

# QUADERNI D'ITALIANISTICA

Vol. 42, no. 1, 2021

## ARTICOLI / ARTICLES

- ANNA CHIAFELE  
*Climate Change: Eco-Dystopia in Antonio Scurati's La seconda mezzanotte* 5
- CAMILLA MARCHISOTTI  
*Sagomare l'inesistente: La notte ha la mia voce di Alessandra Sarchi tra immagini e sparizioni* 31
- MARA SANTI AND GUYLIAN NEMEGEER  
*The Stereotypical Gag in Carlo Emilio Gadda's and Pietro Germi's Detective Stories* 49
- TERESA VALENTINI  
*Prospettivismo e modernismo: La rappresentazione del tempo nei racconti di Svevo* 73
- ANDREA VALENTINI  
*Simulare e scherzare con la morte: il caso di Inferiorità e dell'Avventura di Maria di Italo Svevo* 103
- CRISTINA ACUCELLA  
*Lo sconosciuto sodalizio degli Sfaccendati e il 'nuovo Parnaso' di Stigliani. Prime ricerche sulla cultura accademica a Matera nel XVII secolo* 131
- MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ & DANIELE CERRATO  
*Tra Malmaritate e Mezzane: il Mondo alla Rovescia ne La Raffaella di Alessandro Piccolomini* 163
- ALICE GRAZZINI  
*Lo scudo d'oro. Lingue e ritratti dell'alterità in una zingaresca romana del Seicento* 189

- ANDREA PENSO  
*L'Inghilterra nelle poesie 'politiche' di Vincenzo Monti. Appunti per un'analisi stilistica* 223
- FRANCESCA BIANCO  
*Omero e Ossian nei Primi Canti di Leopardi* 253
- LORENZO TROVATO  
*La "cadente luna" tra antico e moderno. Sulle trame ossianiche e classiche nell'Ultimo canto di Saffo* 285

## RECENSIONI / BOOK REVIEWS / REVUES DES LIVRES

- Raymond Waddington. *Titian's Aretino: A Contextual Study of All the Portraits*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2018. Pp. 152 + 32 color plates.  
 FABIAN ALFIE 303
- Bryan Brazeau, ed. *The Reception of Aristotle's Poetics in the Italian Renaissance and Beyond*. London: Bloomsbury, 2020. Pp. 299.  
 FRANCESCO BRENNI 304
- Eden K. McLean. *Mussolini's Children: Race and Elementary Education in Fascist Italy*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2018. Pp. xvii + 320.  
 MATTEO BRERA 307
- Russell J. A. Kilbourn. *The Cinema of Paolo Sorrentino: Commitment to Style*. New York: Wallflower Press, 2020. Pp. 264.  
 OLIVER BRETT 309
- Arcangela Tarabotti, *Convent Paradise*. Edited and translated by Meredith K. Ray and Lynn Lara Westwater. The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series, 73. Toronto: Iter Press; Tempe, Arizona: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2020. Pp. 287.  
 ELEONORA CARINCI 312

Anthony Cristiano and Carlo Coen, eds. *Experimental and Independent Italian Cinema: Legacies and Transformations into the Twenty-First Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. Pp. 344.

ALEXANDER CHRISTENSEN

314

Laura Ricci. *Sempre altrove fuggendo. Protagoniste di frontiera in Claudio Magris, Orhan Pamuk, Melania G. Mazzucco*. Trieste: Vita Activa Edizioni, 2019. Pp. 220.

DANIELA CUNICO DAL PRA

316

Angela Fabris e Ilvano Caliaro. *Confini, identità, appartenenze. Scenari letterari e filmici dell'Alpe Adria*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2020. Pp. 302.

MARIANNA DEGANUTTI

319

Meriel Tulante. *Italian Chimeras: Narrating Italy through the Writing of Sebastiano Vassalli*. Oxford: Peter Lang, 2020. Pp. 328.

NICOLA DI NINO

321

Antonio Gramsci. *Lettere dal carcere*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2020. Edizione critica realizzata in collaborazione con la Fondazione Gramsci. A c. di Francesco Giasi. Pp. cxiv + 1262.

JOSEPH FRANCESE

324

Migliorini Bruno e Gianfranco Folena. *Piccola guida di ortografia*. Saggio introduttivo di Claudio Marazzini. Anastatica, 4. Sesto Fiorentino: apice libri, 2015. Pp. v–xxxviii + 73.

RENATO GENDRE

326

Lucrezia Marinella. *Love Enamored and Driven Mad*. Edited and translated by Janet E. Gomez and Maria Galli Stampino. The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series, 72. Medieval and Renaissance Texts and Studies Series, 567. Toronto: Iter Press; Tempe, Arizona: ACMRS Press, 2020. Pp. 226.

LEONARDO GIORGETTI

328

Guido Bonsaver, Alessandro Carlucci, and Matthew Reza, eds. *Italy and the USA: Cultural Change through Language and Narrative*. Cambridge: Legenda, 2019. Pp. 282.

EILIS KIERANS

330

Olivia Holmes and Dana E. Stewart. *Reconsidering Boccaccio. Medieval Contexts and Global Intertexts*. Toronto: University of Toronto Press, 2018. Pp. 444.

AISTÈ KILTINAVIČIŪTĖ 333

Michael Guarneri. *Vampires in Italian Cinema, 1956–1975*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020. Pp. 224.

MARCO MALVESTIO 336

Antonio Montefusco e Giuliano Milani, eds. *Le lettere di Dante: Ambienti culturali, contesti storici e circolazione dei saperi*. Berlin and Boston: De Gruyter, 2020. Pp. 626.

MATTEO OTTAVIANI 338

Javier P. Grossutti. *L'emigrazione nel Friuli occidentale: Guida alla Sezione "Lavoro ed emigrazione" del Museo della vita contadina "Diogene Penzi" di Cavasso Nuovo*. Gorizia: ERPAC Ente Regionale per il Patrimonio Culturale della Regione Friuli Venezia Giulia, 2018. Pp. 167.

OLGA ZORZI PUGLIESE 341

Zygmunt G. Baranski. *Dante, Petrarch, Boccaccio. Literature, Doctrine, Reality*. Selected Essays, 6. Cambridge: Legenda – Modern Humanities Research Association, 2020. Pp. 644.

GENNARO TALLINI 343

Stiliana Milkova. *Elena Ferrante as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2021. Pp. 214.

SERENA TODESCO 344

Federico Pacchioni. *L'immagine del burattino. Percorsi fra teatro, letteratura e cinema*. Pesaro: Metauro, 2020. Pp. 163.

SIMONA WRIGHT 347

**AUTORI / CONTRIBUTORS / AUTEURS 351**

TRA MALMARITATE E MEZZANE:  
IL MONDO ALLA ROVESCIA NE *LA RAFFAELLA* DI  
ALESSANDRO PICCOLOMINI

MERCEDES ARRIAGA FLÓREZ & DANIELE CERRATO

Riassunto: L'obiettivo di questo articolo è analizzare alcuni aspetti del 'mondo alla rovescia' presenti nel *Dialogo della bella creanza delle donne* (1539) di Alessandro Piccolomini, a partire dalla caratterizzazione comica delle sue protagoniste. Raffaella e Margherita, hanno tratti in comune con altri personaggi femminili della Commedia del Cinquecento, entrando a far parte della schiera delle donne trasgressive, insidiose e meretrici, con un ruolo importante nella rappresentazione rinascimentale burlesca ed ironica. Raffaella interpreta il tipo della mezzana e Margherita quello della malmaritata e il loro binomio antitetico è costruito sullo spirito parodico che affonda le sue radici nei riti sovversivi del Carnevale e del commento paradossale. Margherita si trasforma in un doppio aberrante della moglie virtuosa, mentre Raffaella è già una donna deformata, in quanto mezzana e prostituta. Piccolomini gioca, dunque, sull'inversione che evidenzia i confini dei ruoli sociali e di genere sfidando le regole della cultura del suo tempo.

