carteggio con il poeta*. Palermo: Sellerio.
- MANFREDI, P. (1986). «Tra innovazione e continuità: «La vita non è sogno»». In G. Amoroso e G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (pp. 311-324). Atti del convegno nazionale di studi su *Salvatore Quasimodo*, Messina, 10-12 aprile 1985. Bari: Laterza.
- MANITTA, A. (2007). *Acì e Galatea: riproposizione topografica di un mito*. Con nota introduttiva di A. Grillo. Castiglione di Sicilia: Accademia Internazionale Il Convivio.
- MASETTI, A. (2012). «La “geometria viva” della poesia di Salvatore Quasimodo». *Chroniques Italiennes*, vol. 24, n. 3, pp. 1-19. Recuperato il 10 aprile 2019, in: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/12.A.Masetti.pdf>.
- MAZZOLENI, A. (1895). *Acì e Galatea nella leggenda*. Acireale: Donzuso.
- MORONI, M. (2005). *Spazio e spazialità poetica nella poesia italiana del Novecento*. Kibworth: Troubadour Publishing.
- PRIMO, N. (2012). «“Dilegua l’età dell’alloro”. Salvatore Quasimodo tra Grecia e Sicilia». *Chroniques italiennes*, vol. 24, n. 3. 1-18. Recuperato il 10 aprile 2019, in: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/13.N.Primo-S.pdf>.
- (2017). «Quasimodo e gli itinerari mediterranei di un “peccatore di miti”». In P. Travigliante e M. D’Amore (a cura di), *Con l’Europa accanto. Per un nuovo capitolo della storia dell’identità culturale siciliana* (pp. 139-155). Milano: Franco Angeli.
- QUASIMODO, S. (1949). «Lamento per il Sud». In S. Quasimodo, *La vita non è sogno* (pp. 11-12). Milano: Mondadori.
- (1960). *Orfeo anno domini MCMXLVII: opera-oratorio in 1 atto*. Milano: Curci.

- (1968). *L'amore di Galatea. Mito in tre atti*. Musica di M. Lizzi. Milano: Curci.
- (1971). «Saggio sulla poesia contemporanea». In S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* (pp. 263-272). G. Finzi (a cura di e intr.) e C. Bo (pref.). Milano: A. Mondadori.
- (1971). «Discorso sulla poesia». In S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia* (pp. 281-291). G. Finzi (a cura di e intr.) e C. Bo (pref.). Milano: A. Mondadori.
- REBORA, R. (1961). «Nota introduttiva». In S. Quasimodo, *Scritti sul teatro* (pp. 9-14). Milano: Mondadori.
- RUOZZI, G. (2010). «*Formiche e cicale*». In G. M. Anselmi e G. RuoZZi (a cura di), *Animali della letteratura italiana* (pp. 110-118). Roma: Carocci.
- SALINA BORRELLO, R. (2004). «Mito e storia in Salvatore Quasimodo». In L. Di Nicola e M. Luisi (a cura di), *Segni e sogni quasimodiani* (pp. 147-168). Pesaro: Metauro.
- ŠKLOVSKIJ, V. B. (1974). «L'arte come procedimento». In V. B. Šklovskij, *Letteratura e strutturalismo* (pp. 45-61). L. Rosiello (a cura di). Bologna: Zanichelli.
- TEDESCO, N. (1977). *L'isola impareggiabile. Significati e forme del mito in Quasimodo*. Firenze: La Nuova Italia.
- (1986). «Dare e avere: privato e pubblico. Contemporaneità dei miti e miticità del presente nell'opera di Quasimodo». In G. Amoroso e G. Finzi (a cura di), *Salvatore Quasimodo. La poesia nel mito e oltre* (pp. 385-390). Atti del convegno nazionale di studi su *Salvatore Quasimodo*, Messina, 10-12 aprile 1985. Bari: Laterza.

LA FORTUNA DI UGO FOSCOLO A MALTA.
L'ESPERIENZA DI DUN KARM, IL POETA NAZIONALE
*Ugo Foscolo's Fortune in Malta. The Experience of Dun Karm,
the National Poet*

Oliver FRIGGIERI¹
L-Università ta' Malta

Fecha final de recepción: 24 de mayo de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 16 de septiembre de 2020

RIASSUNTO: In questo articolo si prende in esame principalmente la traduzione maltese che Dun Karm fece del poema foscoliano *Dei Sepolcri*; versione che risulta mantenere un ininterrotto parallelismo con il testo originale. Oltre al tema centrale appena citato, si trattano anche altri aspetti: dai momenti più significativi della vita dell'autore, alla sua concezione della lingua e al passaggio dall'italiano al maltese all'interno della propria poetica.

Parole chiave: Ugo Foscolo; Dun Karm; Poesia maltese; Dei Sepolcri; Traduzione.

ABSTRACT: In this article we analyse Dun Karm's Maltese translation of Foscolo's poem *Dei Sepolcri*; a version which turns out to maintain an unbroken parallelism with the original text. Besides the central subject just referred, other aspects are treated as well: from the most significant moments of the author's life, to his conception of language and to the transition from the Italian to the Maltese language within his own poetics.

Keywords: Ugo Foscolo; Dun Karm; Maltese poetry; Dei Sepolcri; Translation.

¹ A Oliver Friggieri, scrittore, filosofo, critico letterario, professore universitario e uno dei più grandi scrittori maltesi, i nostri più sinceri ringraziamenti per aver collaborato con dedizione e passione con la *Revista de la Sociedad Española de Italianistas* dell'Università di Salamanca negli ultimi anni.

Il poeta che rappresenta la poesia maltese nella maniera più alta, Carmelo Psaila (1871-1961), noto universalmente come Dun Karm, e riconosciuto da tutti come il poeta nazionale di Malta, è in primo luogo un uomo che mostra la piena consapevolezza, assai più matura rispetto a quella di altre voci contemporanee, delle forme aprioristiche di spazio e di tempo. Non era dunque in grado di prescindere facilmente dalle condizioni fondamentali che lo circondavano, anzi che caratterizzavano l'isola, una piccola terra in mezzo al Mediterraneo. Le sue caratteristiche naturali, rispecchiate in varie sue opere, erano destinate ad integrarsi con alcuni dei principi romantici fondamentali, come quello, ad esempio, che esigeva che la poesia interpretasse fedelmente il carattere della società contemporanea.

Nell'ambiente della scuola governativa primaria del paese nativo, Haz Zebbug, dove si iscrisse nel 1878, Dun Karm trovò un sistema educativo che si accentrava intorno all'insegnamento della lingua italiana che, secondo le conclusioni di una inchiesta condotta da due commissari inglesi pervenuti apposta dall'Inghilterra, gli alunni capivano con facilità. L'impostazione del programma scolastico, in particolare per quanto riguardava la scelta dei testi di studio, era italiana. Il giovane continuò i suoi studi di istruzione superiore nel Seminario Arcivescovile Minore, dove le due materie più importanti che doveva imparare furono l'italiano e il latino. È opportuno ricordare anche l'importanza della lingua italiana come veicolo per comunicare le lezioni nelle altre materie. Nel Seminario Maggiore, in cui entrò per seguire gli studi sacerdotali, la tradizione culturale italiana animava tutti gli aspetti della vita e dell'insegnamento. Così accadeva anche in tutti gli altri settori della vita ecclesiastica. Colà Dun Karm frequentò un corso di letteratura italiana insieme ad altre materie, come la letteratura latina e la filosofia razionale. Alla lingua maltese mancava ancora ogni tipo di riconoscimento e quasi tutti gli autori si esprimevano in italiano.

Questo carattere italiano dell'ambiente determinava con forza l'identità culturale del suo spirito, e la certezza della tradizione non suscitò in lui la necessità di cercare una propria scelta di fronte alla dialettica tra italiano (come lingua di cultura) e maltese (come lingua del popolo). Più tardi, infatti, divenne professore di lingua e di letteratura italiana presso il Seminario Maggiore. I suoi alunni sostenevano addirittura che il maestro recitava a memoria lunghi brani della *Divina Commedia* e dei *Promessi Sposi*, e conosceva con esattezza *Le mie prigioni* del Pellico e *Le odi* del Parini. I nomi di diversi autori italiani si incontrano spesso nelle sue lettere ad altri scrittori maltesi e in diversi brani della sua saggistica. Parla brevemente, ma con grande stima, del Petrarca, del Pirandello, dell'Alfieri, del Pindemonte e del Tommaseo. L'influsso tommaseo è particolarmente evidente nel modo in cui Dun Karm unifica le sue considerazioni della stilistica poetica alla sua concezione, quasi religiosa, della lingua. Seguendo il Tommaseo, egli concepisce la parola umana (e in questo caso dà il massimo rilievo al maltese, come la lingua nativa, regalata direttamente da Dio, e non all'italiano, come la lingua dotta e culturale del paese ma artificiale, non naturale) come un deposito mistico che si configura in uno strumento di comunicazione fra l'ordine empirico e l'ordine spirituale. Sotto questo aspetto la lingua si traduce in una forma rivelatrice dello spirito umano. Questa sua disposizione a concepire misticamente

la facoltà verbale lo conduce a vedere nella parola (da lui amata pure sensualmente, secondo l'esempio del Tommaseo stesso e poi del D'Annunzio) un prezioso oggetto divino, e non soltanto sensibile.

1. IL PASSAGGIO DALL'ITALIANO AL MALTESE

La conversione linguistica di Dun Karm, avvenuta nel 1912 quando, già quarantenne, prese la decisione di scrivere anche in maltese, lo costrinse a dare maggiore importanza a motivi direttamente romantici, a purificare la sua opera dal formalismo classico. In quel periodo, cominciava a perdere gradualmente l'equilibrio interiore che caratterizzava la sua prima fase creativa, del tutto priva di dilemma personale e ancora lontana da un diretto impegno comunitario e popolare. La dialettica tra classicismo e romanticismo cominciava a sciogliersi in favore di una nuova e profondamente sentita consapevolezza sociale. Nella sua ottica, la presenza dell'italiano a Malta continuava a configurarsi in una tradizione dotta, distaccata dall'esperienza democratica, mentre il maltese, come la lingua delle masse, cominciava ad assumere la funzione di uno strumento duttile che gli offriva una duplice sfida: quella di partecipare alla piena maturazione della letteratura locale per farla passare meglio dal livello strettamente popolare al livello artistico, e quella di adoperarla per uno scopo extraletterario, cioè patriottico.

La strada che Dun Karm doveva battere, dunque, era quella di creare una poesia che si ispirasse al popolo, e di costruire una scrittura degna di essere chiamata letteraria. La problematica herderiana, causata dall'aspra opposizione tra la poesia della natura (*Naturpoesie*) e la poesia dell'arte (*Kunstpoesie*), si risolve così nel modo in cui fu ammessa e giustificata da tanti poeti italiani, cioè mediante la produzione di una poesia popolare riflessa. Ciò non significa che Dun Karm, distinto coltivatore della lingua italiana, potesse distinguere con facilità tra i confini dell'una e dell'altra. Basterebbe ricordare che egli era pronto a dare il suo riconoscimento alla poesia *incolta*, scritta da autori maltesi precedenti di pochissimo valore creativo, che egli considerava come gli incunaboli sacri della nuova letteratura in volgare. Non solo riconosce apertamente l'autenticità dei versi popolari di Gan Anton Vassallo (1817-1868), Richard Taylor (1818-1868), Annibale Preca (1832-1901), Ludovico Mifsud Tommasi (1796-1879) e Dwardu Cachia (1858-1907), ma accetta pure il concetto della poesia popolare, e vede nel metro dell'ottonario, tipico della poesia *incolta* dell'Italia e di Malta, il verso più spontaneo e più musicale.

2. IL CONCETTO DELLA LINGUA

Oltre ad essere legato al principio della funzione educativa e politica della letteratura, il concetto della lingua di Dun Karm si presenta sotto un profilo storico-culturale. Il rapporto lingua-nazione, frequentemente discusso da tanti autori italiani del Settecento e dell'Ottocento, diventa il simbolo supremo della patria. Pur non avendo la necessità di predicare, come doveva fare un Manzoni, l'importanza dell'unità della lingua per trovare un valido strumento di unione popolare, Dun Karm

era tormentato, d'altra parte, dalla dialettica tra l'italiano e il maltese. Discutendo il ruolo del linguaggio nativo, il poeta offre una serie di giustificazioni per consolidare l'idea della lingua come emblema fondamentale di sana nazionalità. Come numerosi autori italiani, Dun Karm vede nella lingua maltese un vincolo ideale del popolo, una prova insopprimibile della continuità psicologica e storica che doveva per forza condurre a maturare di più l'esigenza contemporanea di libertà costituzionale. Entro questi limiti si capisce il cammino della piccola colonia britannica verso l'indipendenza ottenuta nel 1964.

La sua concezione linguistica si colloca nell'epoca; è il prodotto di una lunga tradizione classico-romantica. Partendo dalla premessa del De Amicis, che dove non c'è lingua non c'è nazione, Dun Karm vede nel maltese lo strumento più idoneo per asserire la propria identità nazionale, cioè è nella lingua che appare, con la maggiore certezza, il carattere individualizzante di un popolo. La sfida che spettava a Dun Karm era quella di riuscire a mettere in evidenza le capacità lessicali, idiomatiche e sintattiche del maltese, una lingua di origine araba, in grado di esprimere gli alti contenuti tradizionalmente identificati con le lingue maggiori, tra cui, in questo momento storico, c'era l'italiano. Tramite la sua lunga esperienza come poeta italiano Dun Karm ora intendeva rivelare le ignote potenzialità di un dialetto arabo, antico ma incolto, ancora privo di un suo sistema alfabetico e di ogni riconoscimento accademico e istituzionale, scritto addirittura con l'alfabeto latino.

Dun Karm crede che la traduzione sia il modo più adatto a mettere due o più lingue a confronto, in una specie di fratellanza morale, superando così contrasti e dissidi di natura politica. Entro questi confini si svolge il programma di riconciliazione nazionale che Dun Karm propone prudentemente attraverso una traduzione maltese di un capolavoro italiano. Agli inizi degli anni Venti del Novecento aveva già dato evidenza di questa sua fiducia nella fusione di due culture e di due lingue tanto diverse in un unico insieme: scrivendo i versi dell'inno nazionale di Malta Dun Karm adoperava un lessico unicamente semitico, mentre sceglie la terzina e fa uso delle caratteristiche più tipiche della tradizione classico-romantica italiana. Per consolidare l'attualità di tale mediazione, essendosi affermato già come il poeta nazionale del suo paese, sceglie la traduzione di una opera di maggiore livello della poetica italiana.

3. LA TRADUZIONE MALTESE DEL POEMA *DEI SEPOLCRI*

Dun Karm s'invogliò per la prima volta a tradurre il carme foscoliano *Dei Sepolcri* in maltese nel 1927, quando l'Italia stava commemorando il primo centenario della morte di Ugo Foscolo (Karm, 1960: 11; 1936: 9). Del tutto consapevole dell'audacia dell'impresa, scrive:

Poiché il lavoro era molto difficile, titubavo, ma quando nel 1929 noi maltesi [...] commemoravamo dignitosamente il primo centenario della morte di Mikiel Anton Vassalli, il padre della lingua maltese come lingua nazionale, l'idea di tradurre *I sepolcri* cominciava a prendere forma nella mia mente e nel mio cuore, mi dedicai al lavoro e nel 1932 la traduzione [...] fu un'opera compiuta (Karm, 1960: 11).

Nell'introduzione del suo volume *L-oqbra* (la versione del carme *Dei Sepolcri* in lingua maltese) Dun Karm (1936: 10) mostra con quanta accuratezza tradusse il carme e, dopo aver finito la versione maltese, con quanto scrupolo aveva riesaminato il testo per interi mesi prima di pubblicarlo nel 1936.

Dun Karm associa la figura del ribelle maltese Mikiel Anton Vassalli (1764-1829) con quella del poeta romantico italiano; fu proprio questo rapporto ideale che lo condusse a legare il motivo letterario, tanto importante allora per la sua vera affermazione poetica nell'ambito dei circoli letterari dell'isola, al motivo linguistico. Il Vassalli, simbolo dell'eroe che nella rinascita della lingua popolare vide anche il risorgimento culturale e politico, e il carme foscoliano, come una creazione di altissimo valore espressivo oltre che tematico, si incontrano idealmente nella fantasia del poeta maltese, in maniera tale da dare un duplice significato alla traduzione: rendere in lingua nativa un capolavoro italiano, e confermare solidamente le potenzialità espressive del maltese, considerato fino a quel tempo un dialetto incolto (Karm, 1936: 9-11).

Dun Karm stesso considera la traduzione come una delle sue due opere maggiori (Karm, 1960: 10). Un'analisi della versione maltese mette subito in evidenza che egli è riuscito a mantenere un ininterrotto parallelismo con il testo originale. Possedeva tutte le qualità richieste per fare una traduzione che fosse anche un'opera d'arte. Infatti, la sua versione non solo conserva fedelmente il contenuto tematico foscoliano nella sua interezza e nei particolari più sottili, ma ricrea nella lingua semitica tutte le varie intonazioni dei versi solenni. Ogni parola, ogni collocazione e modulazione ritmica mantengono il particolar significato che si trova nell'originale. L'uso insistente dell'*enjambment*, uno dei mezzi con cui l'italiano suggerisce l'incessante fluire di creature umane poste nei limiti di spazio e di tempo, conferma l'unità compatta con cui il carme collega tutte le parti in un insieme armonioso. L'onda del periodo, l'incalzare continuo degli accenti, le varie riprese ritmiche e sintattiche, le pause (così tipiche anche della poesia maltese di Dun Karm) e la fusione del periodo logico col periodo ritmico, sono alcuni degli elementi che, mentre mantengono il testo maltese vicinissimo all'originale, rendono la traduzione un'autentica opera d'arte e una salda testimonianza di quanto profondamente Dun Karm penetrasse dentro la sostanza più intima del poema.

Dun Karm guardò *Dei Sepolcri* sotto un aspetto decisamente patriottico, anzi vi trovò una implicita conferma dei propri impulsi nazionalistici. D'altronde Foscolo gli si configurò come un esemplare cultore della lingua². Con l'intenzione di dare evidenza della sua piena adesione al sentimento di rispetto dovuto alla lingua nazionale Dun Karm costruì una versione di alto valore linguistico, basata quasi esclusivamente sulla componente semitica del lessico maltese. Introduce così qualche neologismo,

² Ad esempio, Dun Karm in un suo saggio, mentre discute il rispetto dovuto alla lingua patria, fa un cenno a ciò che Foscolo scrisse a proposito della dignità della lingua nella lettera del 15/7/1807 al Cavalier Bettinelli (cfr. Ghaqda tal-Kittieba tal-Malti, 1935: 3).

formato dalle radici consonantali dei versi arabo-maltesi. In tutto il poema i vocaboli non-semitici (ovviamente, di derivazione italiana), sono soltanto quarantatré. Tutto questo è conciliabile con le idee linguistiche di Foscolo, come mostra il seguente brano che fonde i tre motivi della patria, della poesia e della lingua: «Amate la vostra patria, e non contaminerete con merci straniere la purità e la ricchezza e le grazie natie del nostro idioma. La verità e le passioni faranno più esatti, meno inetti e più doviziosi i vostri vocabolari» (Botasso, 1962: 65)³.

Nella sua faticosa impresa di cercare di arrivare ad una versione del tutto fedele all'originale, Dun Karm non esitò ad adattare la struttura sintattica della lingua semitica a quella della lingua romanza. Il mezzo stilistico più usato è l'inversione. Cambiando l'ordine naturale e logico delle parole, si mantiene l'andamento solenne dell'endecasillabo foscoliano, e si modella il nuovo linguaggio poetico maltese secondo le caratteristiche di una tradizione letteraria da lungo tempo universalmente affermata: «delle Parche il canto – tal-Parkiet il-ghanja» (v. 212)⁴.

Altre volte costruisce un'inversione che non figura nel testo originale: «confortate di pianto – bid-dmugh imfarrga» (v. 2)⁵.

Più spesso l'espressione poetica maltese, cercando una semplicità di costruzione, elimina l'inversione e acquista una maggiore naturalezza, meno classica ma più spontanea:

amaranti educavano e viole –
kienu jrabbu qatigh bellus u vjoli (v. 125)⁶.

Di particolare interesse sono gli esempi, rarissimi in tutta la produzione maltese del poeta, di due versi endecasillabi sdruccioli che, in effetti, nel testo foscoliano sono piani:

ed oggi nella Troade inseminata –
ghal elf darba msemija. U llum fit-Tròade (v. 235)⁷.
piantan di Priamo, e crescerete, ahì presto! –
u intom, imhawlin minn kenniet Prijamu (v. 273)⁸.

Nei versi appena citati il traduttore creò versi sdruccioli mediante lo spostamento, verso la fine dell'endecasillabo, di parole che stavano in mezzo. Nel verso seguente la parola *Dardano*, pur rimanendo sdrucciola, si fonde nell'onda ritmica dell'endecasillabo maltese, e acquista il primo accento tonico:

³ Per una aperta accettazione di questa posizione di fronte al problema della lingua, cfr. «Taghlima zghira ghall-kittieba tal-Malti» (1935: 45); Ghaqda tal-Kittieba tal-Malti (1931: 101-103).

⁴ delle Parche la canzone – preposizione, articolo, nome, articolo, nome.

⁵ con le lacrime confortate – preposizione, articolo, nome, aggettivo.

⁶ solevano coltivare molte amaranti e viole – verbo, aggettivo, nome, congiunzione, nome.

⁷ per mille volte invocate. E oggi nella Troade.

⁸ e voi, piantate dalle cure di Priamo.

Giove, ed a Giove diè Dardano figlio –
Dardanu iben; minnu nizlet Trojja (v. 238)⁹.

Sotto altri aspetti tecnici e stilistici, questa traduzione offrì all'autore l'opportunità di introdurre elementi italiani nel verso maltese. Ciò ha ovviamente una sua giustificazione nell'ambito del duro programma che egli svolgeva con l'intento di innalzare la lingua incolta al livello di espressione artistica. Ad esempio, nel corpo di un verso, i dittonghi valgono una sillaba, ma quando si trovano alla fine ne valgono due. Seguendo l'onda ritmica del verso foscoliano, Dun Karm conserva anche la stessa collocazione originale delle parole:

che veleggiò quel mar sotto l'Eubea –
illi ghadda bil-qlugh minn taht l-Ewbea (v. 202)¹⁰.

Foscolo conserva rigorosamente la cesura dopo la quinta sillaba dell'endecasillabo. Dun Karm segue spesso questa tecnica, sicché la prima parte di molti suoi endecasillabi è un quinario:

piede del vulgo, e serbi un sasso il nome –
ta' saqajn horox; u daqsxejn ta' gebra (v. 38)¹¹.

La traduzione riflette con particolare fedeltà certi periodi amplissimi, saturi di intonazioni diverse e di pause significative, superando così la difficoltà che di solito s'incontra quando si traduce la poesia classica. Dun Karm non si perde in interruzioni nella linea logica e ritmica, anzi crea un'onda compatta e continua. Un esempio di questa precisione si ha nel lunghissimo periodo che corre tra i vv. 154-185, cioè quello che esprime il culto per le tombe dei grandi immortali d'Italia.