***La Raffaella e la sua matrice teatrale-giocosa***

Verso la metà degli anni '20 del Cinquecento, gli appartenenti all'Accademia degli Intronati dirigono la loro attenzione verso attività e testi teatrali che circolavano attraverso opere manoscritte o si rappresentavano in diversi spazi pubblici ed elitari della città di Siena. Questa produzione era indirizzata soprattutto alle donne, come fa notare Piccolomini nel proemio della sua commedia *Alessandro* pubblicata nel 1544:

bellissime donne, io son qui mandato dei vostri Intronati per farvi il prologo della loro commedia, ma non pieno di tratti doppi, come dire fare l'argomento più per un verso che per un altro, dar in zero, et

simili altri scherzi, come solevano qualche volta nelle loro commedie, in quel tempo che così spesso ve ne facevamo. (109)

Queste parole sembrano segnare un cambio di rotta nella sua produzione e, quindi, un'ulteriore conferma del carattere scherzoso delle sue opere precedenti. Il *Dialogo de la bella creanza de le donne*, noto come *La Raffaella*, anche se pubblicato nel 1539, era stato composto tre anni prima, cioè, nel periodo in cui l'attività teatrale degli Intronati era più legata alle feste accademiche.<sup>1</sup> Tra il 1530 e il 1536, gli accademici sono impegnati in diverse sperimentazioni teatrali e Piccolomini in particolare porta a termine un catalogo di personaggi comici, che in qualche maniera ha potuto influenzare la costruzione delle due protagoniste del *Dialogo*.<sup>2</sup> Diversi critici vi riconoscono le caratteristiche e la costruzione di una vera e propria scena teatrale,<sup>3</sup> ne rimarkano l'aspetto comico, o ne sottolineano la relazione con la commedia cittadina del Cinquecento in cui i personaggi dialogano senza interruzioni narrative.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> La prima commedia collettiva degli accademici intronati, *Gli ingannati* fu rappresentata nel carnevale di Venezia del 1531, preceduta dal *Sacrificio*, rituale misogino e festivo nel quale una trentina di soci, tra cui Alessandro Piccolomini, erano i protagonisti delusi d'amore che buttavano nel fuoco pegni delle loro amanti ingrati. Questo spettacolo, come osserva Pieri, prevedeva l'uso dei codici galanti e la presenza di un pubblico di donne costituito da una élite aristocratica "che assorbe il teatro all'interno dei suoi riti mondani come prolungamento della conversazione ed acme dell'appuntamento festivo sotto il segno dell'allegoria amorosa" (*Il pubblico femminile* 41).

<sup>2</sup> A questo proposito si rimanda a Seragnoli (93).

<sup>3</sup> Di Benedetto parla di "scena di commedia dilatata con materiale didascalico" (25). Pieri definisce il *Dialogo* come "spregiudicato galateo al femminile che entra in profondità nella drammaturgia intronatica" (*Fra vita e scena* 30) Su questo aspetto si veda inoltre Baldi (*Tradizione e parodia*).

<sup>4</sup> Del comico ne *La Raffaella* si occupano, ad esempio, Baldi (*La Raffaella* 664–77); Giannetti ("Feminae ludentes" 47–71); McClure; Cox ("Il commento paradossale" 329–56). D'altra parte, risulta evidente che *La Raffaella*, come comunemente viene conosciuta l'opera, continua la stagione teatrale di nomi femminili per le Commedie: *La Calandria*, di Bernardo Dovizi da Bibbiena (1513); *La Mandragola* di Niccolò Machiavelli (1518); *Rosmunda*, di Rucellai (1525); *La Lena* di Ludovico Ariosto (1528); *La Moscheta* di Ruzante (1531) e *La Venexiana* di autore anonimo (1536). La vicinanza della Raffaella con la commedia cittadina del Cinquecento viene sottolineata già da Zonta quando osserva "la presenza di un dialogo, dalle battute veloci e vivaci, che facevano pensare ad una commedia" (21). Si veda, inoltre, Costanza Gislon Dopfel.

Anche il proemio de *La Raffaella* ha punti in comune con quello della *Calandria* (1513) di Bernardo Dovizi da Bibbiena e, seguendo il modello di Plauto, anticipa l'argomento del testo informando le donne destinatarie su ciò che accadrà e sulla posizione dell'autore.<sup>5</sup> Piccolomini si serve del suo soprannome intronatico, 'lo Stordito,' che si adatta perfettamente alla logica ironica e paradossale che vuole utilizzare.<sup>6</sup> Questo prologo permette a Piccolomini di stabilire una doppia ambiguità, presentandosi, allo stesso tempo, come autore e personaggio:

RAFFAELLA. Primieramente molto porge diletto e si conviene generalmente agli uomini e alle donne gioveni il vestire riccamente e con garbo e con giudizio; e massime alle donne, perché, per esser loro molli e delicate, come quelle che solo furo create da Dio per far meglio comportar le miserie del mondo (secondo che io ho udito dir più volte a un giovine degli Intronati, che si chiama lo 'Stordito,' molto affezionato alle donne), molto più par che si convenga la nettezza del vestire alla lor candidezza e delicatura, che l'asprezza e non so che robusto che hanno gli uomini. (18)

Piccolomini costruisce dunque il suo testo in modo che possa aprirsi ad una duplice lettura ed interpretazione ed "essere frainteso per ingannare il lettore troppo rigido, il quale non vi troverà altro che sciocchezza e disonestà, e per divertire del pari quello smaliziato, capace di riconoscere il trucco che sta dietro allo sfoggio paradossale" (Corsaro 97).<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Su questi aspetti si sofferma Antonio Stäuble 3–34.

<sup>6</sup> Virginia Cox sostiene che il commento paradossale fosse un genere presente a Siena negli anni venti-quaranta del Cinquecento nel circolo dell'Accademia degli Intronati, nel quale il commentatore o commentatrice, si proponeva di commentare, in maniera dettagliata e forbita, un testo che in realtà non avrebbe meritato tanta attenzione letteraria. L'abilità di chi commentava consisteva nel celare le imperfezioni dell'opera grazie alle proprie abilità dialettiche ed erudizione.

<sup>7</sup> Da questo punto di vista *La Raffaella* sembra seguire i testi basati sul 'conflictus,' declinato in chiave comica/parodica come il componimento anonimo *Oi bona gente, oditi et entenditi*, contenuto in uno dei *Memoriali Bolognesi*, dove vengono rappresentate due cognate che prima si difendono dalle reciproche accuse di adulterio, di mangiare e bere a dismisura e poi si riappacificano condividendo cibo, vino e un bel giovane che potrà soddisfare i loro desideri. Se da una parte il testo sembra esaltare l'intraprendenza femminile, contemporaneamente utilizza

Questa interpretazione è quella che Piccolomini vuole suggerire alle donne, sue “lettrici ideali,” continuando il gioco speculare in cui la sua ambigua figura si oppone tanto agli altri uomini, quanto alle sue protagoniste per stabilire un’alleanza con queste destinatarie.

E, se per sorte, donne mie, vi accaderá mai di leggerlo alla presenza d’alcuni di questi maligni, i quali, fra l’altre bugie che dicono di voi donne, sogliono affermare che ne l’animo de le donne non si possono creare mai gran concetti e sentenze profonde e di giudizio, ma solamente discorsi frivoli e snervati; e per questo, parendoli questo Dialogo pieno di utilissimi consigli, vorrà dire che sia impossibile che sia nato da una donna, chiamata madonna Raffaella, come io lo presuppongo; a questi tali, ancor che non meritin risposta, nondimeno voglio esser tanto cortese di offerirvi che voi respondiate a loro, da parte mia, che io ad ogni lor volontà gli vo’ provare con moltissime ragioni ed esempi infiniti che s’ingannano di lungo, e che le donne possono discorrere e giudicare, consigliare e provvedere in qual si voglia caso d’importanza così ben come gli uomini; e, se vantaggio ci è, è in esse. E questo diteglielo arditamente, perch’io, aiutato dal vero, mi sento bastantissimo a farlo: pessimi, maligni, scandolosi che sono! (3)

Piccolomini, uomo e autore, si presenta come difensore dell’eccellenza femminile e come amico delle donne, contro le voci di altri uomini e anche contro Margherita e Raffaella che, con l’immoralità del loro discorso, finiscono per personificare le critiche misogine e la condanna delle donne. Come Boccaccio, anche l’autore intronatico si serve del topos dell’ *affectio*, sottolineato dall’uso di superlativi (“donne mie amatissime”; 3) o espressioni affettuose (“donne mie,” “donne mie care”; 4–5),<sup>8</sup> per stabilire questo legame di (finta o vera?) complicità fra lo scrittore e le sue lettrici. A proposito de *La Raffaella*, Androniki Dialeti fa notare che “It is interesting that Piccolomini hastens to clarify that the main speaker of

---

le due donne come antimodelli, sulla linea dei *fabliaux* francesi o delle novelle boccacesche, dove dietro il protagonismo dei personaggi femminili si cela, in realtà, la critica misogina.

<sup>8</sup> Piccolomini si dichiara: “affezionato e conoscitor de le bellezze e virtù vostre!” Si presenta come il loro paladino: “le defensioni, che io fo continuamente per l’onor vostro.” Opponendosi, perciò, alle opinioni di altri uomini: “essendo io con tutto il cuore e con tutte le forze mie da la parte vostra” (*La Raffaella* 1–2).



his dialogue, the elderly and of humble origin Raffaella, is just a *dramatis persona* since if she was a real figure it would be impossible to have formulated such an argumentation, apparently because of her social origin and sex, and that he himself has formulated those arguments” (218).

D'altronde lo stesso Piccolomini, afferma che ha deciso di scrivere il *Dialogo* per “scherzo e gioco,” per cui alcuni concetti filogini rimangono in bilico (Romagnoli 129–37). Vari studiosi ne segnalano il carattere parodico, che prende di mira aspetti come l'educazione femminile e la “reverse morality” (Gislon Dopfel 56), il modello di donna perfetta, l'amore platonico sostituito da quello passionale, il genere letterario del dialogo, *Il Cortegiano* di Castiglione che, per Baldi, è il modello originale rovesciato<sup>9</sup>.