Il brano famoso che va dal v. 204 al v. 212, quello che celebra la morte gloriosa dei Greci che sono eternati nella memoria dei posteri, è pieno di una insistente serie di suoni, un variare di elementi onomatopeici che suscitano nell'orecchio del lettore un vivido senso di autenticità pittorica. I versi insistono sulle consonanti *n* e *r* cercando l'armonia imitativa. La traduzione maltese riesce anche a riprodurre questo carattere, e il brano suona fra varie *r*, *n*, *m* e *s*.

Il v. 291 è notevole per essere prolungato dalle pause che restringono l'andamento del ritmo, dalla costruzione inversa che suscita un senso di fluire melodico, e dallo spostamento dell'accento, detto diástole, nella parola *oceano*. Foscolo scrive: «abbraccia terra il gran padre Oceano»; e Dun Karm, conservando l'inversione, la pausa e la diástole, traduce:

⁹ Dardano figlio; da lui discese Troia.

¹⁰ che passò con le vele sotto l'Eubea.

¹¹ dei piedi rozzi; e una piccola pietra.

ma' kull art illi jhaddan il-missier
il-kbir, Ocean¹².

Forse il maggior merito del traduttore sta nella sua capacità di ricreare certi endecasillabi interi e compatti, indipendenti linguisticamente dal verso seguente, proprio come li aveva concepiti Foscolo. Ce ne sono parecchi, e i più precisi sono quelli che riescono pure a conservare qualche pausa significativa:

Sol chi non lascia eredità d'affetti
poca gioia ha dell'urna, e se pur mira –
Biss dak li ma jhallix xi wirt ta' mhabba
frit jithenna bil-qabar; u jekk harstu (vv. 41-42)¹³.
Rapian gli amici una favilla al Sole
a illuminar la sotterranea notte –
Mix-xemx l-ihbieb kienu jisirqu xrara
biex isebbhu taht l-art il-lejl tal-qabar (vv. 119-120)¹⁴.

Nell'esempio che segue l'endecasillabo foscoliano è diviso sintatticamente dopo la sesta sillaba, così che si ha un settenario e un quaternario. La divisione sintattica è mantenuta anche nella traduzione:

il mio tetto materno. E tu venivi
nitniehed ghal dar ommi. U int kont tigi (v. 65)¹⁵.

Tuttavia, le esigenze linguistiche non permisero a Dun Karm di essere esattissimo in tutti i particolari, nonostante l'impostazione italiana e classicheggiante che fu capace di produrre, con assoluta naturalezza, nell'idioma semitico. Comunemente, ad esempio, si serve della perifrasi, specialmente nel tradurre aggettivi e participi:

forza operosa – qawwa li ma teghja (v. 19)¹⁶.
spento – wara l-mewt (v. 24)¹⁷.

Nel v. 18, seguendo la tendenza della lingua maltese di derivare nomi dall'aggettivo piuttosto che dal verbo, come si fa di solito in italiano, traduce *obblio* con *nesejja*. Allo stesso modo nel v. 223 traduce *Itaco* con il nome proprio, *Ulisse* e, nel v. 58 il nome di Sardanapalo, il re immorale degli Assiri, si trasforma in un

¹² con ogni terra che il grande padre Oceano abbraccia.

¹³ soltanto quello che non lascia qualche eredità di amore si sente poco felice della tomba.

¹⁴ dal sole gli amici usavano rubare una fiamma al sole per abbellire sotto la terra la notte della tomba. Per un riecheggiamento di «rapian [...] una favilla al sole», cfr. *Il-musbieh tal-muzew*, vv. 37-38.

¹⁵ bramo per la casa di mia madre. E tu solevi venire.

¹⁶ forza che non si stanca – nome e frase aggettivale, costituita da una congiunzione e un verbo. L'aggettivo *operosa* è tradotto con una perifrasi verbale.

¹⁷ dopo la morte – preposizione, articolo, nome. Il participio è tradotto come se fosse una frase avverbiale.

simbolo della mollezza del giovin signore, il protagonista del *Giorno* pariniano. Per un'altra antonomasia, Dun Karm traduce:

che il lombardo pungean Sardanapalo –
li helu tniġgez lill-ghazzien imhejjem¹⁸.

Nel tradurre *Tidide* per *Djomedj*, cioè Diomede, figlio di Tideo (v. 264), decide di adoperare, al contrario dei due esempi appena menzionati, il nome proprio invece del comune.

Le esigenze ritmiche sacrificano qualche volta un effetto verbale che cerca di esprimere meglio il contenuto poetico. Ad esempio, per conservare l'onda ritmica dell'endecasillabo, egli elimina la congiunzione *e* (nei vv. 1 e 6); nel v. 20 il polisindeto foscoliano perde della sua continuità perché Dun Karm, trascinato dalla compattezza del verso, elimina una delle cinque congiunzioni.

Nel corso della sua traduzione, a Karm, non sempre gli fu possibile ricreare letteralmente la stessa immagine in maltese, perché il linguaggio figurato può avere qualche analogia che in un'altra lingua avrebbe un diverso significato. Ad esempio, i «tuoi verdi anni» del v. 214 sono tradotti con la parola *zghozitek* (letteralmente «la tua gioventù») che rende il significato, ma che elimina il nucleo metaforico.

Per concludere, con questo articolo si è voluto mettere in evidenza come il poeta Dun Karm, in seguito transizione dall'italiano al maltese nella sua poetica, sia stato capace di analizzare e di tradurre il carme di Ugo Foscolo *Dei Sepolcri*. L'autore maltese, nella sua traduzione, è riuscito a mantenere quasi del tutto, come affermato in precedenza, non solo un certo parallelismo ininterrotto con l'opera originale, ma anche l'autenticità e la purezza della versione foscoliana del testo nonostante le grandi differenze linguistiche tra italiano e maltese.

Riferimenti BIBLIOGRAFICI

- BOTTASSO, E. (a cura di) (1962). *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Saggi critici*, vol. II. Torino: Unione Tipografico-Editrice.
- GHAQDA tal-Kittieba tal-Malti (dicembre 1931). «Inhobbu l-ilsien Malti». *Il-Malti*, vol. 8, n.1, pp. 101-103.
- KARM, D. (1960). «Tahdita fuq il-poezija Maltija». *Lehen il-Malti*, a. XXIX, vol. I, pp. 1-12.
- (1936). *L-oqbra*. Malta: Stamperija tal-Gvern.
- (marzo 1935). «Misthija zejda u misthija nieqsa». *Il-Malti*, vol. 11, n.1, pp. 3-4.
- «TAGHLIMA zghira ghall-kittieba tal-Malti». (giugno 1935). *Il-Malti*, p. 45.

¹⁸ che con dolcezza punge quel pigro ozioso.

JHUMPA LAHIRI: DAI LUOGHI AI NONLUOGHI,
TRA L'ESTRANIAZIONE DA SÉ E L'IMMEDESIMAZIONE
IN UNA CITTÀ

*Jhumpa Lahiri, from Places to Non-places, between the Estrangement
and the Identification in a City*

Nikica MIHALJEVIĆ

Sveučilište u Splitu (Università di Spalato)

Fecha final de recepción: 2 de junio de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 12 de octubre de 2020

RIASSUNTO: Nel romanzo *Dove mi trovo* (2018) Jhumpa Lahiri mette in rilievo il tema del bisogno del contatto con l'altro, accompagnato, allo stesso tempo, dalla necessità di tenerlo a distanza. Da una parte la protagonista cerca di costruire i legami duraturi mentre, contemporaneamente, a causa della paura di essere incapace di viverli, li rifiuta. Questa ricerca di identificazione e l'espressione del rifiuto accadono attraverso il suo rapporto con la città in cui abita, quindi, la città diventa il suo primo interlocutore, ogni giorno. Nell'analisi partiamo dagli oramai tanto celebri studi di Marc Augé sui luoghi e nonluoghi nonché dalla metodologia che Hana Wirth-Nesher espone nella sua opera *City Codes: Reading the Modern Urban Novel* (1996), in cui propone la lettura di un testo letterario attraverso quattro tipi di ambiente: l'ambiente costruito (*the built*), l'ambiente umano (*the human*), l'ambiente naturale (*the «natural»*) e quello verbale (*the verbal*). L'analisi ha lo scopo di mostrare come la città contemporanea prende il sopravvento nei rapporti sostituendo il partner, l'amico, l'amante, e, non meno importante, il padre della voce narrante.

Parole chiave: città; luogo; nonluogo; ambiente; identità.

ABSTRACT: In the novel *Dove mi trovo* (2018), Jhumpa Lahiri often highlights the topic of the need for a contact with other person, accompanied, at the same time, by the need to keep him/her at distance. On the one hand, the protagonist tries to build lasting bonds, while, at the same time, due to the fear of being unable to live those relationships, she rejects them. This search

for identification and the expression of rejection occur through her relationship with the city in which the protagonist lives, hence, the city becomes her first interlocutor, every day. In the analysis, we start from the famous studies by Marc Augé regarding places and non-places and, as well, from the methodology proposed by Hana Wirth-Nesher in *City Codes: Reading the Modern Urban Novel* (1996), in which she presents the reading of a literary text through the distinction of four aspects of cityscape in the representation of a city in a narrative text: *the built, the human, the «natural», the verbal*. The analysis aims to show how the contemporary city takes over the relationships by replacing a partner, a friend, a lover, and, last but not least, the narrative voice's father.

Keywords: city; place; non-place; environment; identity.

1. I LUOGHI ANTROPOLOGICI E I NONLUOGHI: LA CITTÀ COME L'INTERLOCUTORE NELLA RICERCA DI IDENTIFICAZIONE E IMMEDIASIMAZIONE

Diversi critici sono d'accordo che negli ultimi tempi l'attenzione dei critici si è spostata dal concetto del tempo a quello dello spazio. Ne siamo probabilmente testimoni ancora di più nel 2020, quando con la pandemia e i decreti che determinano il comportamento delle persone, ci si trova di più a ragionare sugli spazi (interni ed esterni) che sul tempo: ci si chiede meno *quando* ma ci si domanda di più *dove*, ovvero in quali luoghi è consentito spostarsi e con quali modalità, riguardo al confinamento determinato dal decreto e dal protocollo d'emergenza che impongono le restrizioni alla libera circolazione delle persone con lo scopo della tutela della salute dei residenti. Riguardo alla restrizione fisica, è più importante capire *dove* possiamo andare e fino a che punto ci possiamo spostare o viaggiare, che informarsi su *quando*. Nella società contemporanea *dove* risulta più restrittivo del *quando*.

È lo spazio, quindi, che sta al centro della nostra attenzione nei recenti studi critici, sia quello reale che quello virtuale. Flavio Sorrentino spiega che:

[p]ossiamo considerare lo sviluppo della geolocalizzazione come un elemento, un sintomo rivelatore ed emblematico, di un generale processo di trasformazione dell'esperienza e del pensiero dello spazio: di pratiche di gestione da una parte e di ripensamento della spazialità dall'altra; quella parte del processo che riguarda i saperi ha preso il nome ormai di *spatial turn*, a indicare un'attenzione rinnovata, particolarmente nelle scienze umane, alla dimensione spaziale affermatasi negli ultimi anni (Sorrentino, 2010: 8).

Questo cambiamento è stato causato da alcuni eventi e fattori storico-sociali, economici, industriali e tecnologici ben precisi, i quali hanno spostato la *messa a fuoco* dal tempo allo spazio. Sorrentino lo spiega con le seguenti parole:

[s]e fino a pochi decenni fa lo scontro tra capitale e lavoro verteva soprattutto sul *tempo* (si possono riassumere le conquiste operaie novecentesche così: giornata lavorativa di otto ore, ferie pagate, decisione sugli orari straordinari concertata; tutte conquiste che riguardano il tempo del lavoro) oggi, invece, il processo direttamente implicato dalla globalizzazione è: delocalizzazione. Lo scontro tra proprietà e lavoro si sposta sul terreno dello *spazio* (Sorrentino, 2010: 9).

Infatti, come rilevato all'inizio, ne siamo testimoni a tutti gli effetti oggi, in seguito alla diffusione della pandemia di COVID-19: lo spazio tra proprietà e lavoro diventa sempre più ristretto dato che tante persone non lavorano più in ufficio ma svolgono il lavoro da casa, le riunioni si svolgono più frequentemente online e non in presenza, e lo stesso vale anche per l'insegnamento e la didattica. Quindi, non stiamo più lottando né ci preoccupiamo per le ore che passiamo al lavoro ma per lo spazio in cui lo svolgiamo.

Marc Augé, studioso del concetto dello spazio da tanti anni, commentando la riflessione rinnovata sulla categoria di alterità, espone in primo luogo i cambiamenti avvenuti riguardo al concetto del tempo:

[l]a prima riguarda il tempo, la nostra percezione del tempo, ma anche l'uso che ne facciamo, la maniera in cui ne disponiamo. Secondo alcuni intellettuali, oggi il tempo non è più un principio di intelligibilità. L'idea di progresso che implicava, l'idea che il dopo potesse spiegarsi in funzione del prima, si è in qualche modo arenata sugli scogli del xx secolo, con la scomparsa delle speranze o delle illusioni che avevano accompagnato la grande traversata del xix secolo.

A dire il vero, questo declino è stato originato da varie constatazioni tra loro distinte: le atrocità delle guerre mondiali, dei totalitarismi e delle politiche di genocidio, di cui il meno che si possa dire è che non testimoniano di un progresso morale dell'umanità; la fine delle grandi narrazioni, vale a dire dei grandi sistemi di interpretazione che pretendevano di render conto dell'evoluzione dell'umanità in quanto insieme, e che in ciò hanno fallito [...]; il dubbio, a conti fatti, sulla storia come portatrice di senso [...] (Augé, 2009: 47-48).

Vedremo come la ricerca del modello identitario nel romanzo di Lahiri si svolgerà soprattutto in varie parti di una città. Saranno questi luoghi gli elementi identitari intorno ai quali la voce narrante si sposterà o nei quali si soffermerà.

2. DOVE CI SI TROVA?

In *Dove mi trovo* (2018) Jhumpa Lahiri racconta, attraverso una voce narrante femminile, la storia di una donna e il suo rapporto con la città in cui risiede. Questa città, nel romanzo, assume le sembianze di un interlocutore attivo, spronando la voce narrante, allo stesso tempo, alla ricerca di un rapporto con sé stessa. Lahiri, la scrittrice americana di successo, dopo diversi romanzi scritti in lingua inglese, nel 2015 decide di trasferirsi a Roma e da quel momento inizia a scrivere e pubblicare in italiano. Le sue opere vertono sempre, in un modo o nell'altro, sull'oscillare tra l'incurabile solitudine o «il mestiere di fare la solitaria», come dice l'autrice, e l'insostenibile bisogno di stabilire i rapporti con i luoghi, le persone, i paesaggi e con le lingue. Le relazioni mancate, il passato con il quale non si è fatto pace, la nostalgia di qualcosa che non si ha mai avuto e non si può avere, la necessità di sentirsi forti e autonome nascondendo, allo stesso tempo, le fragilità della donna contemporanea, vengono narrate attraverso diverse zone e ambienti della città e dei suoi abitanti. Il romanzo viene analizzato utilizzando, in primo luogo, la metodologia che Hana

Wirth-Nesher propone in *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*, passando dalla lettura della rappresentazione dell'ambiente costruito (*the built*), a quello umano (*the human*) e naturale (*the «natural»*), per finire, infine, con quello verbale (*the verbal*)¹, ma partendo dalle premesse esposte da Marc Augé riguardo i luoghi antropologici e i nonluoghi. In *Dove mi trovo*, la città è presente dall'inizio alla fine, in ogni capitolo, il che rende importante esaminare in che modo lo spazio urbano assume, tra un capitolo e l'altro, i tratti di ognuno di questi quattro tipi di ambiente ai quali Wirth-Nesher fa riferimento, per far fronte alla solitudine, da una parte, della donna nella società contemporanea, e, dall'altra, la sua necessità di avere rapporti con «l'altro» per sentirsi rassicurata. È utile sottolineare che questo romanzo non è solo la testimonianza della continua ricerca della scrittrice di raccontare i suoi legami con vari luoghi, ma è una specie di *inno* alla lingua italiana, della quale si è appassionata perdutamente, come lei stessa racconta nel suo scritto autobiografico *In altre parole*.

Della problematica contemporanea presente nel romanzo ci possiamo accorgere fin dal suo inizio. La trama verte intorno alla voce narrante che cerca di ricostruire la propria identità attraverso lo spazio urbano in cui vive. La storia della sua vita viene raccontata e ricostruita tra i periodi di spostamento e la stasi, ed è tramite questa ricostruzione che la protagonista cerca di trovare il senso della vita. In questo suo percorso frequenta diverse zone e luoghi della città, soffermandosi negli interni e affrontando gli esterni e viceversa. In questo cammino intorno a lei appaiono altri personaggi, gli amici, la madre, il partner, i colleghi, i vicini ed altri personaggi sconosciuti: si tratta dei personaggi di passaggio, con i quali il rapporto rimane soltanto superficiale,

¹ Di questa metodologia mi sono già occupata nell'analisi dei romanzi di un'altra scrittrice italiana contemporanea, Elena Ferrante. Nel capitolo intitolato «Le città moleste: la napoletanità soffocante nei romanzi di Elena Ferrante» ho spiegato la metodologia proposta dalla studiosa Hana Wirth-Nesher: «Nel suo studio *City Codes. Reading the Modern Urban Novel* Hana Wirth-Nesher individua quattro aspetti dello spazio urbano nella rappresentazione della città in un testo letterario: quello naturale, quello costruito, quello umano e quello verbale. [...] Con quello naturale, Wirth-Nesher intende lo spazio in cui è avvenuta l'inclusione della natura in un ambiente costruito da parte dell'uomo. Con lo spazio costruito, la scrittrice intende il progetto architettonico di una città, ovvero la disposizione e l'aspetto architettonico degli edifici nonché tutto quello che l'uomo ha costruito e creato e che rappresenta l'elemento urbano, oltre ai singoli edifici e le strade, come i mezzi pubblici, o alcune parti degli edifici, ovvero i tetti e i sotterranei (ad esempio, lo spazio della metropolitana). Lo spazio umano implica le caratteristiche dei personaggi che creano e costituiscono l'ambientazione e i personaggi minori, come le folle dei pendolari, i venditori ambulanti o i singoli passanti, i quali costituiscono l'ambientazione. A volte vi appaiono singoli personaggi, i quali racchiudono le caratteristiche generali delle città in certi periodi o di alcune sue zone particolari, come il portiere, il musicista di strada, i mendicanti, ecc. Alla fine, con lo spazio verbale Wirth-Nesher allude alla lingua scritta e a quella parlata, ovvero ai nomi delle strade e delle piazze nonché a qualsiasi parola visivamente inscritta nel paesaggio urbano, come gli annunci pubblicitari, le scritte sui tabelloni, i graffiti, ecc. Anche i nomi stessi delle città sono spesso significativi, in questo contesto, nonché il dialetto utilizzato dai singoli personaggi» (Mihaljević, 2018: 73-74). Per informarsi sull'applicazione della metodologia nella lettura delle opere di Ferrante e altri approfondimenti riguardo alla metodologia si rimanda a Mihaljević (2018).

a causa dei conflitti non risolti della protagonista con il passato, legati alla figura paterna. La solitudine in cui è immersa appare voluta, nonostante la presenza di altri personaggi nel suo *tragitto*: la vera compagna di viaggio è la città, i cui luoghi sono presenti, interni o esterni, familiari o sconosciuti, eleganti o ripugnanti, dall'inizio alla fine del romanzo. Infatti, anche la struttura del romanzo viene organizzata in modo preciso: solo dieci titoli dei quarantasei capitoli non rimandano direttamente a un luogo preciso o edificio, anche se questo comunque indirettamente viene messo al centro dell'attenzione. Quindi, anche quando non si indica precisamente un luogo, lo si evoca in modo indiretto (ad esempio, nel caso dei capitoli *Al sole*, *Al telefono*, *Al risveglio*, *Tra sé e sé*, *Allo specchio*, *A due passi*, ecc.) nel senso traslato. In questo modo il lettore intuisce facilmente che il rapporto della protagonista con gli altri personaggi della sua vita in realtà è leggibile attraverso il suo rapporto con i luoghi. È significativo il fatto che il titolo *Tra sé e sé* si ripeta ben tre volte, dato che la protagonista si muove in continuazione tra sé e diversi spazi, tornando ogni tanto verso il punto di partenza e ritrovando, comunque, la solitudine iniziale. Tra questi luoghi troveremo gli spazi privati ed interni, quelli pubblici, quelli antropologici e i nonluoghi, tutti presenti senza eccezione nel tentativo di sostituire la solitudine con un senso, con la condivisione di sé e l'identificazione con essi. In questa sua estraneità, dagli altri ma anche dalla propria vita, la voce narrante riuscirà a sentire profonde emozioni (dalla rabbia alla complicità e simpatia) nei confronti delle persone sconosciute, o quasi sconosciute, in maniera più frequente che nei confronti dei parenti o delle persone con le quali ha rapporti più intimi. In tal riguardo, il romanzo rispecchia perfettamente il sentirsi diversi, estranei ma anche disinteressati, e, di conseguenza, assenti, non solo nei luoghi che si frequentano ma soprattutto nella propria vita. Gli spazi si trasformano negli 'interlocutori', in quanto 'partecipano' tacitamente agli eventi, o, meglio, assumono la funzione dello specchio in cui i protagonisti si specchiano, permettendo a loro di osservare gli atti che compiono a distanza.

3. SPOSTANDOSI DA UN LUOGO ALL'ALTRO

Il romanzo si apre sottolineando il concetto di distanza tra gli individui e rilevando il passaggio dalla vita alla morte che viene ricordato con una lapide appoggiata accanto al marciapiede, contro il muro della strada. La voce narrante non aveva conosciuto il morto a cui è dedicata la lapide ma, ora, osservandola, ricostruisce con la fantasia la sua vita. È il primo di una serie di tentativi che verranno raccontati nel testo, attraverso i quali si cercherà di stabilire un contatto con una persona sconosciuta, come se, in tal modo, si dovessero scoprire delle informazioni riguardo alla propria vita o identità. In questa scena iniziale si presenta il tema principale del romanzo, cioè la ricerca dell'identità e, allo stesso tempo, anche se in apparente contraddizione a questo, il rifiuto di qualsiasi tipo di attaccamento (legame affettivo duraturo). Vi sono presenti inoltre, nella scena, tutti e quattro i tipi di ambiente di cui parla Hana Wirth-Nesher, quello costruito, quello naturale, quello verbale e quello umano: il primo lo troviamo, ovviamente, nella descrizione della strada e del marciapiede ma

anche del mezzo di trasporto su cui la voce narrante suppone che la persona sia morta («[d]eve essere stato un incidente in bici o in moto. Oppure camminava [...] forse è stato investito in pieno» [Lahiri, 2018: 9]); il secondo lo troviamo nel momento in cui una pianta sta per spuntare in mezzo all'ambiente costruito («[...] su questo marciapiede, accanto al muro da cui spuntano delle piante trascurate [...]. Il marciapiede è scomodo, emergono le radici degli alberi. Certi tratti sono quasi impraticabili per via di quelle radici [...]» [Lahiri, 2018: 9]); il terzo lo scopriamo attraverso ciò che la voce narrante viene a sapere del morto ovvero attraverso le parole riportate nella lapide («[n]on ho mai conosciuto il morto eppure, con gli anni, conosco il suo nome, il cognome. So il mese e il giorno della sua nascita e della scomparsa» [Lahiri, 2018: 9]); il quarto, infine, lo percepiamo proprio attraverso l'interesse che la persona morta ha spronato nella protagonista principale, nonostante non si fossero mai conosciuti. La presenza di tutti e quattro i tipi di ambiente in una sola scena serve per rilevare quanto lo spazio, in questo romanzo, sia necessario per avviare (e mantenere) le relazioni interpersonali, le quali, altrimenti, non riescono a stabilirsi. Però, vi si stabilisce contemporaneamente una certa gerarchia con la quale certi tipi di luoghi si influenzano a vicenda: quello naturale, ad esempio, cerca di infiltrarsi in quello costruito per ricordare all'individuo che prima c'era stata la natura e che la sua presenza non si può escludere dai rapporti umani. Anche quello costruito prende il sopravvento su quello umano, dato che si suppone che la persona sia morta probabilmente a causa di un incidente stradale, quindi, la causa della sua morte si trova in qualche esempio dell'ambiente costruito. Fondamentale rimane il rapporto tra l'ambiente umano e quello verbale, i quali, per relazionarsi, comunque hanno bisogno di quello costruito e quello naturale, e ciò sarà visibile in tutto il romanzo: lo percepiamo dalla nota scritta dalla madre, a mano, dedicata a chiunque si fermi ad osservare e riflettere sulla morte di suo figlio: «[s]arei felice di ringraziare personalmente chi dedica qualche momento del suo tempo a mio figlio, ma se non sarà possibile, ringrazio comunque con tutto il cuore [...]» (Lahiri, 2018: 10). In queste parole è racchiusa tutta la solitudine dell'uomo contemporaneo che disperatamente cerca il contatto e l'attenzione, i quali lo aiutano a sentirsi vivo, ma i quali sono sempre più rari nella vita di oggi. Il bisogno della voce narrante di soffermarvisi e rifletterci per un attimo conferma anche la sua necessità dell'altro; nonostante, più avanti nel romanzo, vedremo che lei vive una vita solitaria e che quelli più presenti nella sua vita sono proprio gli sconosciuti personaggi di sfondo. Perciò il suo soggiornare e muoversi in diversi luoghi, da uno all'altro, confermerà la necessità di vivere l'altro, tuttavia tenendolo sempre a distanza, da sé e dalla propria vita, in quanto l'emozione principale che caratterizza la sua vita è la paura di essere incapace di vivere rapporti equilibrati.

Per trovare altre conferme di quanto la voce narrante non sia la protagonista della sua vita, ma solo una *cliente* o *utente* della propria vita, bisogna esaminare il ruolo delle diverse zone della città in altri capitoli del romanzo. In questa analisi scopriremo una donna della società contemporanea, scissa tra il bisogno, quello innato, di costruire la coppia con un uomo, nonostante il *peso* del rapporto conflittuale con la famiglia di origine e della figura paterna sempre presente nella sua vita (anche se il

padre è morto da anni), e la necessità di rifiutare di costruire legami permanenti sia con le persone che con i luoghi. Perciò è fondamentale seguire il suo spostamento da un luogo all'altro, accompagnato sempre dalla presenza di altri personaggi, i quali, tuttavia, vengono rappresentati di sfondo, oppure sono raccontati soltanto attraverso (e grazie a) lo spazio in cui avviene il contatto con loro, nonché, a volte, attraverso il rapporto che ne segue.

4. DALLA STRADA ALL'UFFICIO E ALLA TRATTORIA, DAL MUSEO ALLA LIBRERIA E ALLA CARTOLERIA

Nel secondo capitolo Lahiri introduce un personaggio non secondario nella sua vita, rimanendovi, tuttavia, sempre in margine:

Ogni tanto per strada nel mio quartiere mi imbatto in un uomo con cui avrei potuto avere una storia, magari una vita. Lui è sempre felice di vedermi. Convive con una mia amica, hanno due figli. Il nostro rapporto resta una chiacchierata dilungata sul marciapiede, un caffè al volo, magari due passi che facciamo insieme. [...]

Questi incontri spezzano piacevolmente le nostre solite peregrinazioni. Ci godiamo un affetto casto, di sfuggita. Così non può avanzare, non può mai prendere il sopravvento. È un uomo pulito, vuole bene alla mia amica, ai loro figli.

Anche a me basta un abbraccio forte, anche se non condivido la mia vita con nessuno. Due baci sulle guance, due passi, un pezzo di strada insieme. Senza dirci nulla sappiamo che, volendo, potremmo avventurarci in qualcosa di sbagliato, anche inutile (Lahiri, 2018: 11-12).

In questa citazione è racchiuso un atteggiamento compromesso con sé stessa della donna contemporanea e la mancanza di autostima e di amore nei confronti di sé stessa: lei volutamente rifiuta i rapporti con gli altri e si accontenta di un abbraccio e di qualche bacio. Tuttavia, la coscienza di poter avventurarsi in un rapporto con quell'uomo, probabilmente del tutto inutile e senza senso, la sprona a passare alcuni momenti della sua giornata con lui e di spostare la sua attenzione sul loro incontro. Il loro rapporto superficiale conferma ulteriormente l'emozione dominante nella protagonista, quella del rifiuto di «essere protagonista» della propria vita, sottolineando, piuttosto, la voglia di accettare soltanto ciò che capita, senza chiedere o pretendere altro. La protagonista si accontenta di svolgere 'il ruolo secondario' nella propria vita, accontentandosi con poco, in quanto un atteggiamento diverso sottintenderebbe assumersi la responsabilità ed uscire dalla *comfort zone*. La strada è descritta come la zona in cui i due si possono incontrare, senza dover prima darsi un appuntamento. Ogni loro eventuale incontro è lasciato al caso, il che combacia perfettamente con la necessità di ognuno di loro di mantenere un legame poco profondo, nonostante a volte condividano dei momenti di complicità. Tuttavia, la leggerezza del loro rapporto rispecchia perfettamente lo stato delle relazioni al giorno d'oggi, in cui l'impegno si vuole ridurre al minimo. Osservato in questo modo, possiamo dedurre che l'ambiente costruito, come nel precedente caso, ancora una volta condiziona e determina i rapporti fra le persone.

Particolarmente interessante risulta il capitolo intitolato *In ufficio*. Anche questo sarà un luogo dove l'estraneazione dai colleghi diventa particolarmente intuibile («Mi innervosiscono i loro movimenti, le loro chiacchiere» [Lahiri, 2018: 14]). Il fatto che la presenza dei compagni irriti la voce narrante rimanda a pensare che ci sia un problema più profondo e insito, che trova la sua conferma nell'inquietudine che sente quando deve condividere certi spazi con loro. Anche in questo caso, l'ambiente costruito, l'ufficio, *riuscirà* a relazionarsi con la voce narrante più di altri personaggi che fanno parte della sua vita, in quanto, come lei rileva, si tratta di «uno spazio che mi interroga, che mi respinge» (Lahiri, 2018: 14). Si nota facilmente che lo spazio assume le caratteristiche del personaggio che interagisce di più con la voce narrante, anzi, la sprona all'azione ed è meno passiva rispetto agli altri dai quali è circondata. Ciò è dovuto al fatto che lei stessa si impegna di più nel rapporto con i luoghi che con le persone: «I miei colleghi tendono a ignorarmi e io ignoro loro. Forse mi trovano ispida, scostante, chi lo sa. Siamo costretti a essere vicini, sempre raggiungibili, eppure mi sento alla periferia di tutto» (Lahiri, 2018: 15). Questa citazione ci fa riflettere su due aspetti: primo, che le persone si sentono costrette a stare vicine ad altre, non sentendosi a loro agio; secondo, che, per definire i rapporti con le persone, viene usata la terminologia che si riferisce in primo luogo ai luoghi (la «periferia»). Per il lettore, quindi, in termini di sensazione, è come se il punto di riferimento per ogni giornata della voce narrante ci sia lo spazio, il quale determina il suo rapporto con gli altri. Si deduce che i luoghi non sono più soltanto *i contenitori* degli eventi in cui sono coinvolti i personaggi o degli atti che compiono, ma sono loro i veri *creatori* dei rapporti interpersonali. Inoltre, nello stesso capitolo, la voce narrante rileva che l'ufficio, prima di lei, apparteneva a un collega che, nel frattempo, è morto. Attraverso il ricordo di lui, racconta un'altra storia di estraneità dell'individuo dalla sua famiglia, dato che quel collega aveva utilizzato l'ufficio per dormirci ogni tanto: riusciva a sentirsi creativo soltanto in quello spazio. La casa diventa la zona in cui ci si sente estranei, distanti, superflui, disinteressati, indifferenti e poco motivati, mentre altri luoghi subentrano al loro posto per riaccendere nei personaggi delle emozioni, anche quelle poco piacevoli. Paradossalmente, lo studio arredato dalla moglie lo metteva molto meno a suo agio, mentre proprio la turpitudine dell'ufficio gli era stata stimolante: «Lo squallore era propizio alla sua creatività» (Lahiri, 2014: 15). La frase citata fa riflettere sul fatto che l'uomo contemporaneo abbia bisogno di abiezione, ovvero di percepire intorno a sé la degradazione per scoprire i propri valori che, altrimenti, non riesce a notare.

Anche l'atto del mangiare si trasforma nel momento in cui l'individuo cerca uno spazio in cui poter essere circondato da altri, ma i quali, comunque, rimangono a distanza. Questi *altri* fanno parte del luogo in cui si soggiorna e attirano l'attenzione dell'individuo così che non possa rimanere da solo con i propri pensieri. Oltre a questo, non rappresentano niente di più, sono degli individui indispensabili per confermare la frontiera tra il sé e loro e per ricordare all'individuo che la distanza tra lui e gli altri è sempre presente. Si tratta spesso degli stessi personaggi, non dei volti sconosciuti, i quali tuttavia sono molto diversi dai membri di una famiglia. Il bar e

la trattoria, quindi, nella società contemporanea, hanno sostituito la casa, offrendo lo spazio in cui il mancato impegno è all'ordine del giorno, senza che i personaggi si possano sentire in colpa: «Mangio da sola insieme ad altri solitari, gente sconosciuta, ma mi capita spesso di incontrare volti familiari» (Lahiri, 2018: 17). Si deduce che la voce narrante evita la completa solitudine, ma acconsente di avere i rapporti superficiali con altre persone; ne è la conferma la sua scelta di non mangiare da sola a casa ma in una trattoria, in quanto la casa rimane uno spazio intimo e personale e la trattoria, invece, no. In questo modo, sostando in uno spazio non privato, in parte condivide un momento intimo, quello del mangiare, con altri personaggi, anche se loro non prendono parte della sua vita.

Va sottolineato, comunque, che le trattorie saranno menzionate di nuovo, più avanti nella narrazione. Sarà proprio un altro luogo pubblico, che nel romanzo contemporaneo sostituisce sempre di più gli spazi interni di una casa, a creare le condizioni per incontrare le persone che cercano i rapporti occasionali, i quali servono per aiutarli a vivere la quotidianità allontanandosi, almeno brevemente, dalla routine e dalla prevedibilità della vita di tutti i giorni. Questo spazio è il bar, il quale rappresenta il primo ambiente costruito in cui iniziare una conversazione senza dover metterci tanto impegno. La voce narrante ricorda il momento in cui ha conosciuto un uomo sposato proprio in un bar, e con il quale, in seguito, ha iniziato a frequentarsi. In questo vago ricordo della loro «storiella», come la chiama la voce narrante, ricorda solo una serie di trattorie vuote in cui avevano mangiato molto bene. È da rilevare il fatto che lei ricorda il cibo che avevano ordinato in quanto, il mangiare insieme, rappresenta un atto intimo che non si condivide con chiunque. In quel caso, il suo amante aveva cercato di sostituire la quotidianità della vita, stabile e prevedibile con la moglie, con qualche occasione di incontro con l'amante nelle trattorie poco frequentate e isolate. Con questi episodi Lahiri vuole mettere in rilievo i tentativi di rifugiarsi, pur velocemente e, forse, raramente, nel tempo e nello spazio lontano dagli altri, per illudersi, anche solo brevemente, che la vita che viviamo non sia quella nostra, cioè quella a cui saremmo *condannati* fino alla fine della vita.

Anche altri luoghi pubblici, come le librerie, consentono gli incontri importanti con le persone che al momento hanno, o in passato hanno avuto, un significato importante nella vita della voce narrante. L'incontro con un suo ex compagno, con il quale ha avuto un rapporto lungo e importante, avviene proprio in una libreria. In quell'ambiente viene evocata una delle passioni che i due condividevano: quella per i libri. E proprio ciò, che li accomunava nel passato, ora offre loro la possibilità di scambiarsi qualche frase. In tal modo, la libreria rimane «il contenitore» dei ricordi del passato, i quali spronano la voce narrante ad evocare quella relazione, oramai finita. Tuttavia, proprio grazie a questi ricordi, la voce narrante riflette sulle loro personalità, sulle differenze tra i due, e sui ricordi dolorosi del tradimento da parte di lui. Ancora una volta, quindi, è l'ambiente costruito che influenza i personaggi, in quanto li avvicina senza che nessuno dei due abbia dovuto fare qualche atto voluto e pianificato. La libreria assume, però, a causa di quell'incontro, i tratti dolorosi, che *chiedono* alla voce narrante di fronteggiare le sue perdite e le sue sconfitte.

È importante sottolineare pure un altro spazio pubblico che rappresenta l'ambiente costruito, significativo per la vita della voce narrante: la cartoleria. La voce narrante sottolinea:

La mia cartoleria preferita si trova in pieno centro in un palazzo d'epoca all'angolo di due strade molto frequentate. Ci vado a fine anno a comprarmi la nuova agenda, il mio acquisto preferito, una specie di rito, ma passo volentieri quasi ogni settimana a prendere, che so, una cartella trasparente, una confezione di segnalibri adesivi, una gomma nuova che non ha mai cancellato nulla (Lahiri, 2018: 124).

In questa citazione è rilevante, in primo luogo, il fatto che la cartoleria rappresenta uno spazio in cui la voce narrante torna spesso per farvi gli acquisti, anche per comprare gli oggetti che non vengono mai usati, in quanto è l'atto stesso di comprare che la lega a quel luogo. Anzi, lei conferma che la cartoleria è un suo «punto di riferimento» (Lahiri, 2018: 126) e che «ogni acquisto, per quanto funzionale, mi rende felice. Convalida la mia esistenza» (Lahiri, 2018: 126). Significa che il suo legame con quel luogo è contraddistinto da tanti aspetti, di notevole importanza per la sua vita, e che, comunque, mette in rilievo che lo spazio costruito assume quell'importanza nella vita della voce narrante come se la materializzasse, trasformasse la sua vita in qualcosa che prende forma, e perciò serve come il «contenitore» in cui la sua vita assume consistenza e, di conseguenza, diventa più rilevante delle persone stesse. Questo luogo, però, si può considerare anche come l'ambiente umano in quanto rappresenta la zona in cui avvengono gli incontri e gli scambi di battute tra i protagonisti e i personaggi di sfondo, come lo sono, ad esempio, i negozianti, i quali suscitano l'interesse della voce narrante ma non oltre il punto di osservarli, di immaginare le storie riguardo alla loro vita, e di interagire soltanto parzialmente con questi interlocutori.

È interessante notare come, dopo che la cartoleria è stata venduta e in quel luogo è stato aperto il negozio di valigie, gestito dai nuovi proprietari, il sentimento di familiarità viene rimpiazzato con il sentimento dell'estraneità: la cartoleria, nella percezione della voce narrante, si trasforma da un ambiente importante, il suo «punto di riferimento», in «un postaccio, un negozio privo di carattere», che sembra «la zona confusionaria di un aeroporto» (Lahiri, 2018: 126). Nelle citazioni il riferimento al nonluogo è chiaro, in quanto contrapposto al luogo, e, quindi, non identitario, relazionale e storico². Siamo davanti, quindi, alla trasformazione di un luogo

² La definizione dei luoghi e nonluoghi è di Marc Augé, esposta per la prima volta dallo stesso in *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité* (1992). Ricordiamo che questi luoghi sono definiti come adibiti alla circolazione, al consumo e alla comunicazione, come spazi della provvisorietà, precarietà, del transito e del passaggio. Attraverso tali spazi non si possono decifrare né relazioni sociali, né storie condivise, né segni di appartenenza collettiva. Essendo altamente rappresentativi della nostra epoca, secondo Augé, ed essendo prodotti della società della surmodernità, sono incentrati solamente sul presente. Nessuno vi abita e sono caratterizzati da un individualismo solitario (Cfr. Augé, 1992).

antropologico a un nonluogo, come conseguenza dei cambiamenti che colpiscono la nostra epoca. Inoltre, è interessante notare che, ora che non è più una cartoleria, il negozio non è più gestito da quella famiglia, con la quale si rimandava ad un nucleo sociale familiare che garantiva una certa stabilità sociale nell'immaginario collettivo, ovvero al nucleo che ama, protegge, aiuta, insegna e impara allo stesso tempo. Ora il negozio è gestito da un ragazzo extracomunitario e questo cambiamento racchiude in sé tutta la sostanza dell'epoca contemporanea in cui i vecchi «punti di riferimento» non ci sono più. La voce narrante sottolinea la «tristezza [nel] guardare tutte quelle valigie nuove, vuote, in attesa di un viaggiatore, di contenuti diversi e pesanti, di una destinazione» (Lahiri, 2018: 127), le quali diventano i simboli di quell'individualismo solitario che si basa sulla precarietà, vacuità e temporaneità. Con i quaderni, simbolo di un'epoca, scompaiono i vecchi valori, ai quali subentrano le «valigie nuove, vuote», ovvero gli oggetti senza contenuto, con l'unico scopo di essere temporaneamente riempite per poi, in seguito, essere svuotate, come se fossero dei contenitori perennemente destinati ad essere solo la forma, e mai l'essenza.

5. L'AMBIENTE NATURALE E L'INSOFFERENZA DEI PROTAGONISTI

Mentre durante l'Ottocento ci sono state varie dimostrazioni, nei testi letterari, che l'allontanamento dalla natura verso la città aveva delle conseguenze negative per la salute fisica e mentale degli individui, nella letteratura contemporanea vi troviamo graduali allontanamenti dalla natura. Anche nel romanzo di Lahiri, la primavera, in precedenza il simbolo per eccellenza della rinascita e di un nuovo inizio, ora si trasforma in un «ambiente» logorante per la protagonista, dato che porta la sua resistenza psichica ed emotiva all'estenuazione. Nel capitolo in cui si parla dell'ambiente naturale, lo si descrive attraverso i cambiamenti causati dall'arrivo della primavera e descrivendo gli effetti che la primavera causa nella voce narrante e non attraverso la descrizione del paesaggio. L'autrice utilizza le emozioni e le reazioni della voce narrante davanti a questa stagione per descrivere il suo rapporto con l'ambiente naturale:

In primavera soffro, la stagione non mi stimola, la trovo spossante. La nuova luce mi stordisce, la natura fulminante mi fa soffrire [...]. Mi prende quindi l'abbocco, non mi concentro affatto bene [...].

Ogni solco amaro della mia vita è legato alla primavera. Ogni colpo duro. Ecco perché mi affliggono il verde acuto degli alberi, le prime pesche al mercato, le gonne svasate e leggere che mettono le donne del mio quartiere. Queste cose rimandano solo a perdite, tradimenti, delusioni. Mi spiace svegliarmi e sentirmi spinta ineluttabilmente in avanti (Lahiri, 2018: 21-22).

Nella citazione si percepisce la prostrazione che l'arrivo della primavera sprona nella voce narrante in quanto in questo modo viene *costretta* ad affrontare le nuove possibilità che la vita le porta. Ciò sottintende esporsi sia alle emozioni positive sia a quelle negative, ma la protagonista preferisce evitare entrambe. Dalla citazione possiamo dedurre che anche l'ambiente naturale è 'superiore' ai protagonisti e che

prende il sopravvento nelle loro vite, confermando, ancora una volta, che i personaggi sono dei semplici osservatori della propria vita. Va notato, comunque, che nella citazione vi sono di nuovo evocati i personaggi transitori, figure di sfondo, le quali però non passano inosservate dalla voce narrante. Il fatto che le loro gonne la mettano a disagio ed evochino in lei le perdite e i tradimenti, significa che mettono a pericolo la sua femminilità, o, peggio ancora, le ricordano delle delusioni che la vita contemporanea riserva alle donne. La leggerezza evocata attraverso gli abiti primaverili è usata per mettere in rilievo il contrasto tra ciò che per la voce narrante significa essere donna e ciò che invece sente che *dovrebbe* essere. Di conseguenza, ogni inizio di primavera per lei rappresenta una sconfitta, anche prima di iniziare a *lottare*.

6. CONCLUSIONE

Nell'analisi del romanzo di Lahiri abbiamo cercato di rintracciare in che modo vengono presentati i quattro tipi di ambiente individuati da Wirth-Nesher. Si può concludere che vi domina soprattutto l'ambiente costruito, mentre quello umano viene sempre più arginato.

Per concludere, evidenziamo che il romanzo si chiude confermando, un'ulteriore volta, la condizione della voce narrante rappresentata come un personaggio di atteggiamento evitante nei confronti degli altri, a causa della paura che sente nel far fronte alle responsabilità della vita e a causa del fatto che si sente inadatta e non all'altezza dei rapporti maturi. Non a caso, di nuovo, l'ambiente costruito, ovvero un mezzo pubblico in particolare, sarà di particolare importanza nell'ultimo capitolo: alla fine del romanzo ci si trova nel treno, simbolo del movimento che la voce narrante compie in ricerca di una stabilità lacerata, e, allo stesso tempo, del bisogno di fuggire dalle responsabilità. Nel treno vi è presente anche l'ambiente umano, in quanto vi incontra alcuni sconosciuti che si siedono vicino a lei. Il contatto e lo scambio di parole tra di loro, del tutto insignificante e frivolo, conferma ulteriormente la superficialità dei rapporti con i quali la voce narrante rimane circondata. Tuttavia, il bisogno di reciprocità di affetti rimane in lei fino alla fine, e ciò viene confermato con la seguente frase alla fine del romanzo: «E ora rimpiango di non aver assaggiato nulla di quel pasto abbondante di cui non mi hanno lasciato, gentilmente, nemmeno una briciola» (Lahiri, 2018: 163). Dato che l'ambiente umano rimane di sfondo nell'ambiente costruito, senza approfondimento, concludiamo sostenendo che l'ambiente umano perde la sua importanza con il tempo.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AUGÉ, M. (1992). *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Parigi: Editions de Seuil.
- (2009). *Nonluoghi*. (traduzione dal francese di Dominique Rolland). Milano: Elèuthera.
- CALABRESE, S. e D'ARONCO, M. A. (a cura di) (2017). *I nonluoghi in letteratura. Globalizzazione e immaginario territoriale*. Roma: Carocci.
- GODONO, E. (2001). *La città nella letteratura postmoderna*. Napoli: Liguori.