L'obiettivo principale del nostro intervento non è però quello di cercare di smascherare Piccolomini, ma indagare un aspetto fino a questo momento non affrontato, vale a dire, il binomio antitetico e simbiotico costituito dalle due protagoniste che mette in gioco diversi meccanismi relazionati con il mondo alla rovescia sul quale si costruisce la visione carnevalesca, ma anche l'utopia del ribaltamento dei ruoli non soltanto fra donne e uomini, ma anche fra donne e donne.

### **Raffaella e Margherita: personaggi teatrali di una genealogia femminile**

Raffaella e Margherita seguono una tassonomia antropologica in base alle loro caratteristiche fisiche, sociali e morali, e soprattutto alla loro connessione come binomio antitetico unito da diverse cause.

#### ***Parentela e relazioni di sangue***

Raffaella e Margherita non sono madre e figlia, ma nel testo si presentano come tali. Raffaella, chiama ripetutamente Margherita “figliuola,” e dichiara di vegliare e di pregare per lei: “Non è mancato per questo che io non mi ricordi sempre di te,

---

<sup>9</sup> Per il modello femminile si veda Ricci 417–25. Un'analisi del dialogo rinascimentale da una prospettiva di genere e con particolare attenzione a questioni legate al sesso e al matrimonio si può trovare in Laura Giannetti (*Lelia's Kiss*). Sul Cortegiano si veda Baldi, *Tradizione e parodia* 89–114. Francesco Sberlati ravvisava, invece, nel dialogo di Piccolomini un “atteggiamento di solidale coerenza con le posizioni più avanzate della cultura femminile cinquecentesca” e sottolineava come “il fatto che un uomo della levatura intellettuale di Piccolomini, un magister tra i più quotati del Cinquecento, fra i maggiori esperti di aristotelismo del suo tempo, senta l'esigenza di esprimere nel *Dialogo della bella creanza della donna* motivazioni personali intrinsecamente connesse con le istanze più coraggiose della cultura femminista rinascimentale” (148).

e sempre prego Dio per tutta la casa tua, quando si dice la Magnificat al vespero di San Francesco” (*La Raffaella* 8); “Io ti confesso, figliuola (chè così ti posso chiamare per il tempo e per la affezione)” (12).

Raffaella, inoltre, occupa simbolicamente il posto della madre di Margherita e persino quello della nonna: “Come! Dunque vi vergognate a conferire le cose vostre, che sapete ch’io vi tengo in luogo di madre?” (9). Raffaella era amica della mamma di Margherita, quindi fra loro tre si è stabilito un rapporto quasi familiare per affinità e frequentazione che rinforza il legame di sangue che avevano: “voi sapete quanto mia madre avea fede alle vostre parole ed a’ vostri consigli, e quanta consolazione ne pigliava. E il medesimo fo io?” (8). Anzi Raffaella, sotto lo stereotipo della vecchia, si presenta come origine, madre della madre di Margherita: “Oh, quanta fede mi aveva quella benedetta anima di tua madre! Oh, Dio sa quanto amor ch’io le portava! ché si può dir, me la son allevata io” (10).

Questa genealogia condivisa, che si fa risalire a due generazioni precedenti, influenza il destino di Margherita: la discendente più giovane di una stirpe di donne che diventa immorale seguendo l’eredità delle proprie antenate, come è suggerito dal fatto che la mezzana Raffaella sia stata molto amica e parente lontana della madre di Margherita:

MARGHERITA. Chi lo sa meglio di me, ch’ella non poteva viver senza di voi?

RAFFAELLA. Tenevamo parentado insieme, chè la sorella sua era cognata del mio nipote (10).

Inoltre Raffaella, proprio come una madre, ma in un senso moralmente rovesciato, accompagna Margherita nella sua trasformazione da donna onesta a cortigiana, rendendola così a sua immagine e somiglianza.<sup>10</sup>

### ***Cause anagrafiche***

L’una è giovane e l’altra vecchia: dall’esperienza di Raffaella deriva anche il loro rapporto di maestra-discepolo. Lei ha avuto come scuola la vita, mentre Margherita è inesperta.

---

<sup>10</sup> Le disquisizioni sulla rilevanza della pudicizia femminile appaiono ribaltate anche nelle *Sei giornate* (1534, 1536) di Pietro Aretino, dove viene messa al primo posto non la necessità delle donne di comportarsi in maniera virtuosa, ma quella di fingere di essere oneste e caste per non dar modo agli altri di parlar male di loro.

RAFFAELLA. Per esser vecchia, per conoscere oramai il mal dal bene, dovrei avvertire e consigliar le giovani e massime quelle con le quali io ho qualche sicurtà, come con esso te di molti errori, ne' quali esse, per aver poca pratica del mondo, potrebbero incorrere agevolmente, acciocchè imparassero a conoscere, alle spese del compagno, quei pericoli che io e mill'altre vecchie, per carestia di chi ci abbia consigliate ed avvertite, abbiamo conosciuti alle spese di noi medesime: e questa sarebbe la vera carità. (11)

Per questo motivo la mezzana la ribattezza “semplicella” o “scioccarella” e se Margherita mostra chiaramente la propria ingenuità, formulando in continuazione le domande più elementari riguardo ad ogni questione, Raffaella, invece, sembra applicare nel corso di tutto il dialogo il metodo maieutico socratico. Oltre che madre di Margherita, Raffaella ne diventa dunque la levatrice e la guida alla scoperta della propria verità.

MARGHERITA. E che se gli convien poi fare in tai luoghi?  
RAFFAELLA. Che cosa, eh? che se le convien fare? a' noccioli? Scioccarella! Tu mi riesci più scempia ch'io non pensava. Voglio, dico, che, quando sono insieme, sien lontani da ogni finzione; e debbano unirsi con tutto l'animo, col corpo, col pensiero e con quel che più si può. (69)

Lo schema è lo stesso presente nell'*Economico* di Senofonte che Piccolomini sta traducendo proprio in quegli stessi anni. Le due opere, secondo Robin, rappresentano “two sides of the same coin” (209), attraverso la coppia dei personaggi protagonisti, Ischomaco e sua moglie, e Raffaella e Margherita, sullo schema “teacher and mentor” e “the initiate” (209).<sup>11</sup> Su questi due legami, di parentela e di esperienza, si fonda la salda autorità di Raffaella, che dispensa consigli in base all'affetto e alla saggezza che le vengono conferiti dagli anni. Si sviluppa, inoltre, il

---

<sup>11</sup> Sempre Robin fa notare come le due opere condividano, seppur affrontandoli in modo diverso, alcuni temi riguardanti il matrimonio ideale e propongano l'idea della casa come città stato governata dalla buona moglie. Inoltre analizzando la traduzione effettuata da Piccolomini dell'opera senofontea, alcuni termini utilizzati richiamano vocaboli ed espressioni presenti ne *La Raffaella*, mentre altre espressioni che nell'originale greco risultavano degradanti o offensive nei confronti delle donne sono state modificate o eliminate nella traduzione italiana dell'opera.

gioco tra il vero e falso, tra ciò che è giusto e sbagliato, concetti che possono essere stabiliti solo attraverso una fonte autorevole ed attendibile.

Così Raffaella dirà il falso mascherandolo per vero, grazie alla posizione di superiorità rispetto a Margherita. La mezzana ha saputo conquistare la fiducia e la giovane, a sua volta, “ha fede” in lei, considerandola una santa: “O che diranno le altre se voi, che sete tale ch’io vi tengo una santa, pensate di avere tanti peccati?” (*La Raffaella* 8) e ricorrendo al principio di autorità dal quale scaturisce quello di verità, le sue parole diventano una sorta di vangelo: “Credimi a me che la verità è quella ch’io ti dico” (77). Raffaella, invece di condurre Margherita ad essere una buona moglie e donna di casa, la guida a poco a poco nella direzione contraria, vale a dire verso l’adulterio. Quando invita la giovane a non essere passiva nella gestione della casa, fa nascere in lei quell’intraprendenza che la porterà ad accettare di avere un amante: “E per questo voglio primamente, che una giovane non si lasci pigliar dominio addosso dell’ozio, dal sonno, dalla pigrizia, e dal tedio del viver, come molte fanno, che per fastidio non san di che, e per poltroneria, si stanno fino a mezzo giorno nel letto e lasciano andare a brodetto la casa e quel che v’è” (42).

### *Diversità di fortuna*

Margherita è ricca mentre Raffaella è povera anche se nobile di nascita:

RAFFAELLA. Ohimè, Margherita, benchè tu mi veggia così vestita, hai da sapere che io fo poi in casa de’ belli stentolini; ma lo dimostro manco ch’io posso per vergogna; ed a te, che posso dire ogni cosa, posso giurar che spesso non ho briciola di pane in casa.

MARGHERITA. In fine non pensate di partirvi. Non mancherà pane nè altro, mentre che n’avrò io; che certo è d’aver una gran compassione a chi è nato nobilmente e non ha da vivere. (13)

La prima è padrona della sua casa, mentre la seconda deve servire per guadagnarsi da vivere. La loro diversa professione, una dama e moglie e l’altra ruffiana, assegna a Margherita lo spazio ridotto della propria casa, mentre permette a Raffaella di non avere legami, di essere libera di agire e di entrare ed uscire a proprio piacimento.

### *Caratteri opposti*

Margherita è timida mentre Raffaella audace, la prima sincera, semplice e generosa mentre la seconda bugiarda, contorta e interessata al guadagno.<sup>12</sup> Entrambe sono debitrice di altri personaggi femminili presenti nella commedia del Cinquecento. Il *Dialogo* di Piccolomini condivide, infatti, con *La Calandria* del Cardinale Bibbiena o con la *Venexiana* l'ambientazione domestica e la vita privata. In questo spazio fisico e anche emozionale, si possono mettere meglio in mostra i conflitti familiari, le contrapposizioni tra i sessi, le frizioni fra la borghesia e la nobiltà, le differenze fra donne di diversa condizione sociale e culturale e, soprattutto, il contrasto tra l'amore passionale e il matrimonio come istituzione sociale ed economica. Sono tutti temi presenti ne *La Raffaella* e rispondono a un codice ludico sottostante diretto ai lettori/spettatori, introdotti come *voyeur* in una conversazione intima tra due donne, riguardo l'onore, il corpo e gli appetiti sessuali.<sup>13</sup>

Il mondo rovesciato si individua in questo scenario in cui la conversazione 'privata,' si trasforma in pubblica e si presenta costantemente sotto il segno della segretezza e della confidenza, escludendo altre persone al di fuori del circolo delle due donne sole.

RAFFAELLA. Che so io! Se venisse a le orecchie d'altre persone?

MARGHERITA. Voi mostrate d'aver poca fede in me, se dubitate che io confidi in altri cosa che non vogliate.

---

<sup>12</sup> Piccolomini nelle sue *Annotationi alla poetica di Aristotele* ricorda che l'obiettivo principale della Commedia è provocare la risata e per questo è necessario esagerare alcuni dei vizi che vengono rappresentati: "La Commedia rappresenta a le persone peggiori, che comunemente non sono; s'ha da intender' in quella sorte di vitii, [...] ch'ordinariamente nella vita commune si trovano, che meritan più tosto semplice biasmo, e spesso volte riso, che horrore, e abominatione. Di questi dunque intendendo, s'ha da dire, che nella commedia se hanno da sprimere, e da imitar peggiori, che comunemente non sogliono accadere, com'è dire, li vecchi pié avari di quello, che per il più si veggon'esser; gli innamorati più ciechi, e più prodighi; le mogli più gelose; le meretrici più ingannatrici, e più simulatrici; li servì più bugiardi; li parassiti più golosi, e più adulatori, e così degli altri così fatti vizi discorrendo" (91).

<sup>13</sup> Questo aspetto voyeuristico è presente anche ne *La Nobiltà delle donne* di Ludovico Domenichi quando l'autore descrive con dovizia di particolari il corpo femminile, su cui già Agrippa nel suo *De nobilitate* si soffermava: "il petto ampio e rilevato, vestito ugualmente di carne, con le poppe sode e con la rotondità di quelle insieme e del corpo. I fianchi morbidi et il dosso piano e diritto; le braccia lunghe, le mani schiette; le dita rotonde e lunghe, con le giunture ben disposte; i fianchi e le cosce onestamente carnose" (24).

RAFFAELLA. Promettimi di tenere la lingua in bocca.

MARGHERITA. Statene sopra la mia fede; e dite, via, di grazia, chè io non posso pensar che cosa questa sia. (13)

Parallelamente annuncia anche il suo carattere dissacratore attraverso il gioco che prende di mira lo schema della confessione. Raffaella si comporta come un “directeur de conscience” (Piéjus 127), alternandosi nel ruolo di confessore, che ascolta i desideri nascosti di Margherita e mostra comprensione verso i peccati della carne, e in quello della peccatrice che si confida alla più giovane interlocutrice: “Sopra la tua parola ti scoprirò dunque il mio peccato, che non l’ho rivelato mai ad altri che al mio confessore” (*La Raffaella* 9).

La dicotomia pubblico/privato rappresenta un aspetto chiave dell’opera e Raffaella ha ben chiara l’importanza dell’apparenza, della difesa della propria reputazione e della *bella creanza* che le donne devono mostrare nello spazio pubblico, riservandosi però la possibilità di trasgredire le norme sociali nell’ambito privato.

RAFFAELLA. Perché hai da sapere che l’onore o il biasimo, non consiste principalmente nel fare una cosa o non la fare, ma nel crederci che la faccia, o non crederci: perché l’onore non è riposto in altro, se non nella stimazione appresso agli uomini [...] l’onore della quale non consiste nel fare o non fare, chè questo importa poco, ma nel crederci o non crederci. [...] E per questo una donna ha da sapere usare ogni arte, non di non far la cosa, ma di non dar cagione che si abbia da trovare istorie sopra de’ casi suoi. (50–1)

La casa, luogo ordinario e di sottomissione per le donne ma anche, come evidente nell’*Oeconomicus*, spazio in cui la donna gode di maggiori margini di manovra, diventa lo scenario del meraviglioso e del fantastico nel quale le protagoniste si sottraggono alle regole patriarcali. Liberata dalla presenza di uomini e da orecchie indiscrete, trovandosi sole possono rendere espliciti desideri altrimenti irrealizzabili nella quotidianità. Il fatto che la malmaritata, anti-modello di moglie e sposa, si prenda il giusto sollazzo erotico, come appunta Piéjus, è frequente nel contesto della tradizione popolare del teatro in cui si concede la *license* di capovolgere le categorie e norme stabilite così come avevano fatto anche gli Intronati in molti dei loro testi. In particolare Piccolomini tenta di compiacere la libido maschile con espliciti riferimenti erotici e pornografici (Costa 101–08), ma allo stesso tempo le fantasie femminili di potersi scegliere l’amante o di prendere l’iniziativa amorosa.

Seguendo la tradizione umanistica del *serio ludere* della commedia rinascimentale, *La Raffaella* palesa un mondo conflittuale in cui i rapporti gerarchici e di potere si possono evitare soltanto nella catena di rovesciamento della logica del mondo, dove il diavolo (Raffaella) sostituisce Dio e la virtù (Margherita) e, parallelamente, la donna e il suo corpo (la possibilità dell'adulterio) occupano il posto dell'uomo e della sua razionalità (la legge matrimoniale).

Raffaella interpreta il mondo alla rovescia nel ruolo di protagonista e consigliera come un singolare matto in gonnella, che non si cura né delle convenzioni sociali né di quelle etiche, muovendosi in antagonismo ai dogmi della Chiesa. I suoi consigli danno voce alla controcultura vitalistica e carnevalesca legata al corpo. Lei costituisce quell'elemento esterno alla casa che viene a pervertire la ragazza, proprio come un diavolo tentatore che insidia la purezza e la lealtà sotto le sembianze di un emissario divino:

MARGHERITA. Or ritorniamo al fatto nostro, madonna Raffaella, ch'io tengo certo che vi ci abbi mandata oggi Dio qui da me.

RAFFAELLA. Siene certissima che Dio m'ha spirata a venirci, acciochè tanta beltà e leggiadria, quant'è la tua, non abbiada invietirsi in casa, ruzzando con l'aco e con le assicelle. (6)

Il pubblico del Rinascimento, abituato a decodificare la realtà in termini di contrasti e disordini, percepisce nello svolgimento del testo il contesto diabolico legato al femminile nel quale sono presenti gli eccessi, gli inganni e i paradossi.

La connessione fra il matto e il demoniaco si ritrova nella tessitura di inganni e di trame segrete e contraddistingue un gioco che, nella vita quotidiana come nella commedia, può essere condotto solo di nascosto. Questo perché non si svolge negli spazi pubblici consentiti e previsti del carnevale o della festa, ma in spazi proibiti e privati, destinati a conservare l'onore, la fedeltà e la castità delle mogli. Raffaella, proprio come il matto carnevalesco, proviene dalla povertà e la sua vera faccia demoniaca si insinua attraverso diversi elementi. Il primo è il suo collegamento con altri personaggi femminili vicini alla lussuria e alla stregoneria. I suoi ragionamenti, come nella *Nanna di Aretino*, scaturiscono non soltanto dal suo mestiere di serva-ruffiana ma anche da un passato di prostituta. Sono costanti i riferimenti al peccato e alla stessa figura del diavolo, chiamato in causa diverse volte dalla mezzana:

RAFFAELLA. E, ricordandomi che io non mi seppi pigliar quel bel tempo che avrei potuto, il diavolo, per farmi rompere il collo, mi mette addosso, senza che io me ne possa aiutare, un rimordimento e un dispiacere, che per parecchi giorni sto come disperata, senza udir messa o ufficio o far ben nissuno (9);

RAFFAELLA. È mi vien certo una compassione di te la maggior che si credesse mai, perchè io veggo chiaro, chiarissimo, come in un specchio, come tu vieni negli anni di qualche conoscimento, hai da rimordertene e disperarti e arrabbiarne di sorte, che la disperazione ti metterà fra'denti del diavolo viva (15);

RAFFAELLA. Con l'altra mano alzandosi la veste di dietro, acciò che non si logori toccando terra, vanno per la strada con una certa furia, con un tric trac di pianellette, che par ch'elle abbiano il diavolo fra le gambe. (20)

Come segnala Costa, il discorso di Raffaella rovescia la nozione stessa di peccato, sfiorando la blasfemia(102); il sacro e il profano diventano interscambiabili nell'esplorazione di una società aperta alla sensualità e all'erotismo.<sup>14</sup> In questa linea bisogna interpretare il senso sessuale nascosto che Raffaella attribuisce alle sue preghiere: "Io non ti posso negare che quanta consolazion m'è rimasta non sien quelle messe e quelli uffici di San Francesco, che non ne lascio mai uno, quando posso" (8).