- LAHIRI, J. (2018). *Dove mi trovo*. Milano: Ugo Guanda.
- MIHALJEVIĆ, N. (2018). «Le città moleste: la napoletanità soffocante nei romanzi di Elena Ferrante». In S. Jurišić, A. Marić, N. Mihaljević e K. Dalmatin (a cura di), *La città italiana come spazio letterario nel contesto mediterraneo (1990-2015)* (pp. 69-78). Firenze: Franco Cesati.
- NEMEC, K. (2011). *Čitanje grada*. Zagabria: Moderna vremena.
- SORRENTINO, F. (2010). *Il senso dello spazio. Lo «spatial turn» nei metodi e nelle teorie letterarie*. Roma: Armando.
- WIRTH-NESHER, H. (1996). *City Codes. Reading the Modern Urban Novel*. New York: Cambridge University Press.

ISSN: 1576-7787

ITALIANITÀ E CUCINA. RICETTE E CONSIGLI DI CARLA CERATI

Italianity and Cooking. Recipes and Suggestions by Carla Cerati

Alessandra SANNA
Universidad de Granada

Fecha final de recepción: 30 de junio de 2020

Fecha de aceptación definitiva: 14 de octubre de 2020

RIASSUNTO: Conosciuta più per la sua attività di fotografa – il reportage sulla condizione dei manicomi italiani intitolato *Morire di classe* le valse prestigiosi riconoscimenti – Carla Cerati (1926-2016) è stata anche una talentuosa scrittrice: «la fotografia mi serve per documentare il presente, la parola per recuperare il passato», affermava in un'intervista. L'analisi del breve e peculiare libro intitolato *Un uovo una frittatona. Dal quaderno di cucina del tempo di guerra 121 ricette antispreco e un racconto*, permette di dimostrare come, a volte, l'alimentazione, la gastronomia e in generale la cucina possano essere fedele espressione identitaria.

Parole chiave: Italianità; cucina; ricette; Carla Cerati; *Un uovo una frittatona. Dal quaderno di cucina del tempo di guerra 121 ricette antispreco e un racconto*.

ABSTRACT: Known more for her activity as a photographer – the report on the condition of Italian asylums entitled *Morire di classe* earned prestigious awards – Carla Cerati (1926-2016) was also a talented writer: «photography is used to document the present, the word to recover the past», stated in an interview. The analysis of the short and peculiar book by Carla Cerati (1926-2016) entitled *Un uovo una frittatona. Dal quaderno di cucina del tempo di guerra 121 ricette antispreco e un racconto*, allows to demonstrate how, sometimes, food, gastronomy and cuisine/cooking, can be faithful expression of identity.

Keywords: Italianity; cuisine; recipes; Carla Cerati; *Un uovo una frittatona. Dal quaderno di cucina del tempo di guerra 121 ricette antispreco e un racconto*.

1. ITALIANI E CUCINA: BREVE INTRODUZIONE

Secondo l'Enciclopedia Treccani (s.d.), il sostantivo *italianità* definirebbe «l'essere conforme a ciò che si considera peculiarmente italiano o proprio degli Italiani nella lingua, nell'indole, nel costume, nella cultura, nella civiltà». Se la lingua è il fattore identitario più evidente, l'identità di un popolo può essere descritta anche attraverso i suoi modelli alimentari e gastronomici. Nonostante l'unità politica italiana sia stata raggiunta relativamente tardi, esisteva, già prima del 1861, un'Italia che si riconosceva nei modi di vita e nelle pratiche quotidiane e che, come suggerisce lo storico Massimo Montanari nel saggio *L'identità italiana in cucina*, «è l'Italia della cultura che ben più dell'unità politica definisce l'identità di un paese» (2013: 44).

Una vera e propria cultura alimentare italiana si è costruita nel tempo e nasce dal sincretismo a cui la penisola è stata esposta da sempre. Fin dal xiv secolo esistono ricettari che sono fedeli testimoni della circolazione di prodotti, gusti e saperi: il primo è l'anonimo *Liber de coquina* che raccoglie principalmente le ricette del sud d'Italia. Alcuni pensano che sia stato elaborato nel Trecento, presso la corte angioina, altri invece sostengono che sia il rifacimento di un testo più antico, redatto in Sicilia nella corte palermitana di Federico II di Svevia. Il secondo si intitola *Opera* e, pur essendo di matrice toscana, compara le tradizioni gastronomiche tra nord e sud. L'autore, Bartolomeo Scappi, è considerato il più importante cuoco del Rinascimento.

Nonostante siano stati riadattati alle varie situazioni locali, questi ricettari rivelano una unitarietà di fondo, frutto di una cultura culinaria che appare diffusa e condivisa e che si può definire *nazionale* nonostante si rivolga principalmente al pubblico delle corti aristocratiche (che elaborano il *Liber di coquina*) o, nel caso del ricettario toscano, ai palazzi dell'alta borghesia. In ogni caso i luoghi dove circolano saperi e ricette sono quasi tutti città: Palermo, Napoli, Siena e successivamente Bologna, Firenze, Venezia. La gastronomia urbana dell'Italia centro-settentrionale e, a maggior ragione quella del sud, mostrano un forte retrogusto rurale visibile anche nei libri di cucina: l'integrazione fra campagna e città, tuttavia, non tarda, e porta come ulteriore risultato una fusione tra culture culinarie dei ceti subalterni e dominanti. L'apporto della cultura gastronomica popolare alla costruzione del modello alimentare italiano è indiscutibile: la rielaborazione dei piatti più comuni ha dato vita spesso a pietanze ricercate.

Una categoria che contribuisce alla circolazione e al consolidamento di un modello culinario nazionale è costituita da chi, per diverse ragioni, si sposta, cioè dai viaggiatori; curiosa è una guida elaborata nel 1448 dal titolo *Commentario delle più notabili e mostruose cose dell'Italia ed altri luoghi*. L'autore, l'erudito milanese Ortensio Lando, rivolgendosi a un ipotetico turista, gli suggerisce di scoprire le specialità gastronomiche ed enologiche delle varie zone visitate per poterne capire a fondo la cultura.

Anche il fenomeno dell'emigrazione (soprattutto quello degli italiani che cercano fortuna negli Stati Uniti e in Argentina), contribuisce in maniera significativa alla diffusione di un modello alimentare italiano dove il consumo della pasta diventa un

elemento distintivo della peculiarità italiana. Fra gli epiteti caratteristici legati a cibi e ad abitudini locali, se ne distingue uno che assume, con il tempo, un ruolo diverso e del tutto particolare, perché tendenzialmente unificante: quello di *mangiamaccheroni*, ovvero nella accezione ampia che il termine *maccheroni* tende ad assumere nei linguaggi del sud, mangiatore di pasta. Già nel corso del medioevo, la pasta occupava un posto centrale nella dieta degli abitanti della penisola, ma è soprattutto dalla prima metà del XVII secolo che il suo consumo si estende in maniera significativa.

Trent'anni dopo il conseguimento dell'unità politica italiana, nel 1891, vede la luce il ricettario che rappresenta uno spartiacque, dato che fino agli anni Quaranta e oltre non c'è manuale gastronomico italiano che non si misuri con quello di Pellegrino Artusi, intitolato *La scienza in cucina e l'arte del mangiar bene*. L'autore, di cui quest'anno ricorre il bicentenario della nascita, romagnolo ma toscano d'adozione, patriota della *Giovine Italia*, si propone di raccogliere, attraverso la posta (sveltita dal decisivo avvento della rete ferroviaria), il maggior numero di ricette italiane possibile, da nord a sud, con l'obiettivo di condividere risorse e sapori nel rispetto delle differenze. Come affermava lo studioso Piero Camporesi, il libro di Artusi «ha fatto per l'unificazione nazionale più di quanto non siano riusciti a fare i *Promessi Sposi*; i gustumi artusiani sono riusciti a creare un codice di identificazione nazionale là dove fallirono gli stilemi e i fonemi manzoniani» (Montanari, 2013: 524). La revisione linguistica alla quale lo scrittore-gastronomo sottopose la sua opera maestra, potrebbe considerarsi parte di quel progetto, quasi utopico, riassunto nella frase di Massimo D'Azeglio: «Fatta l'Italia bisogna fare gli italiani». Nella costruzione e consolidamento dell'Italia come Stato unitario, la ricerca di una lingua comune è stata una priorità immediata e anche nel ricettario artusiano spicca questa «ricerca di una terminologia unitaria e unificante» (Robustelli, 2014: 256).

La guerra del 1915-1918, invece, consente di assaporare, pur nel drammatico contesto del conflitto, cibi di cui quasi non si conosceva l'esistenza, e di confrontarsi con realtà culturali e alimentari diverse, così che la condivisione di un modello alimentare italiano si estende a nuovi strati sociali. Persino nei campi di prigionia c'è un confronto di tradizioni culinarie: nei pressi di Hannover, tremila soldati italiani catturati durante la disfatta di Caporetto, vengono esortati dal sottotenente Giuseppe Chioni a condividere le proprie ricette mettendo insieme un libro che ha lo scopo di smorzare la tensione della situazione.

Il tema dell'alimentazione in tempo di guerra è stato affrontato in concomitanza con la Prima Guerra Mondiale: nel 1916 Giulia Peyretti nell'edizione *Cucina di guerra*, inserita all'interno della rivista torinese *La donna*, pubblica cento ricette che suggeriscono come sostituire nei pasti i prodotti divenuti introvabili o eccessivamente cari. *Non spredate*, invece, è il titolo dell'opuscolo emanato nel 1941 dall'ufficio stampa di propaganda del regime: durante la Seconda Guerra Mondiale le pubblicazioni che contengono consigli e suggerimenti culinari sono numerose. Se gli uomini sono impegnati a combattere la guerra sul campo, le donne dentro casa lottano quotidianamente per sfamare le proprie famiglie, nonostante le numerose difficoltà che vanno dalla ricerca spesso pericolosa di alimenti indispensabili, alla

sostituzione di prodotti non reperibili o troppo costosi e al riciclo costante di ogni scarto. «L'esperienza d'ogni giorno delle difficoltà, spesso invero dure, per preparare i pasti quotidiani, dimostrano e provano che anche a noi donne la guerra richiede un suo nascosto e umile, ma effettivo e reale, contributo personale» (De Seta, 2011: 5). Queste sono le parole di Lunella de Seta, autrice del libro uscito nel 1942 *La cucina del tempo di guerra. Manuale pratico delle famiglie*, nel quale si trovano ben trecentocinquanta ricette per l'elaborazione di antipasti, minestre, zuppe, carne, pesce, legumi, dolci e frutta.

Come si è detto, in quegli anni, le pubblicazioni sul tema gastronomico sono molteplici: *La cucina autarchica* del 1942 di Elisabetta Randi, *La cucina della Resistenza italiana* di Emilia Zamarra del 1943 e infine le famose ricette di *Petronilla*, pseudonimo di Amalia Moretti Foggia. Quest'ultima, prima donna italiana pediatra, cura sul *Corriere della Sera* la rubrica «Il parere del medico» firmandosi *dottor. Amal*, e contemporaneamente, nello stesso quotidiano tiene altre due rubriche intitolate «Tra i fornelli» e «La massaia scrupolosa», stavolta firmandosi appunto *Petronilla*. È autrice, inoltre, di preziosi manuali per aiutare le donne nella complicata situazione alimentare portata dalla guerra: *Ricette per tempi eccezionali* del 1941, *Ricettario per i tempi difficili* del 1942, *200 suggerimenti per... questi tempi difficili* del 1943 e *Desinaretti per questi tempi* del 1944.

In questo momento storico è necessario riciclare ogni alimento che si ha a disposizione e niente deve essere buttato: «la morale patriottica di questi duri mesi di guerra – scrive Lunella de Seta – culmina e deve culminare nel rispetto per il risparmio strenuo d'ogni pur minima cosa. La probità e frugalità assolute. Innalzarsi a una mistica del risparmio e della valorizzazione del cascame, dello scarto, del rifiuto» (De Seta, 2011: 343).

2. CARLA CERATI E LA CUCINA AI TEMPI DI GUERRA

Nata a Bergamo nel 1926 e venuta a mancare nel 2016, Carla Cerati si distingue per la sua poliedricità come artista: inizia la sua carriera come fotografa di scena per poi dedicare i suoi scatti, dalla fine degli anni '60, al particolare contesto sociale e politico italiano. Il 1969 è l'anno in cui viene pubblicato il reportage *Morire di classe*, realizzato insieme a Gianni Berengo Gardin, nel quale viene immortalata la drammatica situazione di alcuni internati in diversi istituti psichiatrici italiani. Cerati, tuttavia, non si limita alla carriera di fotoreporter: nel 1973 esordisce con il romanzo *Un amore fraterno*, finalista al Premio Strega e nel 1975 arriva in finale al Premio Campiello con *Un matrimonio perfetto*, ritagliandosi così uno spazio nel panorama letterario italiano.

Il libro di cui si vuole parlare, intitolato *un uovo una frittatona... Dal quaderno di cucina del tempo di guerra 121 ricette antispreco e un racconto*, vede la luce nel 1998; nel 2008 viene ristampato dalla casa editrice BluEdizioni e inserito all'interno della collana a tema culinario «La tavola rotonda».

Il breve volume si compone di due parti; la prima, dal carattere introduttivo, è il racconto autobiografico *Un nonnulla di noce moscata*, corredato di foto dell'autrice e della sua famiglia. La seconda parte è invece una vera e propria raccolta di ricette utilizzate dalla famiglia Cerati dal 1939 al 1949, che ci fornisce una visione autentica delle ristrettezze alimentari alle quali furono sottoposte le famiglie italiane durante la Seconda Guerra Mondiale: «È buffo pensare che oggi, per mantenere la linea ci sottoponiamo a privazioni cui, durante la guerra, non avremmo mai pensato, ma qui eravamo costretti» (Cerati, 2008: xvi), dichiara l'autrice. Il ricettario è ordinatamente suddiviso in sezioni: «alcune preparazioni base, salse, consigli per friggere bene», «primi piatti»; «secondi piatti», «pasticceria», «sciroppi e liquori e bevande calde», e l'ultima, quella dedicata al riciclo, si intitola «un po' di avanzi».

Cerati, acuta osservatrice della realtà, nota qualcosa di interessante e ancora attuale nel quaderno di cucina tramandatole come peculiare *eredità*: «ci sono cose – scrive – appartenenti al decennio 39-49 e ai periodi che l'hanno immediatamente seguito o preceduto che oggi sembrano definitivamente sparire e che riappaiono, dandomi un sussulto, in qualche documentario sui paesi del terzo mondo» (Cerati, 2008: xxii). Dagli avanzi, ci racconta, si riesce a cucinare sempre qualche altra pietanza, come nel caso del pane, da cui viene fatta una torta, chiamata appunto «torta di avanzi di pane». Anche gli avanzi di carne vengono usati per creare un nuovo piatto: il lesso fatto rosolare nel burro con l'aggiunta di un po' di vino bianco e delle cipolline, si trasforma in «manzo alla veneziana». Non si riutilizza solo ciò che resta, ma perfino prodotti come l'olio rancido o la carne andata a male:

Per usare l'olio rancido. 1° sistema: ridurre in polvere 100 grammi di carbone di legna e metterlo in una bottiglia con 300 grammi di olio irrancidito. Agitare nuovamente e lasciar riposare per un giorno. Agitare nuovamente e lasciar riposare per altri due giorni, poi filtrare attraverso un pezzo di flanella. 2° sistema: grammi 100 di acqua pura per 300 grammi d'olio. Agitare con forza, lascia riposare per mezza giornata poi separare l'olio dall'acqua (Cerati, 2008: xii).

Per quanto riguarda la carne, l'autrice suggerisce di avvolgerla in un telo asciutto, immergerla in un recipiente e poi ricoprirla interamente di carbone di legna ridotto in polvere. Dopo averla fatta riposare per due ore, deve essere lavata con acqua calda e aceto, successivamente asciugata e fatta cuocere. La carne è uno degli alimenti più preziosi e Cerati sottolinea come del maiale sia possibile utilizzare qualunque parte: filetto, lonza e fettine, vengono consumate fresche, dalla sugna si ricava lo strutto e dalle parti adipose si ricavano pancetta e lardo. Per ottenere la «cassoeula», un piatto lombardo che accompagna la polenta, si possono far cuocere le cotiche con le verze e la salsiccia; infine racconta come ricavare il sapone dalla cotenna e dalle ossa:

Si trattava di far bollire le ossa, le cotenne e il grasso assieme alla soda caustica fino a ridurre il tutto a una crema densa, la si stendeva in uno strato uniforme alto cinque o sei centimetri e si lasciava raffreddare, poi si tagliava a quadrati come un normale sapone da bucato. Ne risultavano delle strane mattonelle dalla pezzatura

bianca e verde simile alle tute mimetiche che i militari indossano nei luoghi boschivi (Cerati, 2008: xxviii).

Il razionamento del sapone e la conseguente limitazione nell'uso dei detersivi rappresenta un problema complicato da risolvere. A questo proposito Lunella de Seta consigliava un ulteriore metodo per ottenere il detersivo per i piatti dalla cenere bollita nell'acqua.

Questo è un periodo di privazione per tutti, anche per quelle famiglie che, come quella della fotografa-scrittrice, non hanno mai sofferto la fame, ma hanno dovuto comunque far fronte alle innumerevoli difficoltà portate dalla guerra. Trasferitisi dalla città alla campagna, i Cerati non si abituarono facilmente alla vita rurale: non sanno coltivare la terra e spesso si affezionano così tanto agli animali da non riuscire a ucciderli per mangiarli. La scrittrice racconta dell'amore di sua madre per il coniglio Nerone, ucciso da un cane e, probabilmente, seppellito e non mangiato. Stesso affetto prova per le oche, che ricorda non aver mai «assaggiato», nonostante nel quaderno si riporti la ricetta «oca arrostita senza grassi». La dieta della famiglia era composta da tre pasti leggeri: la colazione comprendeva caffè nero con zucchero per il padre, mentre per gli altri pane rafferma imbevuto nel caffelatte, il «café del génoeucc» (fatto coi i fondi raccolti durante la settimana). «Ne ricordo ancora l'odore – afferma l'autrice – non mi sembrava sgradevole ma oggi non lo sopporterei» (Cerati, 2008: xvi). Per quanto riguarda il pranzo e la cena, il primo comprendeva un risotto, raramente la pasta e un frutto di stagione; la cena, invece, prevedeva una minestra, verdura cotta o cruda, uova o formaggio e frutta. Il pollo veniva mangiato solo la domenica, perché si considerava un lusso.

Nel 1940 entra a far parte della quotidianità delle famiglie italiane l'uso obbligatorio della tessera annonaria, strumento con il quale il fascismo gestisce la distribuzione degli alimenti. Come noto, il documento era di diversi colori a seconda dell'età (verde fino agli otto anni, azzurra dai nove ai diciotto e per gli adulti grigia) e conteneva un certo numero di bollini prestampati; a ogni persona veniva assegnata una determinata quantità di prodotti alimentari. Le prime restrizioni arrivano nel 1939, soprattutto per l'olio, la pasta, il riso e lo zucchero; negli anni successivi si razionano anche latte e carne e viene tesserato addirittura il pane, misura che provoca scontento e litigi anche nella famiglia della nostra autrice:

la cosa più dura per noi ragazzi, fu doverci accontentare di 125-150 grammi di pane al giorno. Si arrivava all'ora di cena e il pane era finito, iniziavano le discussioni su chi lo avesse mangiato. Si finì per dividerlo in razioni, chiuse ciascuna in un sacchetto di tela con le iniziali, in modo da non dover rispondere agli altri del proprio appetito (Cerati, 2008: xii).

La capofamiglia impara dunque a fare in casa l'alimento indispensabile, ma purtroppo anche la farina bianca è poca e deve essere integrata con quella di riso, di sègale di mais o addirittura con qualche patata lessa schiacciata.

Mussolini, in seguito alle pesanti sanzioni subite dopo l'invasione dell'Abissinia, mette in pratica un piano per l'economia del paese a cui il governo lavorava già da tempo, l'autarchia: in questo particolare periodo in Italia non viene importato né esportato nessun prodotto, sia esso alimentare o appartenente ad altri settori. La popolazione risente profondamente di questa imposizione e cerca vari rimedi per sopperire alla mancanza di materie prime. Una delle più gravi conseguenze di questo razionamento è la nascita del mercato nero, caldeggiato talvolta da funzionari, produttori e commercianti che creano un mercato parallelo nel quale i prodotti più richiesti sono costosissimi:

poteva accadere, come accadde a mio padre in città, di venire avvicinati da uno sconosciuto che offriva qualche genere alimentare introvabile. Proponeva la sua merce lanciando intorno occhiate guardinghe, bisbigliava il prezzo: prendere o lasciare (Cerati, 2008: XXI).

Una volta, racconta la scrittrice, suo padre tratta con un signore per parecchi chili di sale da cucina, prodotto difficile da reperire ma considerato indispensabile. La missione di portarlo in paese viene assegnata al fratello, poiché «mio padre pensava che un giovane attirasse meno l'attenzione» (Cerati, 2008: XXI). Non era un'impresa semplice perché, dopo i bombardamenti che avevano distrutto il ponte ferroviario sul Ticino, la strada era più che mai accidentata: «si passava da un treno a camion scoperto, esposti al vento e alla pioggia, a volte imbiancati di brina o di polvere; altre volte si arrivava pedalando su biciclette dalle gomme rattoppate. Si doveva fare attenzione ai posti di blocco, agli allarmi aerei» (Cerati, 2008: XXI).

In quel periodo si era ritornati inoltre all'antica consuetudine del baratto: lo scambio consentiva di scongiurare l'assenza di determinati prodotti. Una parte del sale, reperita in modo quasi rocambolesco dal fratello, viene offerta a cambio di mezzo quintale di riso. «Non abbiamo sofferto la fame, abbiamo pazientato e siamo sopravvissuti tutto sommato indenni. Ma quando la guerra ti attraversa durante tutto il periodo che va dalla pubertà alla prima giovinezza lascia una traccia incancellabile» (Cerati, 2008: XXV), afferma non senza una certa amarezza.

3. CONCLUSIONI

«Stufato povero ma buono», «economico pasticcio di carne», ma anche ricette dai nomi più invitanti come «stracotto alla bolognese» o esotici come «galletta di carne all'orientale», danno vita a un peculiare ricettario nel quale l'autrice non si limita a riportare i passaggi da eseguire e le dosi da utilizzare, ma dà suggerimenti e commenta ogni indicazione. Non si tratta dunque di un semplice manuale di cucina, ma si propone piuttosto come luogo di scambio e di condivisione, non solo di saperi culinari, ma anche e specialmente di un momento autobiografico che ha marcato in modo indelebile la vita dell'autrice.

Chi ha intuito il reale significato di questo quaderno di appunti gastronomici è Federico Cerati, il quale nella postfazione lo definisce un pezzo di «microstoria»

(Cerati, 2008: 105). È la cronaca delle vicissitudini di molte famiglie italiane che in quegli anni consideravano l'etica del risparmio, del riciclo e dello stile di vita sobrio una vera e propria religione. L'italianità nel periodo della guerra e del dopoguerra coincideva con la ricerca disperata di una normalità, anche a tavola, ormai scomparsa.