La spinta verso la bellezza e la virtù rappresentate da Margherita trova il suo contraltare nella complessità contorta di Raffaella, concentrato di vizi e stereotipi femminili negativi ma che, comunque, risulta un personaggio molto più attraente di quello più monocorde di Margherita. Raffaella è inoltre caratterizzata come fattucchiera, conoscitrice di erbe e procedure per creare ricette di bellezza.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Un'analisi dell'epoca rinascimentale attraverso una prospettiva che si discosta dalla storiografia tradizionale e si concentra su aspetti meno noti si trova in Eugenio Battisti.

<sup>15</sup> Raffaella si colloca idealmente fra il personaggio di Celestina, mezzana protagonista della *Tragicomedia di Calisto y Melibea* (1499) de Fernando de Rojas, e quello de *La pícaro Justina* (1605) di autore incerto. Con la *Celestina* come tradizionalmente si conosce l'opera di Rojas (altro punto di contatto con la *Raffaella*) vi sono tratti in comune sia per quanto riguarda le protagoniste sia perché entrambe le opere si possono considerare una satira dell'amor cortese,



RAFFAELLA. Ma io ti voglio insegnare una cosa eccellentissima e facile. Piglia senape, sottilmente passata, e mele e mandole amare mescolate insieme, tanto che venghino a modo di lattovaro; e di questo impànati le mani la sera, e metti guanti di camoscio, che sieno stretti più che si può, e la mattina poi lavati con acqua di coppo e con un poco d'olio di belgioi, e vedrai cosa che ti piacerà. (30)

### **Il Discorso delle donne: una retorica di mezzane**

La sessualità e la retorica sono saldamente unite in una costruzione che vede la donna eloquente come contraria all'ideale di castità. Fin dall'inizio, come fa notare Gibson, Raffaella si serve del linguaggio verbale e gestuale per 'adescare' Margherita, solleticando prima la sua curiosità fingendo di dover andar via e facendo in modo che la giovane la preghi di restare e lei possa svelare il vero motivo della sua visita (12). La sua abilità di giocare con le parole e il silenzio, il detto e il non detto fanno ricadere sulla sua interlocutrice tutta la responsabilità del suo discorso immorale quando, in realtà, è lei che lo vuole affrontare per il proprio tornaconto personale.

RAFFAELLA. Margherita, io non ti posso mancare: ma, a dirti il vero, ancor che tutto quel ch'io sarei per dirti io conosca che dovrebbe piacere a tutte le donne gentili, come sei tu, non di manco gli animi non si conoscono e i cervelli sono vari. Chi sa? Potrebbe essere talvolta che me avvenisse il contrario e che ti dolesse di me; che mi dispiacerebbe assaissimo.

MARGHERITA. No, no: di questo non ci è pericolo. Io vi conosco per altri tempi, e so molto bene che le vostre parole tornano sempre in onore di Dio ed util di chi l'ode. (13)

L'impronta diabolica di Raffaella risiede nel potere di pervertire Margherita attraverso la sua eloquenza,<sup>16</sup> capacità inappropriata in una donna e che suppone

---

mentre Raffaella e Justina, invece, hanno molti punti in comune, soprattutto le capacità retoriche che permettono loro mentire, ottenere dei guadagni e raggiungere i loro obiettivi. L'influenza di Celestina sulla commedia di Piccolomini *L'amor costante* (1540) viene sottolineata in Melzi 32–4) e in Ferrara 91–119.

<sup>16</sup> Madeleine Lazard considera Raffaella una "corruttrice eloquente" (207).

“seduction not through beauty, wealth or fame but simply through eloquence. The power of language is so irresistible that a beautiful, wealthy young woman could be seduced by anybody, even an old servant, who holds the magic of eloquence” (Dopfel 57).

La retorica della menzogna e dell'erotodidattica (Hester 31) di Raffaella si evidenzia in insegnamenti che si presentano sotto i precetti cristiani dell'aiuto al prossimo e della carità, ma in realtà introducono Margherita (e anche chi legge) in un discorso carnale e passionale, fin dalle prime battute del dialogo, con espressioni che fanno riferimento agli umori corporali:

RAFFAELLA. Di molte cose; e fra l'altre, di questo, ch'io t'ho detto di sopra, che, se non si piglia qualche piacer modestamente, quando altri è giovane, si viene in tal disperazione in vecchiezza, che ci manda a casa del diavolo calde calde, come tu vedi ch'io temo di non andarci io. (11)

La rivalutazione del “basso corporeo” folklorico come fonte primordiale di vitalità e felicità è in grado di creare messaggi contraddittori e trasgressivi che provocano disordine familiare e disubbidienza alle leggi sociali e morali (Bachtin 189). Questa dissidenza si esprime attraverso la strategia della menzogna utilizzata come forma di controllo sulla propria vita, che coinvolge e unisce tutti i personaggi in una catena di rimandi: Margherita deve mentire per poter ritrovare uno spazio di felicità proprio, Raffaella lo fa per sopravvivere in quanto mezzana, e Aspasio è un fingitore in quanto amante discreto di una donna sposata. Questo contesto menzognero rinvia a quello della festa popolare, dove tra i giochi più in voga figuravano i concorsi di bugie.<sup>17</sup>

Il *Dialogo* può leggersi come una forma di negazione di autorità del discorso femminile, che si sviluppa solo nell'ambito irrilevante del privato-domestico e non in quello pubblico, culturale e politico. In questo contesto è significativo che nel prologo ‘lo Stordito’ affronti precisamente questo aspetto per affermare l'esatto contrario.

---

<sup>17</sup> Su questo tipo di competizioni ed altri concorsi simili si rimanda a Andrea Gareffi. Si tratta di temi già presenti nella commedia plautina e terenziana, modelli per Piccolomini e altri autori cinquecenteschi. I testi di Plauto e Terenzio si basano principalmente sulla finzione, l'inganno e lo scambio, in cui spesso il servo è protagonista o almeno complice. Si pensi ad esempio a *Amphitruo*, *Bacchides*, *Casina*, *Menaechmi* di Plauto o *Andria*, *Eunuchus*, *Phormio* di Terenzio.

E, se per sorte, donne mie, vi accederà mai di leggerlo alla presenza di alcuni di questi maligni, i quali, fra l' altre bugie che dicono di voi donne, sogliono affermare che ne l'animo de le donne non si possono creare mai gran concetti e sentenze profonde e di giudizio, ma solamente discorsi frivoli e snervati, e per questo, parendoli questo Dialogo pieno di utilissimi consigli, vorrà dire che sia impossibile che sia nato d'una donna chiamata madonna Raffaella, come io lo presuppongo. (3)

Mentre la Nanna di Aretino parla a sproposito, rimanendo così all'interno degli ambiti ciarlieri del 'detto fra donne' e della cultura popolare, Raffaella mostra l'assurdità e il paradosso di una donna che imiti i discorsi colti, morali e letterari degli uomini. La sua performance richiama anche in questo aspetto la figura dei buffoni, che "nella festa dei Pazzi deformavano la figura del dotto umanista" (Menetti 321); rappresenta così il trionfo della pazzia che suppone che le donne sposate possano scegliersi e godere in segreto di un amante rispetto alla norma che prevede la monogamia del matrimonio.

La retorica della mezzana permette un'inversione gerarchica dell'ordinamento culturale del tempo e della saggia figura del precettore (Kunzle 198), uno dei motivi più ricorrenti del mondo alla rovescia, ma denota anche uno spirito dissacratore e di contrapposizione culturale che Piccolomini condivide con Aretino.<sup>18</sup> Raffaella nel suo 'ragionar storto' conduce il discorso verso il paradosso, al quale si arriva quando una donna senza cultura, di classe umile e lussuosa prende la parola, e fonda il suo discorso unicamente sulla sua esperienza vitale e personale, ignorando costruzioni teoriche o scientifiche, proponendosi, dunque, come anti-modello umanista o intellettuale:<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Il rifiuto della cultura astratta e accademica caratterizza le *Sei giornate* (1534) e *Il dialogo della Nanna alla Pippa* (1536), in cui il tema principale è rappresentato dal desiderio sessuale, proprio come ne *La Raffaella*, degna erede non soltanto per il suo discorso a volte autobiografico, ma anche perché nei consigli a Margherita si raccolgono, in maniera più velata, quelli del manuale della meretrice. La Nanna come Raffaella istruisce, insegna, ammaestra, come farebbe un precettore o un predicatore. Infine, entrambe catturano con il loro discorso, non soltanto l'interesse dell'interlocutrice ma, soprattutto, quello dei lettori e lettrici che dalla loro posizione di superiorità sociale possono cogliere la parodia dell'autore.