Nell'ultima pagina del libro leggiamo «Chi non ha memoria, non è in grado di elaborare il proprio futuro», ed oggi l'italianità è, o dovrebbe essere, anche ricordo e testimonianza di un periodo particolarmente doloroso che ha segnato la vita di moltissimi italiani e che si può facilmente estrapolare anche dalle ricette, che sono lo «sfondo alimentare» degli anni più cupi della nostra storia nazionale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ARTUSI, P. (1895). *La scienza in cucina e l'arte di mangiar bene*. Firenze: Tipografia di Salvatore Landi [versione iPad Kindle]
- CAPATTI, A. e MONTANARI, M. (2015). *La cucina italiana. Storia di una cultura*. Roma-Bari: ebook Laterza [versione iPad Kindle].
- CERATI, C. (2008). *Un uovo una frittatona. Dal quaderno di cucina del tempo di guerra 121 ricette antispreco e un racconto*. Torino: Blu Edizioni.
- (s.f.). «Carla Cerati». Recuperato il 10 marzo 2020, en <http://www.carlacerati.com/>.
- DE SETA, L. (2011). *La cucina del tempo di guerra. Manuale pratico per le famiglie*. Milano: Vallardi Editore.
- ENCICLOPEDIA TRECCANI (s.d.). «Italianità». Recuperato l'8 aprile 2020, in <http://www.treccani.it/enciclopedia/>.
- MONTANARI, M. (2013). *L'identità italiana in cucina*. Roma-Bari: ebook Laterza [versione iPad Kindle].
- ROBUSTELLI, C. (2014). *La scienza in cucina e la costruzione della lingua unitaria*. In G. Frosini e M. Montanari, *Il secolo artusiano* (pp. 255-279). Firenze: Accademia della Crusca.

RESEÑAS

I.

CERULLO, Luca (2020). *Tu non sapevi*. Roma: Castelvocchi.

Una donna osserva allo specchio il proprio volto. Su di esso, implacabili, i segni di passioni imprecise, attese vane e relazioni inappaganti. Dopo aver fatto, e non senza conseguenze, i conti con sé stessa e il vuoto affettivo che la circonda, Sara si alza e raggiunge la casa materna, dove sta per celebrarsi il funerale della madre, Flora.

È questa la prima immagine di *Tu non sapevi*, il primo romanzo di Luca Cerullo, ma lo scrittore ha già alle spalle un percorso nella narrativa, specialmente nel racconto; il suo esordio è con *Terra di luci e di fantasmi* del 2008, per la casa editrice napoletana Orientexpress, OXP. Si tratta di un volume che raccoglie racconti ambientati nei Campi Flegrei e a Napoli in cui incontriamo i personaggi nella loro disincantata quotidianità, ma ancora capaci di amare e vivere la natura. Un anno dopo lo scrittore ha dato alla luce un racconto lungo (o un romanzo breve), *La soffitta*, anche questo per OXP, questa volta ambientato in Spagna. Nel 2014, per i tipi di Perrone, ha pubblicato il racconto «Eppure», incluso nel volume *Napoli in cento parole*, curato da Vincenza Alfano.

Luca Cerullo è uno scrittore abile ed un esperto ispanista, in particolare si occupa di letteratura spagnola femminile nel dopoguerra. Su questo argomento ha scritto numerosi articoli comparsi in diversi volumi e due pregevoli monografie: *Cuerpos inasibles y almas huidizas. El personaje en la narrativa de Carmen Laforet* (2019) e *Incómodas. Escritoras de la época franquista* (2020), entrambe pubblicate da case editrici spagnole.

Tu non sapevi nasce, come il proprio autore segnala in un'intervista a Gabriele Ottaviani del gennaio 2020, da un'idea – «L'idea di una ragazza che non riesce ad essere adulta, che a un certo punto comincia a riflettere sulle ragioni di una fatica che per

gli altri sembra non esserci» – e da un'immagine – «una donna sola, che si ostina a tacere riguardo a sé stessa» –. Idea e immagine danno corpo a Sara e Flora, protagoniste del libro.

La storia di *Tu non sapevi* si dipana in stanze vuote, tra silenzi incolmabili e lotte che non sanciscono confini ravvisabili tra chi perde e chi vince. La solitudine è una condizione che si costruisce, non una casualità, non una sorta di destino a cui ci si abbandona per senso di appartenenza. E in quel vuoto, da un certo momento in poi, si impara a stare al mondo. Sembra essere questo uno dei motivi nascosti del romanzo, racconto dell'attesa di una felicità mai arrivata, rinchiusa, forse, in un segreto che riordina, nei limiti del possibile, le regole del gioco.

Sullo sfondo, un paesaggio stranamente freddo, insaturo contenitore di un turismo chiassoso, invadente. Procida e Napoli sono così spazi fisici ma anche gabbie mentali, allo stesso tempo accoglienti ed ostili, esotiche e familiari, in cui le due donne avanzano disarmate. Eppure, in mezzo a quelle macerie offerte alla mera contemplazione, uno spiraglio sembra aprirsi, pieno di luce, di speranza.

Per nulla indifferente alla tradizione, sia per quanto riguarda il racconto epistolare che per l'ambientazione napoletana e isolana, Luca Cerullo consegna un racconto che mette a nudo l'ennesimo paradiso amaro, in cui si consumano rimpianti, amori e addii. E se è vero che, da qualche parte, la vita prosegue senza noi, questo romanzo sembra insistere proprio su quest'altrove indecifrabile, lasciando in ombra le due voci narranti, quasi mai al centro della scena, per molti versi scostanti di fronte a ciò che accade e spettatrici, talvolta inerti, della vicenda.

Una scrittura sobria, disciplinata, eppure ricca di slanci emotivi, talvolta incentrati sulla minuziosa descrizione del dolore del distacco, accompagna il lettore verso un

finale ambivalente, in cui la pace ha i contorni inconfondibili di una resa.

Raccogliendo, forse, l'invito a descrivere quel senso di vuoto da diverse angolazioni, Luca Cerullo insiste nel racconto di due vite legate dallo stesso, irrazionale abbandono.

Solo alla fine di questo viaggio scomodo, di fronte a quella luce nuova, Sara tenterà di dare un nome al presente e possibilmente, al futuro su cui, titubante, si sporge.

MILAGRO MARTÍN-CLAVIJO
Universidad de Salamanca

II.

COSTANTINI, Emilia (2020). *Tú dentro de mí*. Edición, introducción y traducción de Mercedes González de Sande. Sevilla: Benilde ediciones.

Oriunda de Roma, Emilia Costantini se ha convertido en una deslumbrante figura del hodierno panorama artístico italiano. Licenciada en Filosofía y Letras, y vinculada a ámbitos profesionales tan heterogéneos como la enseñanza o los medios sociales de información, esta intelectual romana desputa de manera señera en el campo literario, donde ha puesto sobradamente de relieve su valía como mujer de letras. Escritora, periodista y crítica teatral, Costantini aduce sus notorias capacidades comunicativas en sus múltiples contribuciones periodísticas y literarias. Prueba irrefutable es el interés que su producción artística ha despertado dentro del ámbito cultural italiano, para el que la polifacética trayectoria de Costantini es valedora de un reconocimiento público que ha logrado traspasar las fronteras del país transalpino.

Consciente de la apabullante victoria social de Costantini, y con arreglo a la autonomía y libertad de expresión inherentes a esta autora, la italianista Mercedes González de Sande ha volcado extraordinariamente sus esfuerzos en elaborar la introducción, edición crítica y traducción de uno de los volúmenes más simbólicos de Costantini: *Tú dentro di me* (editorial Alberti, Reggio Emilia, 2009), primera novela de la escritora, acogida con gran éxito por parte de la crítica y del público italianos. Traducida al castellano bajo el título homónimo *Tú dentro de mí* (Benilde ediciones, Sevilla, 2020), González de Sande refleja con habilidad en la traducción española cómo el texto de Costantini plasma la percepción analítica propia de la autora, cuya visión crítica del mundo desborda las expectativas depositadas en una sociedad que vive alejada de espinosos

debates morales para evitar afrontarlos de forma práctica, dialogada y con amplitud de miras.

Especialista en traducción cultural y literaria, Mercedes González de Sande vierte al español con rigor y eficiencia los contenidos de la novela italiana. Atenta a los escollos derivados de la traducción entre lenguas afines, su habilidad traductológica se constata en la adecuada aplicación de las más complejas técnicas instrumentales, singularidad que redundante en una traslación coherente y cohesionada del texto de origen al texto meta.

Por otro lado, como sostiene González de Sande en la edición crítica de *Tú dentro di me*, esta obra desputa por la manifiesta alusión, en clave sincrónica, a uno de los aspectos más polémicos de la comunidad científica italiana e internacional: la gestación subrogada y la inseminación artificial heteróloga. Analizados con precisión por González de Sande en *Tú dentro de mí*, estos temas son desbrozados en la edición crítica española desde un prisma humanístico interdisciplinar que conecta la filología tradicional con los más innovadores fundamentos teórico-prácticos de las *Medical Humanities* y de los estudios culturales de género.

Sin embargo, cabe subrayar cómo en la edición crítica castellana se pone el foco en un rasgo identificativo de la escritora: la italianista González de Sande incide en cómo, aun tratando cuestiones escabrosamente delicadas, Costantini se muestra distante a lo largo de sus novelas. Aunque se basa en hechos reales, la narradora se aleja del marco narrativo, toma distancia de los acontecimientos experimentados por los personajes de sus obras, eludiendo de este modo expresar su opinión sobre el devenir de la acción. La autora se sirve de su vertiente periodística y de su imponente creatividad para urdir un entramado de historias ficcionales que transitan entre diversos personajes literarios, figuras que le permitirán conectar su tejido

narrativo con las facetas más lúgubres y tenebrosas del alma humana.

Esta técnica retórica denota el excelso manejo de la psicología de los personajes literarios por parte de Costantini, quien deja al lector libre de interpretar el texto según sus creencias o ideologías. A través de una trama novelesca que pivota en torno a tres personajes principales – Livia, Luisa y Edoardo –, la autora resalta en *Tú dentro di me* cómo, en ocasiones, la vida nos pone a prueba y nos obliga a asumir ineludiblemente las consecuencias de nuestros actos y decisiones vitales. Edoardo y Livia, veinte años mayor que él, se enamoran a primera vista, si bien se acaban percatando de cómo su vínculo amoroso es, en realidad, mucho más fuerte de lo esperado: Livia y Edoardo son madre e hijo, habida cuenta de que, como ambos descubrirían más tarde, Edoardo había sido concebido por Livia como fruto de una gestación subrogada practicada ilegalmente en Bolonia años atrás.

El análisis de este infortunado hallazgo aparece descrito en la edición crítica de González de Sande, investigadora que halla reminiscencias entre el texto de Costantini y las clásicas tragedias griegas. Como ella misma advierte, *Tú dentro de mí* pone al descubierto la destreza literaria de la escritora, quien utiliza su texto con fines introspectivos, incitando a los lectores a reflexionar sobre la relevancia de sus propias aspiraciones, o, lo que es lo mismo, sobre planes que no siempre revierten en resultados positivos. De acuerdo con lo expuesto, resulta de todo punto evidente que la inclusión y el abordaje de temáticas controvertidas constituye una seña de identidad de Costantini, cuyos textos, sin duda, tienen un efecto dialéctico sobre sus lectores. En virtud de ello, no sorprende que aborde asuntos peliagudos en otras obras de su producción narrativa. Como apunta González de Sande, basta pensar en dos títulos de Costantini para percatarse de ello: *Oltre lo specchio* (edizioni

Aliberti, 2010), volumen atento a las particularidades de la discapacidad humana, y *Quel segno sulla fronte* (Imprimatur, 2014), obra centrada en el tráfico ilegal de órganos humanos. Con todo, la escritora también ha remarcado su firme compromiso con el feminismo, una impronta perceptible en publicaciones como *La scena delle donne* y en iniciativas como el festival «Singolarità del femminile» o el proyecto «Oriana Fallaci: Donna-Contro».

En cualquier caso, *Tú dentro de mí* sobresale de manera notable dentro de la producción literaria de Costantini. En esta obra es posible explorar en profundidad el universo creativo de una de las más insignes escritoras italianas del nuevo milenio. La introducción, edición crítica y traducción del texto original italiano llevadas a cabo por Mercedes González de Sande atestiguan las particularidades estilísticas de Costantini a la par que acreditan las aptitudes profesionales de esta investigadora para el ejercicio de la traducción italiano-español. Dichas cualidades intelectuales se cristalizan de forma exponencial en la versión castellana de *Tú dentro di me*, un libro cuyo trasfondo deontológico hace partícipes a los lectores hispanohablantes de uno de los más candentes debates de la comunidad – científica y civil – universal.

Imbuida por los planteamientos de Costantini, González de Sande hace alusión en la edición crítica de *Tú dentro de mí* al inmovilismo social existente en torno a la maternidad subrogada, así como a la necesidad de crear un nuevo marco legislativo cónsono con los retos propios de la sociedad del siglo XXI. La llegada de nuevos aires de modernidad debe servir de impulso para remover conciencias, para estimular el progreso científico, político y moral de los seres humanos, unos objetivos que, como se puede escudriñar en *Tú dentro de mí*, pasan por garantizar la igualdad efectiva de todas las artistas e intelectuales que configuran la esfera cultural

itálica (y ecuménica), convirtiéndola en un nutrido espacio de voces críticas y en un indiscutible referente de trascendencia global. Mantener vivas las contribuciones femeninas supone un verdadero desafío para alcanzar la paridad real entre los sexos, un propósito que, extrapolable al contexto hispánico,

Mercedes González de Sande ha superado con creces al hacer que las reivindicaciones de Costantini pasen a formar parte de nuestro acervo cultural interno: *Lei dentro di noi*.

JOSÉ GARCÍA FERNÁNDEZ
Universidad de Oviedo

III.

DE NICOLA, Francesco (2020). *Dante tra noi. I 700 anni della Commedia e il poeta esule in Liguria*. Genova: De Ferrari.

Docente per oltre quarant'anni di *Letteratura italiana* all'Università di Genova e, in tempi più recenti, collaboratore per le pagine culturali del quotidiano ligure *Il secolo XIX*, l'autore di questo interessante libro è dal 2001 Presidente del Comitato di Genova della «Dante Alighieri». In una snella presentazione del volume scritto in vista della ricorrenza nel 2021 dei settecento anni dalla scomparsa di Dante, il valente saggista dichiara l'intenzione di contribuire a divulgare la conoscenza del poeta, per il quale ha da sempre una profonda devozione. Oltre ad aver partecipato come relatore e promotore ad alcune *Lecturae Dantis* tenutesi in Italia, De Nicola è autore di una utile *Guida allo studio della Divina Commedia. Inferno*, uscita nel 1985 e riedita nel 2012. Il saggista è uno studioso serio ed un appassionato promotore della cultura italiana. Il prezioso lavoro è, per sua esplicita dichiarazione, «un tentativo di risposta ad una legittima curiosità». Nel contempo è anche una acuta ed intelligente «indagine su quali le parole poetiche dantesche ancora oggi suscitano emozioni nel lettore, ponendogli interrogativi e dando risposte a chi si accosti ad un libro nato, come nel caso della *Divina Commedia*, dalla vita vissuta e sofferta». Dante ha lasciato in un lungo periodo dei suoi cinquantasei anni di vita poche tracce per evitare, in particolare dopo la condanna a morte decretata dalla natia Firenze, di essere rintracciato dai nemici. Basato su una aggiornata e ricca bibliografia, il volume propone un'agile, brillante e mai scontata conversazione che si propone di offrire agli studiosi di Dante un'occasione preziosa di svolgere ulteriori ricerche e al lettore comune il piacere di confrontarsi con uno degli emblemi più significativi della cultura non solo italiana.

Relativamente, poi, al dato documentato con certezza che nell'ottobre 1306 Dante fu in Liguria, De Nicola ipotizza le tappe del viaggio avventuroso per raggiungerla, auspicando nel contempo che anche tutte le regioni italiane attraversate dal poeta costruiscano un percorso escursionistico o ciclistico attraverso i luoghi da lui toccati. In effetti queste pagine scritte in punta di penna e in uno stile di rara limpidezza offrono risposte personali, ma verosimili, a un gran numero di interrogativi su una personalità la cui esistenza, a dispetto dell'esistenza di moltissimi studi approfonditi, è rimasta in gran parte avvolta nel mistero. Il libro non è un freddo saggio di erudizione, ma un'affabile conversazione sulla *Divina Commedia*.

Uscito presso la genovese De Ferrari, il libro, articolato in due agili capitoli, è impreziosito da un'appendice di indici di nomi, dei luoghi citati e da un selezionato repertorio di immagini e fotografie: venti relative alla prima parte del libro e altrettante per la seconda.

Nel capitolo iniziale, «La Divina Commedia: un'attualità di 700 anni», lo studioso parla della fortuna e della sfortuna del poema a cui ha atteso con tutta probabilità negli ultimi quindici anni della sua travagliata e raminga esistenza. In effetti, le pagine dello studioso ripercorrono in sintesi, ma mai in maniera noiosa, le tappe fondamentali della riscoperta del poema da Boccaccio a Mazzini che definì il poeta «padre della lingua italiana», senza peraltro tralasciare i nomi di alcuni dei suoi detrattori. Prima ancora, sono segnalati alcuni dei primi commenti al poema che è stato ispirato da note fonti classiche, quali ad esempio il *Somnium Scipionis* di Cicerone, l'*Eneide* di Virgilio, il *De consolatione philosophiae* di Boezio e l'arabo *Libro della scala* in cui viene narrata l'ascesa al Paradiso di Maometto. Tutte queste fonti hanno a loro volta sollecitato numerose imitazioni, dall'*Amorosa visione* (1342) di Boccaccio

ai *Trionfi* di Petrarca (1351), nonché da molti altri autori i cui nomi vengono opportunamente richiamati. Lo studioso poi riporta alcuni dei riscontri danteschi ricorrenti in importanti poeti novecenteschi, da Montale a Luzi, da Sanguineti a Caproni, allargandosi anche alla storia dell'arte, al teatro, alla musica, al cinema, ai fumetti e alla pubblicità. Il libro è apprezzabile anche per l'ampio spettro dell'indagine condotta con intelligenza, per la ricchezza dei dati proposti, nonché per la stringente attualità di molti temi presenti nel poema. Allude al femminicidio di Francesca da Polenta, che, dominata dalla forza prepotente dell'amore, rivendica la libertà di amare l'uomo di cui è innamorata e non quello che le è stato imposto dalla famiglia; al ruolo negativo del danaro, fonte di perenne corruzione; e la fame di conoscenza che guida Ulisse nel suo «folle volo». La prima sezione dell'agile volume racchiude, nella parte finale, numerosi riferimenti geografici a località,

monti, fiumi della penisola italiana ricorrenti nel poema. Nel secondo capitolo, intitolato «1306: Dante in Liguria», viene delineata una possibile mappa dei percorsi fatti in Liguria, con interessanti cenni anche ad alcuni personaggi liguri, quali Bianca D'Oria, Alagia Fieschi e papa Adriano V. Tra i pochi documenti sicuri che ci sono prevenuti e su cui De Nicola si basa per i suoi ragionamenti, è importante la Pace di Castelnuovo, firmata in data 6 ottobre 1306 da Dante per conto di Franceschino Malaspina col vescovo di Luni.

Per concludere, il libro offre innumerevoli occasioni di riflessione non solo per la ricostruzione di luoghi attraversati dal poeta e gli accenni a molti personaggi, ma anche per l'impegno intelligente e appassionato con cui viene comprovata la persistente attualità di Dante.

ROBERTO TROVATO
Università di Genova

IV.

FRANCHI, Anna (2018). *Adelante el divorcio*. Edición crítica, introducción y traducción de Milagro Martín Clavijo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, Colección Memoria de Mujer.

Anna Franchi (1867-1954) è una delle autrici che maggiormente si è impegnata a portare all'interno delle proprie opere le battaglie sociali a favore dei diritti delle donne, riprendendo autrici che, a partire dalla metà dell'Ottocento, cercano di dare sempre più spazio attivo alla società femminile, ribellandosi alla situazione di sottomissione all'uomo e alla relegazione al solo ambiente domestico. Tra queste, troviamo l'impegno di Anna Maria Mozzoni che analizza la situazione della donna in *La donna e i suoi rapporti sociali* del 1864 al quale segue, nello stesso anno, *La donna in faccia al progetto del nuovo Codice Civile italiano* e Anna Kuliscioff che pubblica *Il monopolio dell'uomo* nel 1894 come *summa* di una conferenza. Queste scrittrici, tra le altre, si espongono poiché deluse dall'assenza di leggi che tutelino le donne, anche dopo il raggiungimento dell'Unità, e saranno riferimenti di fondamentale importanza per le autrici delle generazioni successive, proprio come accade alla Franchi.

L'opera più riuscita di questa autrice è il romanzo autobiografico *Avanti il divorzio*, considerato come «rivoluzionario e innovatore» dallo studio di Maria Chiara Berni che lo definisce come «una delle opere migliori e più autentiche della Franchi». Rimasto fino ad ora inedito in altre lingue, l'investigatrice Milagro Martín Clavijo ne ha curato, in modo molto accurato e preciso, la traduzione in spagnolo. Il testo tradotto è inoltre accompagnato da un apparato critico che permette al pubblico spagnolo di avvicinarsi e comprendere meglio, da un lato, il contesto storico culturale nel quale cresce e si muove Anna Franchi, che va dalla fine del

Risorgimento ai primi anni del Novecento, e dall'altro gli elementi legislativi del primo Novecento italiano e le battaglie per modificarli.

Pubblicato per la prima volta a Milano nel 1902 per l'editore R. Sandron, quest'opera – stilata in pochissimo tempo, tra il 15 settembre e il 3 novembre per sostenere la proposta di legge Berenini-Borciani sullo scioglimento dell'unione civile – vuole essere una testimonianza diretta e veritiera sulla situazione italiana delle donne nel matrimonio a cavallo tra Ottocento e Novecento, quando ormai comincia a essere evidente la necessità di raggiungere ed equiparare i diritti tra gli uomini e le donne, in campo lavorativo, nel matrimonio e nei confronti dei figli.

La curatrice di questo volume ripercorre puntualmente ogni fase della vita dell'autrice; alla dettagliatissima biografia segue un attento studio sull'attività letteraria della Franchi, che comincia come giornalista per poi affermarsi come autrice di racconti e romanzi, quasi sempre incentrati sul ruolo subalterno della donna italiana; in entrambi i casi, la Franchi risulta essere un'antesignana delle tematiche trattate, che sono in ogni caso vissute in prima persona dall'autrice stessa. Una delle novità che apporta Anna Franchi, oltre all'autobiografismo, è l'affermazione della scrittura con una voce femminile come strumento di denuncia; non è solo necessario che ogni aspetto della vita sociale si apra finalmente anche alle donne, ma è anche indispensabile che queste possano esprimere le loro opinioni e gridare le proprie verità.

Di grande interesse risulta essere lo studio, da parte della curatrice, della figura della donna a cavallo tra i due secoli, l'Ottocento e il Novecento, e di come questa viene presentata nelle opere della Franchi che combatte per raggiungere non solo il divorzio, tema principale del romanzo del 1902, ma anche l'uguaglianza e il diritto allo

studio, a un salario equo e al voto. Queste sono tutte tematiche che riguardano l'autrice in prima persona e che vengono trattate nelle opere autobiografiche che sono: *Avanti il divorzio* e *La mia vita* (1940) ma anche l'operetta *Cose d'ieri dette alle giovani d'oggi* (1946) nella quale, a posteriori, la Franchi ripercorre le battaglie per i diritti delle donne presentandole alle nuove generazioni, affinché queste possano ricordarle e portarle avanti.

L'autrice deve lottare su più fronti, non solo contro una società abituata al patriarcato ma anche contro molte donne che negano l'esistenza di un qualsiasi tipo di femminismo italiano, e questo aspetto viene approfondito nell'apparato presentando diversi punti di vista della società dell'epoca, sottolineando l'importanza del pensiero socialista, al quale la Franchi si avvicina.

È per questi motivi che l'interesse di Milagro Martín Clavijo nel presentare gli ambienti che circondano Anna Franchi, traccia un resoconto a tutto tondo sull'intero periodo e sui cambiamenti che coinvolgono le donne italiane. Risulta che l'elaborazione della traduzione del romanzo in lingua spagnola, si presta anche ad essere utilizzata come strumento e oggetto di studio per un confronto letterario, ma anche storico e sociopolitico, tra Italia e Spagna, soprattutto grazie all'esposizione delle tematiche e della traduzione la quale risulta essere chiara sia dal punto di vista strutturale che da quello linguistico. La lettura prosegue molto fluentemente, mantenendo un ordine progressivo chiaro.

La metodologia utilizzata nell'introduzione dell'edizione spagnola segue i criteri delle opere interdisciplinari e risulta

essere necessaria per accedere al contesto culturale dell'epoca; ciò è testimoniato anche dall'ampia bibliografia raccolta dalla curatrice.

Avanti il divorzio non è solamente un'opera che denuncia le prepotenze subite dalle donne all'interno della loro vita coniugale; ripercorrendo la propria vita Anna Franchi ha la possibilità di sottolineare come tutte le donne, a qualunque ceto sociale esse appartengano, siano succubi delle decisioni degli uomini; ed è così che vengono affrontate le tematiche sull'educazione e sul lavoro femminile, ma soprattutto si assiste alla presa di coscienza della nascita di un nuovo modello femminile, anch'esso esaminato dalla curatrice, che trova come maggior ostacolo al proprio sviluppo ciò che dovrebbe tutelarla, ovvero la legge.

Ammirata e contestata per questo romanzo, Anna Franchi dà inizio a diversi dibattiti sociali, politici e culturali; ambienti questi dai quali verrà presto dimenticata e sottovalutata. In conclusione, l'opera di Anna Franchi è servita da apripista alle numerose conquiste raggiunte dalle donne, in particolar modo per quanto riguarda il voto (1946) e il divorzio (1974). La traduzione, infine, a cura di Milagro Martín Clavijo, ha come obiettivo quello di diffondere il percorso biobibliografico di questa autrice oltre il territorio italiano, soprattutto tra gli ambienti che si interessano di letteratura italiana di genere non appartenente al canone letterario classico.

GIULIA COCUZZA
Universidad de Salamanca

V.

ORLANDO, Gloriana (2020). *Un inconfessabile segreto*. Catania: Algra Editore.

La escritora catanesa, Gloriana Orlando, autora ya de un buen número de novelas y relatos, se sitúa con fuerza en el espectro literario italiano con una manera propia de hacer literatura, caracterizada principalmente por su capacidad creadora de argumentos atractivos, por la utilización de un vistoso lenguaje –a veces plurilingüe– y por la buena caracterización de sus personajes; características estas que la han colocado en un puesto destacado de la narrativa italiana contemporánea. A su afianzamiento como narradora contribuirá, sin lugar a dudas, la novela que reseñamos, obra de bella factura formal y de contenido denso, ágil en su desarrollo y a veces inquietante como lo son los ambientes en los que se desarrollan las acciones.

Como sucede a la mayor parte de los narradores de la gran tradición siciliana desde Verga y Capuana, pasando por Pirandello, Consolo, Camilleri, Sciascia, Bonaviri, etc., la materia prima de donde surge el fértil humus literario de *Un inconfessabile segreto* es la propia tierra siciliana, vivida por los personajes como parte indeleble y constitutiva de su personalidad y, junto a la tierra, la lengua que, como veremos, funciona como vehículo de una peculiar visión del mundo.

La trama de la novela se desarrolla en el barrio catanés de San Berillo, representante cualificado en esta obra del variopinto mosaico que compone la ciudad de Catania, con sus contrastes extremos sin solución de continuidad en el paisaje urbanístico, como lo describe de manera breve y plástica la narradora: «Le abitazioni rispecchiavano queste strane contiguità, a poca distanza da tuguri e case terrane, prive anche di servizi igienici, si trovavano costruzioni dignitose, palazzetti di buon gusto... e postriboli di tutti tipi».

En este abigarrado escenario urbano se mueven los personajes durante la mayor parte de la novela, participando activamente –incluso los secundarios– de la vida cotidiana y de los eventos extraordinarios que se producen. Aquí se desarrolla la historia principal: la de Pietro Barresi, hijo de un farmacéutico «bon vivant» y prepotente y de una madre aprensiva y posesiva en relación con el hijo, heredero y gestor de la farmacia por voluntad paterna, pues él es un ser aparentemente abúlico, para quien la farmacia no supone más que una forma de ganarse la vida y un lugar donde entretenerse y ser entretenido por sus amigos.

La rutina y el tedio cotidiano se rompen por un breve espacio de tiempo con una decisión extraordinaria de reivindicación de la propia autonomía, poco previsible, dado el carácter del protagonista, cuando Pietro se enrola en el Cuerpo de Tropas Voluntarias italianas, que, a principios de 1937, llegan a España para participar al lado de Franco en la guerra civil española. De la experiencia bélica nuestro personaje solo saca de positivo uno de los pocos actos de decisión y valor de su vida, aunque la intención no fuera tan pura: ayudar a una joven española, Asunción, desesperada entre los escombros de los bombardeos, y casarse con ella, aunque, una vez retornados a Catania, él continuará su vida habitual y la dejará aislada lejos de la ciudad y lejos también de su cariño, e inmersa en sus recuerdos recurrentes de los horrores vividos en la guerra en su huida desde Viznar a Barcelona, donde Pietro generosamente la rescató de su desesperación.

Gloriana Orlando, como otros importantes escritores italianos, toma de la guerra civil española motivos de inspiración que inserta con maestría en su novela, sin hacer ideología de la tragedia vivida por todos los españoles, fuesen del bando que fuesen, como sí hicieron otros narradores italianos, incluidos algunos sicilianos.

La trama continúa en un triple plano, siempre en el ambiente catanés: el de la relación de Pietro con Asunción, cada vez más complicada y tensa; la de Pietro con sus amigos, Sasà, Carmelo, Turi e Nino, personajes estos que configuran su personalidad con relación a Pietro, aunque nuestra autora los define muy bien con trazos precisos en sus rasgos esenciales; y un tercer plano que gira en torno a los demás personajes, los cuales forman una especie de coro que coadyuva a explicar y desarrollar la acción, aunque algunos de ellos tienen rasgos definitorios propios y participan individualmente en la acción.

Así pues, en la línea de la mejor tradición narrativa italiana, Gloriana Orlando consigue que el *iter* narrativo sea siempre ágil y vivo en cada una de sus páginas y mantenga el halo de misterio, que ya el propio título anuncia, de una trama *in fieri* que se va descubriendo según se pasan las páginas y mantiene viva la atención del lector hasta el último momento.

En el respeto a esa tradición, muy arraigada en la narrativa escrita por sicilianos, se enmarca el uso del dialecto siciliano en la novela que reseñamos. Su autora manifiesta con el uso del siciliano su convencimiento de la bondad y necesidad de las aportaciones dialectales, de reavivar ese río que secularmente llevó un caudal lingüístico inapreciable a la literatura italiana. Su función como

vivificadoras de la lengua literaria viene de antiguo en Sicilia, donde el dialecto tiene la importante virtud de contar sobre todo con un léxico concreto mucho más rico y variado que el de la lengua estándar, que posibilita al buen escritor que lo conozca acercarse más profunda y sutilmente al alma de su pueblo, a sus paisajes y tradiciones. Con la introducción del siciliano, Gloriana Orlando consigue añadir a la concreción colorismo, matices que permiten describir objetos, comidas, paisajes y sentimientos con una sutileza inalcanzable por una lengua estandarizada. El resultado es un lenguaje poético polifónico capaz de transmitir una visión del mundo muy localizada y al mismo tiempo universal.

Gloriana Orlando termina su novela agradeciendo a los autores que la han precedido en la descripción del escenario que utiliza y es justo que lo haga, pero ella ha añadido con su historia una aportación muy valiosa para la recreación y pervivencia de su memoria; y el lector actual y el del futuro, a través de los personajes que la autora ha creado, podrá recrear experiencias similares, siempre vivas porque la buena literatura hace eternos a los personajes y a las acciones que ellos realizaron. De este temple es la novela de Gloriana Orlando.

VICENTE GONZÁLEZ MARTÍN
Universidad de Salamanca

VI.

PATTI, Ercole (2020). *Un bellissimo novembre*. Estudio crítico, traducción y edición de María Belén Hernández. Introducción de Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

En 1967 la editorial Bompiani publica en Italia *Un bellissimo novembre* de Ercole Patti. A pesar de ser considerada de manera unánime por la crítica literaria, como la obra más lograda del escritor siciliano, no contábamos, hasta el momento, con una traducción al castellano.

Gracias al empeño del catedrático de italiano Vicente González, al frente de la Catedra Sicilia, Ediciones Universidad de Salamanca presenta, ahora, esta pequeña joya de las letras italianas en nuestro idioma.

Ercole Patti (1903-1975) gozó de una notable fama durante sus años de actividad profesional y literaria. Sin embargo, tras su muerte, cayó en un incomprensible olvido, del que poco a poco está siendo rescatado, gracias al interés mostrado en los últimos años por su obra y a los trabajos de estudiosos italianos e internacionales.

Proveniente de una familia acomodada de Catania, hijo de un conocido abogado y sobrino del escritor Giuseppe Villaroel, la cultura y el mundo literario estuvieron muy presentes desde los primeros años de vida. Gracias a su tío conoció personalmente a Pirandello y a Giovanni Verga. Su deseo, desde muy joven, fue trasladarse a vivir a Roma para poder desarrollar su faceta de escritor, faceta que debió compaginar con la de abogado, para seguir la tradición familiar. Su trabajo lo llevó como corresponsal a viajar por medio mundo, pero su auténtica vocación fue siempre la literaria.

En la segunda mitad de los años 30 inició su etapa de realizador y guionista para el cine. En 1936 escribió el guion de la adaptación de la obra de Pirandello *Ma non è una*

cosa seria, para Mario Soldati, y empezó en estos años a ocuparse de crítica cinematográfica, escribiendo artículos de opinión para el *Popolo di Roma* y otros periódicos y revistas.

En 1954 publicó *Giovannino*, novela con la que fue finalista del premio Strega. A partir de entonces se suceden las publicaciones de novelas, relatos breves y recopilaciones de artículos. Ercole Patti murió en 1975 víctima de un tumor.

Como ya hemos señalado, el título que más notoriedad ha dado a Patti es, sin duda, *Un bellissimo novembre*, novela que fue llevada a la gran pantalla en 1969, en la homónima cinta de Mauro Bolognini, con una joven Gina Lollobrigida en el papel de la tía Cettina y con la maravillosa banda sonora de Ennio Morricone.

La historia, bien definida cronológicamente en cada capítulo, transcurre desde marzo hasta el 15 de noviembre, fecha del trágico epílogo. Noviembre aparece como el mes del cénit del otoño. Recordemos que el otoño en Sicilia es cálido. En la isla, el clima estival se alarga más allá del mes de septiembre. El calor y la suave brisa pueden llegar a ocupar buena parte de los meses otoñales. En el imaginario colectivo, el otoño trae olores y colores en los que la vendimia, las castañas y las hojas secas pueblan la mente de recuerdos del pasado. El otoño, tal y como decía Nietzsche, es la época del estado de ánimo. De la misma manera, la adolescencia tiene el poder evocador de transportarnos a los años del abandono de la inocencia, la aparición del deseo sexual, los años de los sueños y de la ilusión de creer que todo es posible. Patti ama adentrarse en la psicología del adolescente y así se refleja en varias de sus obras, siendo esta que nos ocupa, en la que realiza un más detallado y acertado análisis.

Un bellissimo novembre narra las emociones de Nino, un adolescente de 16 años y el descubrimiento de la sexualidad. La historia comienza en la casa de la Calle Montesano de Catania, en una tarde de marzo

de 1925. El joven se sienta cerca de su tía materna Cettina, una hermosa mujer de veintiocho años. Casi sin darse cuenta, se encuentra con la rodilla de la tía entre las piernas. Esto despierta una nueva sensación, hasta ahora desconocida para el joven. Desde ese primer momento, el creciente deseo de Nino y la desinhibida sexualidad de la tía, desprovista de toda carga moral, irán construyendo la trama de la historia. Los impulsos incontrolados, el erotismo de la mujer madura en contraste con la inexperiencia del adolescente, los celos y el desconocimiento total de las reglas del juego amoroso serán los elementos de los que Patti se servirá para la construcción de la trama.

En el particular estilo *pattiano* encontramos una escritura nítida, lineal y aparentemente simple, pero fuertemente evocadora y de ritmo claramente cinematográfico con el que el lector participa de la creciente tensión de la historia, desde las primeras páginas hasta el dramático final.

Esta edición de Salamanca se presenta con una breve, pero brillante introducción, a cargo de Sarah Zappulla Muscarà y Enzo Zappulla, dos de los máximos estudiosos de la obra de Ercole Patti, directores del Instituto de Historia del Espectáculo Siciliano y editores de las *Obras Completas* del autor de Catania¹. En estas páginas, los eruditos cataneses introducen al lector en el complejo universo *pattiano*, en el que el abatimiento del ser y la derrota existencial son una constante de los personajes protagonistas de sus novelas. El matrimonio Zappulla nos ayuda con maestría y elegancia a adentrarnos en el conocimiento de esa narrativa *pattiana* como: «receptáculo de estados de ánimo originarios, de experiencias consumidas con avidez y vistosamente exhibidas en la ilustre

y rica tradición siciliana del realismo que se remonta a Domenico Tempio» (10).

En las páginas de Patti, nos dicen los Zappulla, descubrimos la sonrisa desencantada del escritor errante que con lúcida ironía crítica el vacío existencial de la sociedad burguesa de su isla natal. Las dos ciudades de Patti, los dos polos geográficos en los que se mueve el escritor son Catania y Roma: «Ambos lugares del alma y metáfora del mundo, del recorrido existencial y literario de Patti, principales y felices fuentes de inspiración para el escritor errante que a veces se alternan y a veces confluyen en el mismo lugar. La huida de la provincia, una constante de los intelectuales sicilianos, así como el regreso, se sitúan en el origen del proceso de conexión de la vocación narrativa de Patti con un registro cultural nacional que verifica la validez de una elección que será definitiva» (14).

En *Un bellissimo novembre*, Catania es el lugar mítico de la adolescencia, la juventud soñada, con sus miedos, inseguridades, pero también sueños y posibilidades infinitas.

La italianista María Belén Hernández ha sido la encargada de la edición crítica y la traducción de esta edición española. Gracias a su impecable trabajo, el lector hispánico puede ahora disfrutar de la cuidada y exquisita prosa *pattiana*. Hernández ha sabido conservar el característico estilo del novelista de Catania, transportando así al lector a la campiña siciliana, gracias al rico vocabulario empleado para la descripción de los colores de la tierra, los perfumes de las plantas y del vino, así como las descripciones del paisaje. También la ciudad comparte protagonismo. Catania, con sus calles, cines y teatros principales, sus habitantes y sus negocios se convierte en un actor secundario en la obra de Patti. El lector pasea junto a los protagonistas de la historia, en una apacible tarde de octubre, por la Via Etnea, la Puerta de Aci con la estatua de Bellini, la Via Montesano y su iglesia de los Minoriti, Quattro Canti, la Via Lincoln, el jardín colgante del palacio

¹ Para un estudio completo de las obras de Patti véase Zappulla Muscarà, S. y Zappulla, E. (eds.) (2019). *Ercole Patti. Tutte le Opere*. Milán: La nave di Teseo.

Manganelli, la Via Michele Rapisardi y el Teatro Massimo. El contraste entre la ciudad y el campo se convierte en reflejo del atormentado estado de ánimo del joven Nino. La ciudad le recuerda la cercana vuelta a las aulas, las aburridas obligaciones escolares que, además, lo alejarán de los dulces días transcurridos en el campo, en la casa familiar en la que, de la mano de su sensual tía, ha sido iniciado en la experiencia sexual.

La voz de la traductora aparece oportunamente en las ocasiones en las que la comprensión del texto requiere de alguna aclaración para el lector hispanófono como, por ejemplo, en la nota de la página noventa y dos en la que se explica el término original *cassine* del dialecto siciliano para el castellano *persianas*. Por otra parte, algunos

enunciados se han conservado en el original siciliano, a fin de conservar la particular atmosfera del lugar, en las voces de los pregoneros cataneses, que gritan sus mercancías por las principales calles de la ciudad.

Como la propia Hernández señala, «la prosa de Ercole Patti posee un estilo sintético y rítmico que se ha pretendido respetar fielmente en la traducción». Sin duda, la pretensión se ha cumplido (113).

En definitiva, Ediciones Universidad Salamanca recuperan para el público hispanico la mejor obra de Ercole Patti, una breve novela psicológica, una historia de iniciación erótica, que no dejará indiferente al lector.

ENCARNA ESTEBAN BERNABÉ
Universidad de Murcia

VII.

PUPPA, Paolo (2019). *Scene che non sono la mia. Storia e storie di violenza nel teatro tra due millenni*. Corazano (Pisa): Titivillus.

Paolo Pappa, già ordinario di *Discipline dello spettacolo* all'Università Ca' Foscari di Venezia e commediografo-performer apprezzato anche all'estero¹, è una personalità capace di passare con esiti felici dalla saggistica, in cui offre studi di intensa e suggestiva interpretazione, oltre che di grande originalità, rigore e profondità, alla stesura di testi destinati al palcoscenico di notevole spessore e fascino. Il presente volume, stimolante e ricco, raccoglie tredici saggi critici comparsi tra il 2006 e il 2018 su riviste italiane e straniere, anche non cartacee o di scarsa reperibilità, oppure rimasti, come in tre casi, inediti per mancanza di fondi, penalizzando di fatto l'organizzazione dell'evento. A quanto si legge nella quarta di copertina, queste dense e acute pagine, montate in maniera selettiva, snellite rispetto alle redazioni originali, «appaiono personaggi della sua biblioteca personale, letterati e attori con incroci di mansione, ovvero con propensioni autoriali nei matatori come pure negli oggettivi impulsi a incarnarsi sul palco in alcuni uomini di lettere. Sfilano così nei saggi del volume tra gli altri Pirandello e Svevo, Kis e Kleist, Fo e Barba e Scabia». Preceduto da una rapida introduzione lo studioso chiarisce che il titolo della pubblicazione richiama il titolo del libro di uno degli autori a lui più cari, Emmanuel Carrère, *D'autres vie que la*

mienne, uscito nel 2009. Le tre parti in cui il volume è suddiviso evidenziano la vastità e l'ampiezza degli interessi dello studioso. La prima parte, dal titolo «Fondalini-sfondi», riunisce tre studi generali, uno sulla Bibbia, il secondo sul notturno quale emerge a partire dal primo Novecento e il terzo sul rapporto tra riso e morte; la seconda sezione, «Scritture di primo piano», la più ampia, propone sette saggi intelligenti e rigorosi, e la terza, «Varie ed eventuali», riunisce tre accurate e approfondite analisi di libri importanti. Il lettore legge con piacere pagine di straordinaria limpidezza caratterizzate da acute notazioni trans-disciplinari e da continue interferenze tra antropologia, filologia, semiotica, filosofia, psicoanalisi e storia delle idee. Questi scritti mostrano non solo la capacità dello studioso di cogliere gli influssi e le interdipendenze esistenti tra i vari testi investigati, ma anche altre qualità: equilibrio nei giudizi, finezza delle analisi e vastità delle letture.

Il contributo iniziale, «La scena di Abramo», dedicato al sacrificio di Isacco, attesta per un verso il dinamismo fertile della virtualità narrativa della *Bibbia* e per l'altro la teatralità che la percorre ponendola in continua connessione con moltissimi testi, sacri e non, che lo studioso conosce in maniera approfondita. Abramo, errante dalla natia Mesopotamia alla Palestina e all'Egitto, va considerato il fondatore dell'unità antropologica del popolo di Israele. Nei vari momenti della sua lunga esistenza, di cui ignoriamo l'infanzia, il rapporto con Dio è costantemente nel segno della sudditanza e della acritica passività. Non a caso accetta di uccidere l'amato figlio Isacco ubbidendo all'ordine di Dio che vuole verificarne l'ubbidienza. La pulsione all'uccisione del proprio figlio ritornerà spesso nell'immaginario borghese alla fine del secondo millennio, ancorché dissimulata, come risulta evidente dalle *pièces* richiamate dallo studioso, dal *Brand* (1866) di Ibsen a *All My Sons* (1947)

¹ Segnalo che due sue commedie, *Penelope* e *Salomè seconda*, sono state tradotte in Spagna su *Art teatral* da Eduardo Quiles. Il secondo titolo è andato in scena a Madrid tradotta da Donatella Danzi Giacobbe. Molti suoi testi teatrali sono apprezzati in altre nazioni.

di Miller. Puppa allarga le sue analisi anche ad altri testi precedenti e successivi a quelli appena segnalati: da Shakespeare a Svevo, da Pasolini alla Ginzburg, fino a Melville e a Joyce. Il saggio sottolinea con ricchezza di notazioni che uno dei nuclei primari dell'ebraismo sta nella contiguità ai testi sacri, oggetto di una approfondita rilettura interpretativa. Il saggio successivo, «Famiglie di notte nella scena novecentesca», lueggia tra gli altri aspetti indagati la messa in scena non solo della frantumazione dell'istituto familiare e la violenza che si manifesta al suo interno, ma anche il fatto che la scrittura scenica contemporanea è caratterizzata dal progressivo venir meno del primato della parola, già anticipato dalle avanguardie storiche. Comunicazione e immagine si intrecciano di continuo fra di loro, rifrangendosi e raddoppiandosi col risultato di fondere i più diversi universi espressivi, deprivati oramai di qualsiasi gerarchia interna. Inoltre, viene sottolineato il venir meno del montaggio organico e chiuso in sé stesso dei testi, a vantaggio del non finito. In altri termini si esalta «la dispersione crono-topica». Interessante è l'intreccio tra *I giganti della montagna*, collocati alla fine del percorso drammaturgico di Pirandello, e due suoi racconti: *Tu ridi* del 1912 e *La realtà del sogno* di due anni dopo. Lo studioso parla nell'articolo anche di altre tenebre che, premendo dal basso, sia pure con alcune differenze, arrivano alla luce, come ad esempio, per limitarmi solo a pochi degli esempi scandagliati approfonditamente da Puppa, il racconto *La nostra anima* di Savinio, *Affabulazione* di Pasolini e tre racconti di Svevo: *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla*, *Vino generoso* e *Corto viaggio sentimentale*. Ma altri ancora sono i testi richiamati dal valente studioso capace di spaziare dall'antropologia alla letteratura, dalla saggistica al teatro. Nel terzo contributo, «Dal comico al caos», il saggista analizza con intelligenza il rapporto esistente tra *morir dal ridere e ridere della morte*,

ampiamente attestato dalle rivoluzioni futurista e dadaista e poi da Pirandello. Nel saggio di apertura della seconda sezione del volume, «Pirandello. Autori attori capocomici e teatranti del primo Novecento», coglie attraverso l'epistolario e altri testi i difficili rapporti del grande commediografo non solo con autorevoli critici coevi, ma anche, e soprattutto, con gli interpreti dei suoi lavori, da Musco a Ruggeri, da Picasso a Moissi, da Almirante alla Abba. In quest'ultimo caso è evidenziato il disturbato rapporto amoroso creatosi tra l'anziano scrittore e la giovane attrice. L'articolo successivo, «Dialogo a distanza tra Svevo e Kiš», viene sottolineato, in particolare, lo scettico approccio alle tematiche esistenziali che accomuna Svevo e il serbo Kiš, nato sette anni dopo la morte dello scrittore italiano. La lettura dello studioso attesta che la convergenza tra i due autori può essere declinata dalla critica in varie direzioni. Segue un articolato e lungo contributo su Scabia dal titolo «Fantasmi della trilogia: scrittura/canto/corpo», in cui l'indagine, datata 2016, si snoda dal 1992 al 2009. Per questa ragione Puppa si ferma alla terza tappa del ciclo, che verrà completata nel 2019. Il terzo contributo della sezione, «Anfitrione di Kleist ovvero l'altro nell'io», è una puntigliosa analisi della *pièce* dello scrittore tedesco dell'Ottocento. Il componimento viene messo in relazione linguistica e tematica con gli altri suoi lavori teatrali e narrativi. Segue lo scandaglio della cospicua parte della drammaturgia nata a ridosso della morte di Maria Callas, una delle protagoniste del teatro musicale della seconda metà del '900. Gli ultimi due contributi della sezione del volume, intitolati nell'ordine «Gustavo Modena dramaturg e lettore di Dante» e «Fo e i suoi figli: il teatro di narrazione», sono dedicati a due autori-attori rilevanti, uno dell'800 e l'altro del '900. Di notevole interesse, dopo le attente recensioni, è pure la terza parte del volume in cui sono raccolti due libri: uno di Ferdinando Marchiori,

Negli occhi delle bestie. Visioni e movenze animali nel teatro della scrittura, e l'altro di Loretta Innocenti, *La scena trasformata. Adattamenti neoclassici di Shakespeare*, nella riedizione del 2010; il terzo presenta notazioni acute ed ampie degli scritti e dell'operosità di Eugenio Barba, una delle figure più importanti della scena del XX secolo.