<sup>19</sup> Il *Dialogo* segue il modello di altri trattati rinascimentali dove, in ogni caso, la partecipazione delle donne si circoscrive ai temi tipicamente femminili, quali la bellezza e l'amore, come avviene negli *Asolani* di Bembo e nel *Raverta* di Betussi. Le protagoniste di queste opere si presentano

MARGHERITA. Voi parlate bucarato, madonna Raffaella: volete forse dire che una gentildonna, in tal caso, ha da far le fusa torte al suo marito?

RAFFAELLA. Che 'torte'? Anzi drittissime! Torte sono quelle che si fanno col marito!

MARGHERITA. Non è che per questo non se gli facessero le corna?

RAFFAELLA. Corna sarebbero, se si sapesse. Ma, sapendo tener la cosa segreta, non so conoscere che vergogna gliene segua. (70)

### Personaggi femminili deformati e caricaturali

Margherita e Raffaella rappresentano il contrappunto femminile de *Il Cortegiano* di Castiglione. Sono donne “degradate” che sostituiscono la fedeltà con il servilismo, la prima verso il marito la seconda nei confronti della sua signora. Entrambe sono il prodotto di un mondo in cui coesistono vanità e inganno e si ricollegano alla figura della cortigiana, sinonimo di prostituta, che occupava “i posti che le nobili lasciavano vacanti dal momento che quest’ultime avevano una limitata libertà di muoversi, se non in presenza del marito, e soprattutto di esprimersi” (Damiani 338). Raffaella, come la protagonista de *La Cortigiana* (1525) di Aretino, dimostra un’istruzione letteraria, filosofica e linguistica, interpretata come negativa e prova di “mal costume” (Graf 237). La mutazione di Margherita, la sua trasformazione da donna fedele e casta a infedele e lussuriosa si produce grazie al potere ‘corrotto’ del discorso femminile pronunciato da un’altra donna (che in realtà, nasconde la voce di un uomo).<sup>20</sup>

La presenza delle donne nella cultura del Rinascimento al di là dei modelli aristocratici e cortesi è percepita come un pericolo. Margherita e Raffaella rappresentano queste donne oggetto di controllo e repressione anche attraverso lo spazio simbolico della deformazione e la caricatura, che le allontana tanto dalla cultura maschile quanto da altre rappresentazioni colte, aristocratiche e idealizzate del

---

come donne di classe alta, colte e caste, autorizzate all’uso della parola in un contesto pubblico precisamente da queste due virtù.

<sup>20</sup> Piccolomini ritorna sul tema dell’educazione femminile nella traduzione dell’*Economico* di Senofonte che pubblica nel 1540, pochi mesi dopo *La Raffaella*. Il fatto che entrambe le opere siano dedicate a Frasia Placidi De Venturi fa pensare che siano state progettate insieme e, come osserva Robin, “it is difficult to imagine that reading and translating Xenophon’s *Oeconomicus* did not in some way prompt Piccolomini’s invention of the Raffaella, as a species of palinode to counteract the saccharine portrait of the good wife in the *Oeconomicus*” (209).

femminile, incarnate dalle dame di alta società a cui il testo si rivolge.<sup>21</sup> Margherita interpreta il personaggio della malmaritata presente nella tradizione teatrale e narrativa italiana. Nel Rinascimento, la definizione degli spazi e delle funzioni di pertinenza femminile si lega necessariamente alla riflessione sull'istituzione del matrimonio, all'interno del quale la donna acquista importanza come moglie e madre nel contesto della famiglia.<sup>22</sup> La malmaritata mette in discussione questa condizione femminile e denuncia la scelleraggine dei mariti che abbandonano le mogli per lunghi periodi, un motivo presente già nella narrativa del Trecento.<sup>23</sup>

MARGHERITA. Di mio marito non ci è pericolo, chè egli ha due mesi che egli andò in Val d'Ambra a riscuoter non so che grano e denari, e non è ancor tornato.

RAFFAELLA. Come! due mesi! e tanto tempo per volta ti lascia sola in così bel fiore de la tua età?

MARGHERITA. Eh, Dio! Questo è un zuccaro! vi posso giurare che da due anni in qua, che io venni a marito, non è stato, accozzando tutte le volte, quattro mesi intieri con esso me. (15)

Nelle commedie rinascimentali sono numerosi i casi di malmaritate che giustificano il proprio comportamento ricorrendo all'argomento che non si sono sposate per decisione propria, ma per imposizione. Rientrano in questa casistica Iacintia nell'*Ardelia* oppure Lucrezia nella *Mandragola*, che ispira il personaggio di

---

<sup>21</sup> *La Raffaella* ha elementi comuni con la *Venexiana*, non soltanto per la prossimità temporale delle due opere, ma anche perché condivide la natura anomala dell'ambiente veneziano dei primi decenni del Cinquecento, all'interno di quello che Padoan ha definito come "il rilassamento morale e la volontà di vivere e di godere propri dei periodi di dopoguerra" (18). In quegli anni, si produce un ambiente culturale relativamente libero con la presenza di Aretino a Venezia e la pubblicazione di opere come il *Ragionamento della Nanna e della Antonia* e la circolazione delle canzonette sensuali di Leonardo Giustinian.

<sup>22</sup> Come dimostra il trattato dello spagnolo J. L. Vives nella *institutio foeminae cristianae*, pubblicato nel 1523 e tradotto e adattato in italiano nel 1545 da Ludovico Dolce con il titolo di *Dialogo della instituzion delle donne*.

<sup>23</sup> Secondo l'opinione di Padoan il lamento di Fulvia sulla condizione femminile ne *La Calandria* (III, 5), appare un'abile riutilizzazione di motivi ed espressioni riprese alla lettera da cinque novelle del Decameron: III 5, III 6, V 10, VII 7 e X 5. La denuncia di Fulvia non riguarda solo la sua situazione personale ma la condizione femminile in generale.

Oretta nell'*Assiuolo* (1550). *Quest'ultima* presenta un vero e proprio catalogo delle malefatte dei mariti e dell'infelicità delle malmaritate.<sup>24</sup>

Il caso di Margherita è differente; può essere considerata una malmaritata *sui generis*, dal momento che non ha niente di cui lamentarsi. Lei stessa sottolinea a più riprese la bontà del marito: "Tutto quello che io fo è ben fatto; non mi riprende mai di niente;" "il mio marito è la miglior pasta d'uomo che voi vedeste mai" (17). Queste affermazioni privano la sua infedeltà di un alibi valido. Il suo adulterio sembra rispondere soltanto alla vanità, ed è presentato come scelta assolutamente arbitraria, un'innaturale affermazione della soggettività e del desiderio femminile, che suppone un'insubordinazione/ribellione rispetto all'ordine patriarcale.<sup>25</sup> La malmaritata Margherita, caso mai, è infedele per la sua natura femminile, seguendo uno dei capisaldi della tradizione misogina che considera la donna un essere dominato da un appetito sessuale insaziabile, che in lei era latente e viene risvegliato delle parole di Raffaella. Il desiderio di liberazione del corpo femminile rappresenta d'altronde uno dei topos più caratteristici del mondo alla rovescia. Piccolomini mostra, quindi, il paradosso di un mondo dove le donne si comportano e prendono il posto degli uomini in tema di desiderio erotico.<sup>26</sup> Così l'autore sostituisce la terribile condanna del peccato dell'adulterio, se commesso da una donna, con quello superficiale e accettato socialmente, se portato a termine da un uomo.<sup>27</sup> Infatti, secondo Androniki Dialeti, nel proemio de *La Raffaella*

<sup>24</sup> Come osserva Cosentino 65–99, esiste una relazione di continuità fra le eroine delle tragedie e le protagoniste comiche rinascimentali, spesso artefici di riflessioni pessimistiche sulla condizione femminile. Questo è il caso di Santilla e Fulvia nella *Calandria* del Bibbiena, di Rita nel *Pedante del Belo*, di Togna nella *Cortigiana* dell'Aretino, e de *La Raffaella* di Piccolomini.

<sup>25</sup> Come ha notato Natalie Zemon Davis, nell'Europa della prima età moderna la donna non era generalmente ritenuta responsabile di eventuali errori derivanti dall'aver perso il controllo, in quanto era vista come completamente dominata da bassi appetiti naturali. Al contrario, data la subordinazione della moglie al governo del marito, quest'ultimo era ritenuto responsabile dell'adulterio.