Tutti i saggi del volume contengono penetranti riflessioni e critiche sugli autori e sui testi di cui tratta, mostrando il fulcro dei reciproci rapporti, non sempre adeguatamente sviscerati dalla letteratura critica. Per indagare negli angoli più nascosti dei testi è necessaria una sensibilità che non manca

di certo a questo insigne studioso, in grado di gestire magistralmente gli spunti che gli provengono da varie discipline. Infine, e per concludere, il libro di Paolo Puppa non è un freddo saggio di erudizione, ma un accurato e avvincente itinerario attraverso momenti significativi della cultura teatrale e non tra Ottocento e Novecento. Per questo motivo offre al lettore innumerevoli e stimolanti occasioni di riflessione anche in virtù della puntuale, nitida e sapiente ricostruzione dei temi di volta in volta affrontati.

ROBERTO TROVATO
Università di Genova

VIII.

Trovato, Roberto (2020). *Teatro inglese del Rinascimento e altri saggi di critica teatrale*. Genova: Stefano Termanini Editore.

È uscito da pochi mesi il libro di Roberto Trovato, *Teatro inglese del Rinascimento e altri saggi di critica teatrale*. Non a caso, il teatro inglese compare nel titolo: nella distribuzione della materia all'interno del volume, il primo – e più ampio – contributo è dedicato a una lettura, al tempo stesso sintetica e completa, del teatro elisabettiano, giacomiano e carolino, ovvero del periodo compreso fra le date 1576 e 1642. Un settantennio che non è lungo se si mette a paragone con la sua straordinaria densità e che l'autore circoscrive dall'apertura del primo teatro a Londra alla chiusura dei teatri, decisa dalla rivoluzione puritana. Queste pagine, folte di riferimenti all'Italia, sono una «ideale prosecuzione – come viene dichiarato nella premessa – de *Il gesto sulla parola*, uscito nel 2012». Da quel precedente libro, edito presso lo stesso giovane e valente editore genovese, infatti, lo scrittore mutua il metodo di lavoro e il punto di osservazione, facendo una critica che metta al centro il fenomeno teatrale, ovvero il teatro nella complessità del suo farsi, in quanto evento coinvolgente, dove il testo e il suo autore si mettono al centro, ma si accompagnano, anche, con la lettura e la comprensione dell'edificio teatrale, la descrizione del pubblico, colto nei suoi usi e nei suoi costumi, dei suoi rapporti con il potere, dello spettacolo in qualità di organizzazione e *prodotto*, da realizzare, comunicare e, non di meno, vendere.

Spiega Trovato, in questo primo contributo del libro, quanto fosse grande la «domanda di spettacolo» da parte del vario, eterogeneo, diversamente colto (e anche fortemente incolto) pubblico che frequenta i teatri londinesi nell'epoca rinascimentale. Descrive, inoltre, come gli edifici teatrali fossero costruiti, quale fosse la distribuzione

e l'uso dei loro spazi interni, come si gestissero e dove si collocassero nella topografia di Londra, città allora grande come nessun'altra e fin da allora afflitta dal rischio di delinquenza ed epidemie, rumori e blocchi del traffico. Di certo il pubblico londinese del tempo di Shakespeare era molto numeroso, quasi mai ordinato né mai silenzioso: tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento si calcola che assistessero agli spettacoli teatrali dai 15mila ai 21mila spettatori a settimana. Quasi inesistente o esilissima era la scenografia, al punto che è stata definita «della parola», mentre i costumi di scena, benché tutt'altro che filologici, avevano grande rilievo nel sostenere la fantasia degli spettatori nello sforzo di ambientare la rappresentazione in altri tempi, altre epoche storiche, altri e talvolta remoti luoghi. Nel contributo sul teatro inglese del Rinascimento il saggista, da forte sostenitore del fatto che, per comprenderlo, occorra leggerlo nell'integrità e nella complessità della sua esistenza (fenomeno di una società e di un'epoca), si occupa di tutto questo. Nel suo testo, lo scrittore, inoltre, tratta: del ruolo della musica e della danza; di come fossero strutturate le compagnie e di chi vi fosse coinvolto (e sotto la protezione di chi agissero); del suggeritore, degli attori, del modo in cui si recitava, della loro età e genere (è noto che le parti femminili fossero affidate a ragazzi); dei principali autori del tempo e delle loro opere e, infine, dei generi letterari praticati nelle circa 1500 opere scritte nel perimetro dei circa 70 anni di cui si scrive, 850 delle quali dovute «alla penna di non più di quarantaquattro autori professionisti».

Secondo per ampiezza è il contributo dedicato a Giuseppe Baffico, «un autore poligrafo genovese di buon livello vissuto a cavallo tra Ottocento e Novecento». Baffico, critico letterario e drammatico, traduttore, autore di romanzi e novelle, fu anche – scrive Trovato – un drammaturgo «in bilico tra

verismo e idealismo». Vissuto tra il 1852 e il 1927 e nato in una famiglia di «commercianti, lavoratori, industriali», ebbe ruoli importanti nel giornalismo dell'epoca, come condirettore e poi proprietario de *La Patria* a Roma, e direttore del *Caffaro* e del *Corriere Mercantile* di Genova. Sensibile recettore dei temi della drammaturgia scandinava, Baffico trasse ispirazione in particolare da Ibsen, di cui condivise temi e ideali e imitò la tensione esplorativa psicologica e lo studio dei caratteri nella costruzione della loro relazione. Così, nei suoi testi, che Trovato passa in rassegna, *Il prodigio*, *Ala ferita*, *Disertori*, *Il germe*, *Sulla soglia*, sono frequenti il riferimento all'opera ibseniana e la ripresa, ancora abbastanza inedita in Italia, di situazioni drammaturgiche che Ibsen ed altri autori europei contemporanei stavano già da qualche tempo esplorando. Non si può non accreditare a Baffico questo merito. Né lo diminuisce il ricorso a semplificazioni e adattamenti della materia ibseniana affinché diventi ben accetta a un pubblico che, come quello italiano a quell'altezza, è generalmente poco disposto a mettersi in discussione.

Le cinque *Commedie* scritte da Baffico tra il 1897 e il 1902, raccolte in un volume sotto quel titolo collettivo, furono dedicate ad attori importanti, quali la Di Lorenzo, Andò, la Cristina, Novelli, e sono opere di «alto intento e robusta forma», per parafrasare il giudizio di un critico del tempo.

Della carriera drammaturgica di Giuseppe Baffico, Trovato ricostruisce anche il clima e il contesto, trattando ad esempio, quale segnale dell'apprezzamento di cui il suo lavoro godeva, del banchetto organizzato nel giardino del lago di Villa Borghese per festeggiare *Il prodigio*, dramma che fu rappresentato nel 1897 a Milano con esiti trionfali. Nella sua rilettura dell'opera, Trovato riesce sinteticamente a unire la restituzione del giudizio dei contemporanei e una più compiuta, più distante e complessiva, considerazione critica commisurata con il

lungo tempo del Novecento e con l'attualità. Inoltre, nel suo complesso, la parabola letteraria di Baffico, di cui quella drammaturgica è significativa parte, sta a indicare, come Roberto Trovato fa osservare, che «la drammaturgia ligure ha rivestito [...] un ruolo di primo piano nell'Ottocento». Baffico condivide, infatti, uno stesso humus e fa rappresentare le sue opere dinanzi allo stesso pubblico che applaude in quegli anni quelle di d'Aste, Chiosson e Giacometti, protagonisti di una stagione «realistica» del teatro – tra l'altro, non soltanto ligure – «caratterizzata da contenuti borghesi e innervata da propositi educativi».

Dagli anni Dieci in poi, si registra una «seconda fase» della drammaturgia di Giuseppe Baffico, forse troppo velocemente liquidata come «convenzionale» dalla critica coeva. Si tratta, di certo, di una fase di prevalente «ambientazione borghese e toni moralistici» e con qualche eredità pirandelliana che rivela l'ammirazione per il grande siciliano, ma che nel contempo conferma – è la conclusione cui giunge Trovato – il suo «rapporto ironico e disinvolto, di grande libertà, nei confronti dei materiali sui quali lavora, in virtù di una singolare alternanza di toni e registri, dal drammatico al comico, e l'utilizzo di livelli stilistici eleganti, adatti alle esigenze del pubblico borghese che fanno emergere la sua abilità compositiva fondata su una costruzione salda e simmetrica». Capace di cimentarsi con soggetti contemporanei così come con soggetti storici, come ne *La Madonna della Cintola*, «commedia cinquecentesca» e forse anche più vasariana, «in quattro atti», del 1922, l'autore, sebbene con «scarso spessore drammaturgico», «possiede un buon uso del linguaggio teatrale». Lo attestano «la parola esatta in scena e la capacità di dipanare con abilità vicende tese a suscitare l'attenzione del pubblico», la «sapienza» con cui l'autore costruisce i suoi dialoghi e la dialettica disposizione dei suoi personaggi, anche in quei lavori più esili,

come *Ala ferita*, che allo stesso modo è caratterizzata dal «dialogo veloce e agile».

La terza parte del volume è dedicata a testi critici e recensioni di *mise en scène* di compagnie teatrali semiprofessionistiche o amatoriali. Facendosi recensore di questo fenomeno e della straordinaria funzione cui esso assolve, portando la conoscenza del teatro e una cultura drammaturgica a un pubblico altrimenti quasi periferico, per il quale è sporadico l'accesso ai grandi teatri cittadini, Trovato ne coglie gli elementi di volta in volta peculiari. È il caso della produzione de *La strana malattia*, testo volto ad affrontare la malattia di Alzheimer, scritto da Gloria Bardi, e rappresentato con la regia della Bardeloni al Teatro Sacco di Savona il 24 ottobre 2015, «teatro civile che commuove e fa pensare il pubblico», come Trovato trasmette con titolo di questo articolo-recensione. O di *Ombra diva*, altro testo della Bardi, andato in scena nel gennaio 2017 con l'interpretazione degli Amici di Babouche, ai quali si deve anche la messinscena di un terzo testo, sempre della Bardi, *Il figlio unico delle venti madri*, ambientato «in un Seicento immaginario» e «che si svolge per intero in un borgo abitato da sole donne, essendo gli uomini partiti tutti per la guerra». Ma

è il caso anche di rappresentazioni di testi celebri, come *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, messo in scena l'8 luglio 2016, sotto la regia di Eva Cambiale e Carlo Orlando, dalla Compagnia del Barone Rampante, del *Sogno di una notte di mezza estate*, rappresentato nel giugno 2017 al Moretti di Pietra Ligure, con il regista Nino Manitto, dalla compagnia amatoriale Gli Zanni e, infine, dell'adattamento di *Peter Pan*, in scena nello stesso teatro, nel dicembre 2017, grazie al lavoro degli attori del Barone Rampante, guidati dalla regia di Martini. Sono gli stessi attori del Barone Rampante quelli di cui Roberto Trovato riferisce e che commenta nella prova de *Luccellino azzurro e il segreto della felicità*, regia dello stesso Martini, tenutasi nell'agosto 2019 nella fortezza di Castelfranco a Finale Ligure. Nelle recensioni, raccolte nella terza parte di questo recente volume, ciascun spettacolo è oggetto di una lettura limpida, lucida, trasparente che dà merito – com'è giusto che sia – alla ricchezza e alla puntualità delle interpretazioni di cui gli attori semiprofessionisti qui citati si sono mostrati capaci.

MILAGRO MARTIN-CLAVIJO
Universidad de Salamanca

IX.

VELÁZQUEZ GARCÍA, Sara y NÚÑEZ GARCÍA, Laureano (coords.) (2020). *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

La literatura tiene una función social, perenne, individual, transformativa y creativa que es la de ser archivo de la historia de las civilizaciones. También tiene una naturaleza caduca, que muda, se convierte y permite que se abonen nuevos cultivos que son fruto y sedimento. *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano* aglutina esta faceta múltiple de la literatura para reconsiderar cómo, qué se archiva y qué se puede proponer para que, en el futuro, se añadan nuevas páginas e historias que sean, como la literatura misma: sociales, perennes, creativas, caducas y transformativas. Este libro busca transformar el archivo de mujeres e historias que, en lengua italiana, han narrado esos términos tan patriarcales y dominantes que son la historia, la civilización y las literaturas.

El libro emerge como tratado que busca incluir una polifonía de visiones sobre escritoras y personajes mujeres que exploran, mediante la autonarrativa, distintas maneras de describir(se) y escribir(se). En un momento crucial para la redefinición de términos como feminidades y masculinidades más allá de tendencias y manifiestos científicos que limitan y buscan homogeneizar, este compendio de artículos busca «abrir ventanas», como se dice en la introducción, para cuestionar y permitir una visión más heterogénea a la hora de abordar esta temática desde la práctica y lectura literaria. Roberto Assagioli, Meena Kandasamy o Ana María Fraile-Marcos hablan, desde diversas perspectivas, de los beneficios que

la autonarrativa tiene¹. Assagioli (2003) lo utiliza desde la práctica transpersonal para reconocerse dentro de la propia individualidad y colectividad. Kandasamy (2017, 2019) como una manera de entender, exponer y denunciar las estrategias que impiden, bloquean o ejercen múltiples violencias sobre una escritora que quiere narrar su historia. Fraile-Marcos (2020) reconoce la labor curativa, reconciliadora y de protesta que la práctica de la autonarrativa tiene para el contexto de creación literaria y de imaginario social que sigue respecto a una resiliencia que, a través del poder terapéutico de escribir y de leer, busca sobrevivir transformando las estructuras que han puesto en peligro esa supervivencia.

Este libro² coordinado por Sara Velázquez García y Laureano Núñez García aglutina las tres visiones y proporciona distintas maneras de archivar esas escrituras y escritoras desde distintos momentos históricos y prácticas de autonarración. La selección de diversos autores y autoras que, académica y vivencialmente, cuentan las maneras en las que se ha relatado y qué se ha descrito a lo largo de la historia es una perfecta oportunidad que este volumen utiliza para añadir una perspectiva múltiple que claramente traza redes de diversa índole para la historia de la literatura en italiano. Estos enlaces

¹ Assagioli, R. (2003). *Psicosíntesis. Ser Transpersonal*. Milán: Gaia; Fraile-Marcos, A. M. (ed.) (2020). *Glocal Narratives of Resilience*. Nueva York: Routledge; Kandasamy, M. (2017). *When I Hit You: Or, A Portrait of the Writer as a Young Wife*. Londres: Atlantic Books; Kandasamy, M. (2019). *Exquisite Cadavers*. Londres: Atlantic Books.

² Este libro se enmarca en el proyecto I+D+I financiado por el Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Salamanca, con el título «(Auto)narrativas exocanónicas: escritoras y personajes en los márgenes» dirigido por la profesora Miriam Borham Puyal de la Universidad de Salamanca.

y visiones entrecruzados unen temporalidades, clases sociales, posturas políticas y entendimiento al poder archivístico de la literatura.

El volumen parte del poder innato de las narraciones exocanónicas, término acuñado por Daniel Escandell³, para reconfigurar el canon literario. Escandell habla de la posibilidad de las narrativas que están fuera del canon (de ahí, *exocanónicas*) para modificar las estructuras excluyentes y comenzar a formar parte del canon. La división de este libro en dos partes está constituida de acuerdo con esta doble posibilidad. Así, es muy acertado comenzar con una primera parte que, bajo el título «Visibilizar el pasado (1500-1945): memoria y recreación» expone trabas temporales que se han ido repitiendo a lo largo de los siglos para las mujeres que escribían o para la manera en la que se narraban personajes mujeres. ¿Qué y quién cuenta la historia? Y ¿cómo se crea una (futura) memoria? Son las dos preguntas que se contestan a través de distintos capítulos de libro que recorren cinco siglos de literatura en italiano. En la segunda sección, titulada «Autoras y personajes exocanónicos en la Italia contemporánea» se estudian personajes y narradoras que, desde la actualidad, buscan llevar a cabo un cambio simultáneo en las estructuras monolíticas y patriarcales que hoy en día siguen definiendo y restringiendo la posibilidad de escuchar voces y visiones que han sido deliberadamente consideradas como otras o en los márgenes para no desestabilizar esos andamios que, para utilizar los mismos adjetivos, son monolíticos y patriarcales a la hora de apuntalar y sostener el canon literario con actitudes de superioridad crítica y académica.

³ Escandell Montiel, D. (2017). «Prado sin Ríos: Espacios en el Canon Metaliterario de la Narrativa de la Memoria». *Ogigia, Revista electrónica de estudios hispánicos*, n. 21, pp. 5-24.

Construir archivo para destruir: ¿Desnaturalizar para *renaturalizar*?

¿Cuál es la actitud para considerar la lógica vertida sobre el momento actual desde y en la literatura? En primer lugar, fomentar una perspectiva plural y no dogmática. En segundo, destruir la manera en la que se ha mirado al pasado, con una actitud paternalista que buscaba definir *lo femenino* desde lo restrictivo de un término que mira a lo biológico como estructura inamovible. En tercer lugar, cuestionar esos modelos de feminidad desde la pluralidad de la utilización del sustantivo *mujeres*. Más adelante, volver a examinar, quizás destruyendo, los pilares que consideraron los archivos literarios como posesión de verdad única y restrictiva. De ahí la importancia de la tarea de desnaturalizar, como si fuera un nervio bucal, los dogmas académicos incluyendo análisis y redes como los propuestos en la primera parte de este volumen. Desde aquí, se pueden *renaturalizar*, como dice Alejandra Moreno Álvarez⁴, las narraciones actuales del momento contemporáneo, tal y como ilustra la segunda parte del volumen.

Hablar de canon literario y literatura, en singular, es una práctica que hegemoniza y clasifica. Puede tener un sentido práctico o puede ser una práctica que ha naturalizado estrategias de control teórico y práctico para imponer y manipular. Este volumen sigue la idea de Nivedita Menon⁵ de construir una *práctica* social, humana y literaria que deja a un lado la obsesión por teorizar. Plantear modificaciones y ejecutar esas acciones es prioridad necesaria. Desde el punto de vista de la consideración activa sobre narradoras y narraciones, este volumen en práctica

⁴ Moreno Álvarez, A. (2018). «Una mujer viajera: Vita Sackville-West». En D. Pastor García (ed.), *Escritoras en redes culturales transnacionales* (pp. 89-96). Berlín: Peter Lang.

⁵ Menon, N. (2012). *Seeing like a Feminist*. Nueva Delhi: Zubaan/Penguin.

desnaturaliza las visiones únicas y estáticas en la historia de la literatura en lengua italiana para *renaturalizarlas* con voces que antes no estaban. Los diversos capítulos actualizan e incorporan miradas y voces desde la pluralidad intercultural e intergeneracional que debería significar la práctica archivística como acceso a derechos humanos de tercera generación como la educación, el acceso a una información honesta y la posibilidad de conocer todas las visiones sobre una determinada cuestión. Esta incógnita, en este volumen, se convierte en pregunta sobre qué autoridad y con qué objetivos decide contar, narrar o incluir una determinada visión. Esos sesgos (y su posible utilización) son lo que el lector del volumen coordinado por Velázquez García y Núñez García puede trazar con otras lenguas en la futura tarea de renovar el canon literario desde una visión o en un proceso pedagógico, inclusivo y con responsabilidad social y ética.

Este libro que aquí se reseña ofrece nuevas posibilidades para escribir y considerar la pluralidad contemporánea de Italia, incluyendo distintas maneras de ser italiana/o, comparando y edificando nuevas identidades nacionales más allá de viejos y nuevos estereotipos, y la manera en la que todas estas contradicciones convergen y pueden transformar la identidad italiana y su representación literaria. Se desmonta en estas páginas la idea de *La Italia*, para evitar la feminización (tan restrictiva, tan llena de matices demasiado utilizados) para destacar la posibilidad de las nuevas maneras de escribir y describir las futuras narraciones y consideraciones críticas sobre la producción literaria contemporánea. La selección de artículos propuestos por los dos coordinadores permite trazar unas genealogías que actúan como superficie multiplataforma para contar y construir legados literarios que son transgeneracionales. La idea transformativa que es innata al término de Daniel Escandell de *narraciones exocanónicas* se convierte en

realidad con el efecto de eco que realizan las distintas contribuciones y perspectivas teóricas y prácticas utilizadas.

La construcción afectiva de una memoria colectiva, dinámica e inclusiva es otro de los aspectos destacables de la selección de artículos. Si, como dice Leela Gandhi⁶, el miedo y el odio actúan como elementos sobre los que se crean redes afectivas en la narración de naciones (2006: 12), es importante destacar los elementos que crean ansiedad en cuanto a este miedo, tal y como reconoce María Jesús Llarena Ascanio⁷ (2020: 107). A lo largo de este volumen se analizan tradiciones, distancias y diferencias en la manera de escribir Italia e inscribirse y describirse como mujeres escritoras y personajes. El objetivo y resultado es, por tanto, el que se indica en esta sección y el que se describe en la introducción: la inclusión de una perspectiva plural que permita que se cree un espacio a través del cual la memoria se conforme a través de muchas memorias. En el caso de la literatura, es el canon siendo abierto, desnaturalizado, para que se integre, *renaturalice*, para incorporar visiones más amplias. En este caso, la persona que lea el libro encontrará la respuesta para ver si se crea o hay alguien (o un grupo), con unos intereses determinados.