<sup>26</sup> Il ribaltamento dei ruoli e delle convenzioni rappresenta una costante non solo nella tradizione teatrale rinascimentale, ma si trova già declinata nel teatro greco e latino da cui gli autori del '500 traggono forte ispirazione. Basti pensare ai Saturnalia, una delle feste più amate e celebrate, durante le quali si poteva assistere ad un rovesciamento sociale nella relazione padrone/schiavo con quest'ultimi che godevano di libertà impensabili durante il resto dell'anno, ed in alcuni momenti erano proprio i padroni a mettersi al loro servizio.

<sup>27</sup> Come chiaramente espresso nel Libro del *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, in linea con la tradizione classica, nella cultura delle corti rinascimentali l'adulterio femminile rappresentava

Piccolomini “denounces the contemporary practices and the different attitudes towards women’s and men’s conjugal infidelity” (191).

Piccolomini segue la linea delle commedie di Machiavelli, dimostrando una tensione di fondo verso valori ancora umanistici come la virtù o la reputazione che, però, si scontrano con una paradossale visione della natura umana, contraria alla *dignitas hominis*, in favore di una coesistenza di contrari e di alternanza di estremi, che comprendono l’alto e il basso, il serio e il comico (Ferroni 20). Nei secoli XV e XVI, infatti, le nobildonne erano sorvegliate e limitate nella loro libertà, sia sociale che sessuale, e di conseguenza era estremamente abituale per molti uomini, sposati e non, rivolgersi alle cortigiane per godere della loro compagnia sia in pubblico che in privato (Rossi 229–41). In questo senso, Margherita diventa uomo, soggetto attivo d’amore che può decidere senza pudore della sua sessualità, capovolgendo le relazioni di potere fra i sessi.<sup>28</sup> Allo stesso tempo, diventa cortigiana, cioè rientra in un ruolo accettato socialmente, ristabilendo in questo modo l’ordine gerarchico. Tanto Raffaella quanto Margherita rappresentano quel “puttanesimo,” che costituisce il contraltare della cultura ufficiale e il capovolgimento dei codici cortigiani del decoro e dell’amore platonico.<sup>29</sup>

### Travestimento e paradosso

L’uso del paradosso, consono alla retorica della dissimulazione, è in rapporto con il travestimento, caro alla commedia. Non soltanto l’autore si traveste da donna nella sua scrittura, ma a livello testuale la stessa Margherita si deve mascherare da ‘donna,’ per accrescere la sua femminilità in termini di erotismo. La sua ingenuità ‘acqua e sapone’ si trasforma, attraverso i consigli di Raffaella, in una femminilità

---

non solo un tradimento delle leggi umane e religiose, ma costituiva anche una minaccia all’ordine della società, dal momento che aveva il potere di mettere in dubbio la paternità. Contrariamente Piccolomini, come dichiara nel suo prologo, sostiene che “gli uomini fuor d’ogni ragione tirannicamente hanno ordinato leggi, volendo che una medesima cosa alle donne sia vituperosissima, et à loro sia onore e grandezza” (4).

<sup>28</sup> Questo tipo di donne interamente disinibite le troviamo in protagoniste di opere precedenti, come Florida nella *Fraudiphila* di Antonio Corazzano, commedia umanistica quattrocentesca in latino; Fulvia nella *Calandria*; Angela e Valeria nella *Venexiana*; Marta nel *Candelaio* di Giordano Bruno; Pirra nella *Galatea* di Pietro Fortini.

<sup>29</sup> Come scrive Pietro Aretino nelle *Sei Giornate*: “la gola, la ira, la superbia, la invidia, la accidia e la avarizia nacquero il dì che nacque il puttanesimo” (116).

sessualmente attraente. Se altri generi letterari, come la poesia petrarchista o la pittura, fanno del ritratto una moda che può garantire sincerità e verosimiglianza, contrariamente *La Raffaella* sceglie la maschera e la caricatura per mettere in crisi la validità dei modelli, proclamati dalla precettistica, insistendo quindi sull'errore di imitare altre donne:

RAFFAELLA. Molte ragioni ci sono, ma una principalmente n'è causa; ed è che questa razza di donne, di che io t'ho parlato, sentendo lodare e metter in cielo alcune altre donne eccellentissime che sono in Siena, pensano con l'imitarle, di potersi acquistar quelle medesime lodi e eccellenze: e come persone di poco giudizio, si pigliano a imitar qualche parte di quelle che a sorte sarà di biasimare, o se non da biasimare, manco da lodare, perché nessun può essere da ogni parte perfetto [...] Di questi esempi ce ne sono infiniti, di donne, che han voluto imitar il manco bene, e lasciato il maggiore: il che procede solo da poco giudizio e carestia di cervello e mala creanza. (35–36)

Il desiderio di Margherita la rende una donna minacciosa e pericolosa, ancor di più nel suo diabolico sdoppiamento: infedele sessualmente, ma comunque adempiente i suoi doveri verso il marito. Raffaella e Margherita, si propongono attivamente nell'azione e, quindi, contraddicono la natura femminile contraddistinta come passiva. Come in molte delle commedie del Cinquecento con protagoniste donne, ciò produce un inevitabile danno all'onore del marito a vantaggio dell'amante. La visione maschile risulta evidente in questa concezione della donna adultera, che oscilla tra un divertito sorriso di comprensione verso le sue motivazioni e, allo stesso tempo, insiste in tono moraleggiante sulla necessità per ogni donna di salvaguardare il proprio onore (Benson). Così il *Dialogo della bella creanza delle donne* si inserisce nella tipologia di testi giocosi trasgressivi dell'ordine etico e sociale in cui la critica diventa inoffensiva, “specie se si considera che la mancanza di una chiusura finale lascia intendere che i giochi continueranno e lo scarto dai valori normativi non sarà colmato” (Giannetti, *Feminae ludentes* 70).

Il paradosso, come sostiene Daenens (2–50), si presenta come strumento linguistico e di critica, ma allo stesso tempo pacificatore: se l'ordine patriarcale risulta fortemente discusso in nome della passione fisica e del trionfo del corpo, contemporaneamente Raffaella condivide con Nanna una visione utilitaristica



nella quale si mantiene l'ordine sociale attraverso l'apparenza e l'inganno. Raffaella proclama il bisogno di sfruttare ogni mezzo per soddisfare le proprie voglie:<sup>30</sup>

RAFFAELLA. Non conosci messer Aspasio? [...]

MARGHERITA “Oh! Messer Aspasio! Lo conosco certo [...] io me gli sentivo non so in che modo inclinata, ma me ne ritenni: prima, perchè io stimava che l'attendere agli amori fosse grandissimo errore; e dipoi, perché io teneva per certo che lui fingesse con esso me: però che io aveva inteso che egli aveva finto con delle altre ancora, e che egli non amava se non a sua posta; il che mi par che sia specie d'ingannar donne. RAFFAELLA. e ti confesso bene ch'egli ha simulato qualche volta di amar alcune donne, non già per ingannarle, ma per ricoprire meglio per questa via l'amore ch'egli ha portato e porta a te. (77–78)

Il giudizio di Baratto, a proposito delle commedie di Pietro Aretino, si può applicare perfettamente anche a *La Raffaella*, dal momento che anche nell'opera di Piccolomini “in questo rompersi continuo dei rapporti sociali nello scherno e nel raggio si sciolgono i miti dell'intelligenza e della cortesia” (515). Alla fine tra Margherita e Raffaella rimane soltanto una differenza di status sociale, ma le due protagoniste sono unite, in quanto donne, nell'immoralità e si inseriscono nella letteratura rinascimentale “piena di mostruose inversioni dell'ordine che vorrebbero invece la donna obbediente al marito, laboriosa, umile e casta, silenziosa e pia” (Mucci 18). Margherita semplice e Raffaella contorta, ma entrambe prive di ogni velleità culturale, diventano donne ridicole che si inseriscono in quel tipo di satira delle classi medio-borghesi tanto cara agli Intronati, ma questa volta declinata al femminile.

## Conclusioni

Piccolomini, seguendo le orme di Marsilio Ficino, si serve del *serio ludere* per far ragionare paradossalmente le sue protagoniste. L'autore fonde i personaggi popolari della mezzana e della malmaritata con i motivi cortigiani della conversazione

---

<sup>30</sup> Nel *Gioco della commedia* (1581) di Girolamo Bargagli, illustre esponente degli Accademici Intronati di Siena e amico di Piccolomini, la vita e la scena sono assimilate e il gioco in questione si propone di insegnare ad interpretare i ruoli utili nella commedia della vita.

filosofica e del mondo utopico. Non dimentichiamo che la conversazione fra Raffaella e Margherita è una pura progettualità e si riferisce a una messa in pratica dell'infedeltà in un futuro ipotetico.

Se Raffaella istruisce Margherita sottolineando la necessità per le donne della simulazione e della dissimulazione, uniche armi in loro possesso contro l'arbitrio delle regole sociali a loro imposte e come risposta al controllo da parte degli uomini, allo stesso tempo mette in mostra il principio della soggezione coniugale attraverso la forma retorica-stilistica del paradosso. La natura comico-teatrale dei personaggi di Margherita e Raffaella conduce il *Dialogo* ad un regno folle e contrario a quello della ragione, che dà voce all'eccesso culturale rappresentato da ciò che è temibile e impuro: la sessualità e il corpo femminile.