La literatura es un fenómeno plural, heterogéneo y conflictivo que es transgeneracional. No existe una narración sobre la historia

⁶ Gandhi, L. (2006). *Affective Communities. Anticolonial Thought, Fin-de-Siècle Radicalism and the Politics of Friendship*. Durham: Duke University Press.

⁷ Llarena Ascanio, M. J. (2020). «Other Indias as a Third Space in Canada's Aging Anxiety and Bodily Corruption in Rohinton Mistry's Work». En J. I. Oliva Cruz, A. Navarro-Tejero y J. Diego Sánchez (eds.), *Revolving around India(s): Alternative Images, Emerging Perspectives* (pp. 107-120). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

que pueda ofrecer todo lo que se recitó, escribió o publicó. Al menos hoy por hoy, cuando se siguen reconociendo huecos, ausencias y manipulaciones. Este volumen nos permite trazar genealogías que coexisten y disienten a la hora de archivar, casi con función paleontológica, las voces, narraciones y silencios. Y en la presencia, mantenimiento y práctica de actos de resistencia y disidencia, la reformulación del canon literario con voces que se *autonarran* incorpora una nueva dinámica que cuestiona y reedifica los pilares del canon literario. La selección colectiva que Sara Velázquez García y Laureano Núñez García incluyen en *(Auto)narrativas: hacia la construcción de un canon alternativo en italiano* establece una base que funda, destruye y rehace el proceso de escrituras y silencios literarios para las mujeres en lengua italiana.

El subtítulo de *hacia la construcción* es una constante en las contribuciones porque

incorporan diversas temporalidades, diferencias, perspectivas y acercamientos teóricos que se entrelazan y disienten por momentos. Esta visión variada se entronca en diversas raíces y copas de árboles que permiten considerar las peculiaridades del canon literario en italiano junto a incógnitas y cartografías de visiones y voces ausentes, en eco o sobrerrepresentadas. Las preguntas y respuestas emergen como parte de genealogías que van más allá de los límites teóricos que han sido utilizados para acercarse a las idiosincrasias de la literatura italiana de y sobre mujeres. Sin duda, este volumen se puede considerar un tratado fundamental para seguir revisando, cuestionando y reformulando el canon literario.

JORGE DIEGO SÁNCHEZ
Universidad de Salamanca

NORMAS DE EDICIÓN DE ARTÍCULOS RSEI

RSEI publica artículos inéditos derivados de investigación o de ponencias, ensayos de divulgación, notas académicas, reseñas y traducciones de artículos de calidad reconocida inéditos en español o italiano. Se pueden enviar trabajos en español o en italiano, referidos a temas de cultura italiana en general y/o a estudios italo-españoles.

El Comité Editorial se reserva el derecho de seleccionar los artículos, previa evaluación anónima por pares. Las opiniones expresadas en los artículos publicados son responsabilidad de sus autores.

Los artículos se enviarán al Comité Editorial en formato digital Word a la dirección de correo electrónico rsei-talianistas@gmail.com.

La extensión de los artículos no debe exceder los 40.000 caracteres con espacios, incluyendo las citas, la bibliografía y los resúmenes.

La fecha final de recepción de los artículos será el día 30 de junio.

Formato del libro:

A4

Márgenes:

Superior: 2,5

Inferior: 2,5

Interior: 3

Exterior: 3

Encabezado: 1,25

Pie de página: 1,25

Primera página:

Título del artículo en español: Times New Roman 14, mayúscula, negrita, justificado

Título en inglés: Times New Roman 14, minúscula, negrita, cursiva, justificado

1 línea blanca

Nombre del autor: Times New Roman 12, nombre en redonda normal, apellidos en versalitas, justificado

Universidad o centro de pertenencia del autor: Times New Roman 12, justificado

2 líneas blancas

RESUMEN en español (máximo 80 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado. Sangría izquierda 1,5; Sangría especial: primera línea 1,5

1 línea blanca

Palabras clave en español (máximo 5 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado, separadas por punto y coma

1 línea blanca

ABSTRACT en inglés (máximo 80 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado. Sangría izquierda 1,5; Sangría especial: primera línea 1,5

1 línea blanca

Keywords en inglés (máximo 5 palabras)

Times New Roman 10, interlineado sencillo, justificado, separadas por punto y coma

2 líneas blancas

Título de epígrafe:

Tamaño 12, versalitas, sin sangría, numerados

Separación de una línea arriba y abajo

Fuente:

Texto: Times New Roman, tamaño 12, interlineado sencillo

Sangría primera línea 1,25

Notas a pie de página: Times New Roman, tamaño 10

Citas superiores a 4 líneas en párrafo aparte: Times New Roman, tamaño 11

Notas al pie de página:

Las notas son explicativas, no bibliográficas, las referencias completas van al final del artículo todas juntas.

Referencias en el texto:

Las citas textuales de máximo 4 líneas se incorporan en el texto, entre comillas, sin cursiva.

Para citas mayores de 4 líneas: se incluyen en un párrafo aparte, tamaño 11, sin comillas, sin cursiva, texto justificado, interlineado sencillo y entrada del margen izquierdo 1 cm.

Si se trata de poemas se siguen las mismas normas.

Referencias bibliográficas:

Se utilizará el mismo modo de cita dentro del corpus del texto y en las notas al pie. Reglas según cantidad de autores:

– **Un autor** (Autor, año: página)

(Bigiaretti, 1976: 105).

– **Dos autores** (Autor y Autor, año: página)

(Conti y Taricone, 2008: 55).

– **Tres a cinco autores**

En este caso la primera vez que se hace la cita se escriben todos los apellidos de los autores. Después solo se cita al primer autor y se agrega "et al." en cursiva.

(Conti, Taricone y Franco, 2008: 128). [...] (Conti *et al.*, 2008: 130).

– **Seis o más autores**

Siempre se cita el apellido del primer autor seguido de "et al." en cursiva.

(Conti *et al.*, 2005: 58).

Al final del artículo:

La bibliografía va al final del texto, en orden alfabético, con sangría francesa de 1 cm. (sin sangría la primera línea de cada entrada bibliográfica y las siguientes líneas con entrada de 1 cm). Los apellidos del autor o autores en versalitas.

• **Libro:**

APELLIDO, N. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.
BIGIARETTI, L. (1976). *Le stanze*. Milán: Bompiani.
FRANCO, G. (ed.) (1610). *Habiti d'huomeni et donne venetiane*. Venecia: Giacomo Franco.

• **Dos o más autores:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (Año). *Título*. Ciudad: Editorial.
CONTI ODORISIO, G. y TARICONE, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Turín: Giappichelli.

• **Obra editada por un autor-editor:**

APELLIDO, N. (Año). *Título*. N. Apellido del editor (ed.). Ciudad: Editorial.
ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Divina Commedia*. G. Petrocchi (ed.). Milán: Mondadori.

• **Capítulo de un libro:**

APELLIDO, N. (Año). "Título del capítulo". En N. Apellido (ed.), *Título del libro* (pp. nn-nn). Ciudad: Editorial.
SAVINI DE' ROSSI, A. (1729). "Apologia in favore degli Studi delle Donne, contra il precedente Discorso del Signor Gio. Antonio Volpi". En G. A. Volpi, *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne* (pp. 124-126). Padua: Giovanni Manfrè.

• **Artículo de revista:**

APELLIDO, N. (Año). "Título del artículo". *Título de la revista*, volumen, número de la revista, número de páginas.
PAPWORTH, A. (2017). "Pressure to Publish: Laura Terracina and her Editors". *Early Modern Women*, vol. 12, n. 1, pp. 3-24.

• **Más de una publicación de un mismo autor:**

El nombre del autor se remplace a partir de la segunda referencia por un guion largo (-); si las obras son editadas en un mismo año, estas se distinguen con letras minúsculas y organizadas alfabéticamente.

SANSON, H. (2015a). *Lodovico Dolce, "Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana secondo li tre stati che cadono nella vita umana" (1545)*. Cambridge: MHRA.
- (2015b). "Widowhood and Conduct in Late Sixteenth-Century Italy: The Unusual Case of *La Vedova* del Fusco (1570)". *The Italianist*, vol. 35, n. 1, pp. 1-26.

• **Materiales electrónicos:**

FABRIS, G. (1923). "Storia della facezia fino alla metà del Cinquecento". Padua. Recuperado el 19 de enero de 2017, en <http://www.mori.bz.it/humorpage/storiaf.htm>.
TENDERO, A. (2019). "Sophia de Mello: Lo digo para ver". *El placer de la lectura*. Recuperado el 10 de noviembre de 2019, en <https://elplacerdelalectura.com/2019/11/sophia-de-mello-lo-digo-para-ver.html>.

• **Periódico:**

APELLIDO, N. (Fecha). "Título del artículo". *Nombre del periódico*, pp-pp.
BONET, E. (2 de febrero de 2011). "Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo". *El Tiempo*. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.eltiempo.com/>.
RIVAS, M. (1 de diciembre de 2019). "Mediocracia y «corruptura»". *El País Semanal*, pp. 12-13.

• **Videos:**

APELLIDO, N. (productor) y APELLIDO, N. (director). (Año). *Título*. [Película cinematográfica]. País de origen: Estudio.
APELLIDO, N. (Año, mes día). *Título* [Archivo de vídeo]. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en www.ejemplo.com.

• **Simpósios y conferencias:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (mes, año). "Título de la presentación". En N. Apellido del director del Congreso (dir.), *Título del simposio*. Simposio dirigido por Nombre de la Institución Organizadora, Lugar.
MANRIQUE, D. y APONTE, L. (junio de 2011). "Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia". En H. Castillo (dir.), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. Simposio llevado a cabo en el XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Medellín, Colombia.

• **Tesis, TFG, TFM:**

APELLIDO, N. y APELLIDO, N. (Año). *Título* (Trabajo Fin de Grado, Trabajo Fin de Máster, Tesis doctoral). Nombre de la Institución, Lugar. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en www.ejemplo.com.
APONTE, L. y CARDONA, C. (2009). *Educación ambiental y evaluación de la densidad poblacional para la conservación de los cóndores reintroducidos en el Parque Nacional Natural Los Nevados y su zona amortiguadora* (TFG). Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.

• **Informes autor corporativo, informe gubernamental:**

Nombre de la organización. (Año). *Título del informe* (Número de la publicación). Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.xxxxxx.xxx>.
Ministerio de la Protección Social. (1994). *Informe científico de casos de fiebre amarilla en el departamento del Meta*. Recuperado el 22 de febrero de 2017, en <http://www.minproteccionsocial.gov.co/>.

*Cuando una de las obras citadas dentro de otra obra ya aparece en las referencias bibliográficas finales: PERILLI, P. (2010). "Tra le lingue". En M. Rosselli (2010: 167-171).

NORME DI EDIZIONE DI ARTICOLI RSEI

La RSEI pubblica articoli inediti derivati da ricerche o relazioni, saggi di divulgazione, note accademiche, recensioni e traduzioni di articoli di riconosciuta qualità, non pubblicati in spagnolo o italiano. Si possono inviare lavori in spagnolo o in italiano che affrontino argomenti di cultura italiana in generale o studi italo-spagnoli.

Il comitato editoriale si riserva il diritto di selezionare gli articoli, previa *peer review*. Le opinioni espresse negli articoli pubblicati sono sotto la responsabilità dei loro autori.

Gli articoli saranno inviati al Comitato Editoriale in formato digitale Word all'indirizzo email rseitalianistas@gmail.com.

La lunghezza degli articoli non deve superare i 40.000 caratteri con spazi, incluse citazioni, bibliografia e abstract.

La data finale per l'invio degli articoli sarà il 30 giugno.

Formato del libro:

A4

Margini:

Superiore: 2,5

Inferiore: 2,5

Interno: 3

Esterno: 3

Intestazione: 1,25

Piè di pagina: 1,25

Prima pagina:

Titolo dell'articolo in italiano: Times New Roman 14, maiuscola, grassetto, giustificato

Titolo in inglese: Times New Roman 14, lettere minuscole, grassetto, corsivo, giustificato

1 linea in bianco

Nome dell'autore: Times New Roman 12, nome in tondo normale, cognome in maiuscoletto, giustificato

Università o centro appartenente all'autore: Times New Roman 12, giustificato

2 righe in bianco

RIASSUNTO in italiano (massimo 80 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato. Rientro sinistra 1,5; Rientro speciale: prima riga 1,5

1 linea in bianco

Parole chiave in italiano (massimo 5 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato, separate da punto e virgola

1 linea bianca

ABSTRACT in inglese (massimo 80 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato. Rientro sinistra 1,5; Rientro speciale: prima riga 1,5

1 linea in bianco

Keywords in inglese (massimo 5 parole)

Times New Roman 10, interlinea singola, giustificato, separate da punto e virgola

2 linee in bianco

Titolo della sezione:

Carattere 12, maiuscoletto, senza rientro, numerato

Separazione di una linea sopra e sotto

Carattere:

Testo: Times New Roman 12, interlinea singola

Rientro speciale: prima riga 1,25

Note: Times New Roman 10

Citazioni superiori a 4 righe in paragrafo separato: Times New Roman 11

Note a piè di pagina:

Le note sono esplicative, non bibliografiche, i riferimenti completi vanno tutti alla fine dell'articolo.

Riferimenti nel testo:

Le citazioni di massimo 4 righe sono incorporate nel testo, tra virgolette, senza corsivo.

Per le citazioni superiori a 4 righe: sono incluse in un paragrafo separato, dimensione 11, senza virgolette, senza corsivo, testo giustificato, interlinea singola e rientro al margine sinistro di 1 cm.

Nel caso delle poesie, vengono seguite le stesse regole.

Riferimenti bibliografici:

Lo stesso modo di citazione dovrà essere usato sia all'interno del testo che per le note a piè di pagina. Regole in base al numero di autori:

– **Un autore** (Autore, anno: pagina)

(Bigiaretti, 1976: 105).

– **Due autori** (Autore e Autore, anno: pagina)

(Conti e Taricone, 2008: 55).

– **Da tre a cinque autori**

In questo caso, la prima volta che viene effettuata la citazione, vengono scritti tutti i cognomi degli autori. Quindi viene citato solo il primo autore e "et al." viene aggiunto in corsivo.

(Conti, Taricone e Franco, 2008: 128). [...] (Conti *et al.*, 2008: 130).

– **Sei o più autori**

Il cognome del primo autore è sempre seguito da "et al." in corsivo.

(Conti *et al.*, 2005: 58).

Alla fine dell'articolo:

La bibliografia va alla fine del testo, in ordine alfabetico, con rientro sporgente di 1 cm. (senza rientro della prima riga di ogni voce bibliografica e le seguenti righe con rientro di 1 cm). I cognomi dell'autore o gli autori in maiuscolo.

- **Libro:**

COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. Città: Casa editrice.

BIGIARETTI, L. (1976). *Le stanze*. Milano: Bompiani.

FRANCO, G. (a cura di). (1610). *Habiti d'huomeni et donne venetiane*. Venezia: Giacomo Franco.

- **Due o più autori:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. Città: Casa editrice.

CONTI ODORISIO, G. e TARICONE, F. (2008). *Per filo e per segno. Antologia di testi politici sulla questione femminile dal XVII al XIX secolo*. Torino: Giappichelli.

- **Lavoro a cura di un autore-editore:**

COGNOME, N. (Anno). *Titolo*. N. Cognome del editore (a cura di). Città: Casa editrice.

ALIGHIERI, D. (1966-1967). *La Divina Commedia*. G. Petrocchi (a cura di). Milano: Mondadori.

- **Capitolo di un libro:**

COGNOME, N. (Anno). "Titolo del capitolo". In N. Cognome (a cura di), *Titolo del libro* (pp. nn-nn). Città: Casa editrice.

SAVINI DE' ROSSI, A. (1729). "Apologia in favore degli Studi delle Donne, contra il precedente Discorso del Signor Gio. Antonio Volpi". In G. A. Volpi, *Discorsi accademici di vari autori viventi intorno agli Studi delle Donne* (pp. 124-126). Padova: Giovanni Manfrè.

- **Articolo in rivista:**

COGNOME, N. (Anno). "Titolo dell'articolo". *Titolo della rivista*, volume, numero della rivista, numero di pagine.

PAPWORTH, A. (2017). "Pressure to Publish: Laura Terracina and her Editors". *Early Modern Women*, vol. 12, n. 1, pp. 3-24.

- **Più di una pubblicazione dello stesso autore:**

Il nome dell'autore è sostituito dal secondo riferimento con un trattino lungo (–). Se i lavori sono modificati nello stesso anno, si distinguono con lettere minuscole e organizzati alfabeticamente.

SANSON, H. (2015a). *Lodovico Dolce, 'Dialogo della istituzione delle donne, secondo li tre stati che cadono nella vita umana secondo li tre stati che cadono nella vita umana' (1545)*. Cambridge: MHRA.

– (2015b). "Widowhood and Conduct in Late Sixteenth-Century Italy: The Unusual Case of *La Vedova* del Fusco (1570)". *The Italianist*, vol. 35, n. 1, pp. 1-26.

- **Citazioni da Internet:**

FABRIS, G. (1923). "Storia della facezia fino alla metà del Cinquecento". Padova. Recuperato il 19 gennaio 2017, in <http://www.mori.bz.it/humorpage/storiaf.htm>.

TENDERO, A. (2019). "Sophia de Mello: Lo digo para ver". *El placer de la lectura*. Recuperato il 10 novembre 2019, in <https://elplacerdelectura.com/2019/11/sophia-de-mello-lo-digo-para-ver.html>.

- **Articolo in giornale:**

COGNOME, N. (Data). "Titolo dell'articolo". *Nome del giornale*, pp-pp.

BONET, E. (2 de febrero de 2011). "Miles de personas oran en la plaza Tahrir de El Cairo". *El Tiempo*. Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.eltiempo.com/>.

RIVAS, M. (1 dicembre 2019). "Mediocracia y «corruptura»". *El País Semanal*, pp. 12-13.

- **Video:**

COGNOME, N. (produttore) e COGNOME, N. (regista). (Anno). *Titolo*. [Film]. Paese di produzione.

COGNOME, N.. (Anno, mese giorno). *Titolo* [Archivio dei video]. Recuperato il 22 febbraio 2017, in www.ejemplo.com.

- **Atti di convegni e conferenze:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (mese, anno). "Titolo della presentazione". In N. Cognome del direttore del Congresso (dir.). *Titolo del convegno*. Convegno diretto da Nome dell'Istituzione Organizzatrice, Luogo.

MANRIQUE, D. e APONTE, L. (giugno 2011). "Evolución en el estudio y conceptualización de la consciencia". In H. Castillo (dir.), *El psicoanálisis en Latinoamérica*. XXXIII Congreso Iberoamericano de Psicología, Medellín, Colombia.

- **Tesi di Laurea e Dottorato:**

COGNOME, N. e COGNOME, N. (Anno). *Titolo* (Tesi di Laurea, Dottorato). Nome dell'Istituzione, Luogo. Recuperato il 22 febbraio 2017, in www.ejemplo.com.

APONTE, L. e CARDONA, C. (2009). *Educación ambiental y evaluación de la densidad poblacional para la conservación de los cóndores reintroducidos en el Parque Nacional Natural Los Nevados y su zona amortiguadora* (TFG). Universidad de Caldas, Manizales, Colombia.

- **Relazioni di associazioni, rapporti governativi:**

Nome dell'organizzazione. (Anno). *Titolo della relazione* (Numero della pubblicazione). Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.xxxxxx.xxx>.

Ministero della Protezione Social. 1994. *Informe científico de casos de fiebre amarilla en el departamento del Meta*. Recuperato il 22 febbraio 2017, in <http://www.minproteccionsocial.gov.col>.

*Quando una delle opere citate all'interno di un'altra opera appare già nei riferimenti bibliografici finali:

PERILLI, P. (2010). "Tra le lingue". In M. Rosselli (2010): 167-171).

RSEI

REVISTA DE LA SOCIEDAD
ESPAÑOLA DE ITALIANISTAS

ISSN: 1576-7787 - CDU 811

Vol. 14 - 2020

ÍNDICE

TRA MEDIOEVO E RINASCIMENTO: SCRITTORI ITALIANI E QUERELLE DES FEMMES

Equilibri di genere con Francesco da Barberino <i>Reggimento e costumi di donna</i> (1318-1320) Angela GIALLONGO	7-15
«Io posso formar questa donna a modo mio»: auto-modellazione maschile e le immagini di Pygmalion and Zeuxis nella <i>querelle des femmes</i> italiana Androniki DIALETI	17-26
La <i>Gynevera de le clare donne</i> di Giovanni Sabadino degli Arienti: un primo approccio Francisco José RODRÍGUEZ-MESA	27-34
<i>Dieci paradosse degli Accademici Intronati</i> : una testimonianza delle capacità intellettuali delle donne Ioannis Dim. TSOLKAS	35-49
I ragionamenti di Lodovico Dolce sulla <i>Institution della vergine</i> Ada BOUBARA	51-59
«Il mio terren natio cangiai / con quel, cui piacque al ciel donarmi in sorte»: il mini-canzoniere di Eleonora de la Ravoire Falletti (1559) nelle <i>Rime di donne</i> di Lodovico domenicchi Clara STELLA	61-72
Aonio Paleario y la filología humanista: disidencia masculina en favor del luteranismo y la igualdad José GARCÍA FERNÁNDEZ	73-82
<i>Le medicine partendenti alle infermità delle donne</i> di Giovanni Marinello «opera a beneficio e conservazione delle donne [...] così esse la leggano & vedano volentieri» Annagiulia GRAMENZI	83-90
Girolamo Camerata e la <i>Querelle des Femmes</i> nel Rinascimento italiano Jelena BAKIĆ	91-99
Dos aproximaciones a <i>L'Assonto amoroso in difesa delle donne</i> , de Cesare Barbabianca (1593): textualidad y método Manuel A. BROULLÓN-LOZANO	101-112
Avvicinamento alla figura di Hercole Filogenio e studio preliminare dell'introduzione a <i>Dell'eccellenza della donna</i> Spiros KOUTRAKIS	113-118

VARIA

La enseñanza del italiano como lengua extranjera en España Andrea BALDANI	121-135
Salvatore Quasimodo neoumanista, dagli scritti teorici a <i>L'amore di Galatea</i> Daniela BOMBARA	137-149
La fortuna di Ugo Foscolo a Malta. L'esperienza di Dun Karm, il poeta nazionale Oliver FRIGGIERI	151-159
Jhumpa Lahiri: dai luoghi ai nonluoghi, tra l'estraniamento da sé e l'immedesimazione in una città Nikica MIHALJEVIĆ	161-173
Italianità e cucina. Ricette e consigli di Carla Cerati Alessandra SANNA	175-182
RESEÑAS	183-209



Ediciones Universidad
Salamanca



Cátedra Sicilia
Universidad de Salamanca



Embajada de Italia
Madrid

Fecha de publicación de
este volumen: Diciembre 2020

ISSN 1576-7787



9

771576 778006

14