Margherita e Raffaella sono personaggi che rinforzano le strutture e contemporaneamente segnano una frattura nel rigido sistema binario tra sacro e profano, alto e basso, morale e immorale, e non ultimo, donne-uomini. Se da una parte le protagoniste possono invertire e capovolgere regole e valori sociali grazie alla loro natura fittizia, dall'altra, rappresentano l'eccesso di ciò che deve essere rifiutato dall'interno ma, allo stesso tempo, mostrato ed esibito. La spinta antinormativa e giocosa di Piccolomini comprende infatti l'evidenza provocatoria e lo sperimentalismo. Il suo posizionamento come amico delle donne, esposto nel prologo, si traduce nel testo in un gioco ambiguo che riprende diversi temi misogini in chiave ironica e si ritrova quasi neutralizzato dalle inerenti contraddizioni del *Dialogo* che, se a tratti sembra voler incoraggiare l'istruzione e l'educazione delle donne, in realtà finisce per offrire una caricatura del femminile rivolta a divertire il pubblico colto della società senese.

*Universidad de Sevilla*

## OPERE CITATE

- Accademia degli Intronati. *Gli Ingannati*. A cura di Marzia Pieri. Titivillus, 2009.
- Aretino, Pietro. "Cortigiana" (1525). In *Teatro*. A cura di Paolo Trovato, Salerno Editrice, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Sei giornate. Ragionamento della Nanna e della Antonia* (1534). *Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa* (1536). A cura di Giovanni Aquilecchia, Laterza, 1969.

- Bachtin, Mijail. *La cultura popolare en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Traducción de Julio Forcat y César Conroy, Alianza, 2005.
- Baldi, Alessandro. “La Raffaella di Alessandro Piccolomini: il trattato volto in gioco.” *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo. Atti del Convegno di Pienza 10–14 settembre 1991*. A cura di Enrico Malato e Michelangelo Picone, Salerno Editrice, 1993, pp. 665–77.
- Baldi, Alessandro. *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*. Maria Pacini Fazzi, 2001.
- Baratto, Mario. “Commedie di Pietro Aretino (I, II).” *Belfagor*, vol. 12, 1957, pp. 506–39.
- Bargagli, Girolamo. *Dialogo de' Giuochi che nelle vegghe Sanesi si usano da fare*. A cura di Patrizia Incalci Ermini, Accademia Senese degli Intronati, 1982.
- Battisti, Eugenio. *L'antirinascimento*. Feltrinelli, 1961.
- Benson, Pamela. *The invention of the Renaissance woman: the challenge of female independence in the literature and thought of Italy and England*. Penn State UP, 1992.
- Bibbiena Dovizi, Bernardo. *La calandra*. A cura di G. Padoan, Antenore, 1985.
- Cecchi, Giovan Maria. *L'Assiuolo*. G. Daelli, 1863.
- Corsaro, Antonio. “I ‘Paradossi’ di Ortensio Lando: aspetti della prosa anticlasicistica alla metà del secolo XVI.” In *Italiana, V*. A cura di Albert N. Mancini, Paolo Giordano, Pier R. Baldini, Bordighera Inc., 1993, pp. 95–103.
- Cosentino, Paola. “Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento.” *Italique*, vol. 9, 2006, pp. 65–99.
- Costa, Daniela. “La figura femminile nella Raffaella di Alessandro Piccolomini e nelle sue traduzioni francesi.” *Quaderni d'Italianistica*, vol. 17, 1996, pp. 101–08, <https://doi.org/10.33137/q.i.v17i1.10323>.
- Cox, Virginia. “Il commento paradossale: un microgenere senese.” In *Il poeta e il suo pubblico: lettura e commento dei testi lirici nel Cinquecento*, Convegno internazionale di studi. A cura di Massimo Danzi e Roberto Loporatti, Droz, 2012, pp. 329–56.
- Daenens, Francine. “Superiore perché inferiore. Il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati del Cinquecento.” In *Trasgressione tragica e norma domestica, esemplari di tipologie femminili dalla letteratura europea*. A cura di Vanna Gentili, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 2–50.

- Damiani, Martina. “La posizione di rilievo assunta dalla donna nella trattatistica rinascimentale.” In *La donna nel Rinascimento. Amore, famiglia, cultura, potere*. A cura di Luisa Secchi Tarughi, Franco Cesati, 2019, pp. 331–54.
- Di Benedetto, Arnaldo. *Stile e linguaggio*. Bonacci, 1974.
- Dialeti, Androniki. *The debate about women and its socio-cultural background in early modern Venice*. University of Glasgow, 2004. Doctoral dissertation.
- Domenichi, Ludovico. *La nobiltà delle donne*, Giolito de Ferrari, 1549.
- Ferrara, Enrica Maria. “The Reception of Fernando de Roja’s *Celestina* in Italy: A Polyphonic Discourse.” *Comedy, Satire, Paradox, and the Plurality of Discourses in Cinquecento Italy*, special issue of *Renaissance and Reformation*, vol 40, no. 1, 2017, pp. 91–119, <https://doi.org/10.33137/rr.v40i1.28449>.
- Ferroni, Giulio. *Mutazione e riscontro nel teatro di Macchiavelli e altri saggi sulla commedia del Cinquecento*. Bulzoni, 1972.
- Galli Stampino, Maria. “Alessandro Piccolomini’s (1508–1579) ‘Raffaella’: a parody of women’s behavior and men’s dialogues.” In *Dialogue with the other voice in 16th-century Italy: literary and social contexts for women’s writing*. A cura di Julie D. Campbell e Maria Galli Stampino, Iter Academic Press, 2011, pp. 89–114.
- Gareffi, Andrea. *La scrittura e la festa. Teatro, festa e letteratura nella Firenze del Rinascimento*. Il Mulino, 1991.
- Giannetti, Laura. “Feminae ludentes nella commedia rinascimentale italiana: gli esempi di Calandria e Venexiana.” *Italian Culture*, vol. 18, no.2, 2000, pp. 47–71.
- Giannetti, Laura. *Lelia’s Kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*. University of Toronto Press, 2009, <https://dx.doi.org/10.3138/9781442697539>.
- Gibson, Joan. “The Logic of Chastity: Women, Sex, and History of Philosophy in the Early Modern Period.” *Hypatia*, vol. 21, no. 4, 2006, pp. 1–19.
- Gislon Dopfel, Costanza. *The education of Venus: female image and male imagination in the love treatises of the Italian Renaissance*. Stanford University, 1996. Doctoral dissertation.
- Graf, Arturo. *Attraverso il Cinquecento*. Ermanno Loescher, 1916.
- Hester, Marianne. *Lewd Women and Wicked Witches: A Study of the Dynamics of Male Domination*, Routledge, 1992, <https://dx.doi.org/10.4324/9780203409275>.

- Kunzle, David. "Bruegel's Proverb Painting and the World Upside Down." *The Art Bulletin*, vol. 59, no. 2, 1977, pp. 197–202, <https://dx.doi.org/10.2307/3049631>.
- La Venexiana*. A cura di Giorgio Padoan, con versione italiana a fronte, Marsilio, 1994.
- McClure, George. *Parlour Games and the Public Life of Women in Renaissance Italy*. University of Toronto Press, 2013, <https://dx.doi.org/10.3138/9781442666122>.
- Melzi, Robert C. "Celestina Italian Style." *Rivista di Studi Italiani*, vol. 18, no. 2, 2000, pp. 32–43.
- Menetti, Elisabetta. "Il mondo alla rovescia nel Cinquecento." In *Mappe della letteratura europea e mediterranea. Dalle origini al Don Chisciotte*. A cura di Gian Mario Anselmi, Mondadori, 2000, pp. 315–29.
- Mucci, Clara. *Il teatro delle streghe: il femminile come costruzione culturale al tempo di Shakespeare*. Liguori, 2001.
- Padoan, Giorgio. "La Venexiana: non fabula non comedia, una vera historia." *Lettere Italiane* vol. 19, no. 1, 1967, pp. 1–54.
- Padoan, Giorgio. *L'avventura della commedia rinascimentale*. Vallardi, 1996.
- Piccolomini, Alessandro. *Annotationi di M. Alessandro Piccolomini, nel libro della Poetica d'Aristotele; con la traduzione del medesimo Libro, in lingua Volgare*. Vinegia: Giovanni Guarisco, 1575.
- \_\_\_\_\_. *La Raffaella ovvero Dialogo della bella creanza delle donne. Dialogo di Alessandro Piccolomini Stordito Intronato. Nuovamente ridotto a miglior lezione*. Milano: G. Daelli, 1862.
- \_\_\_\_\_. *L'Alessandro*. Accademia degli Intronati, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Raffaella*. A cura di Giancarlo Alfano, Salerno, 2001.
- Piéjus, Marie-Françoise, "Venus bifrons: le double idéal féminin dans 'La Raffaella' d'Alessandro Piccolomini." In *Images de la femme dans la littérature italienne de la Renaissance. Préjugés misogynes et aspirations nouvelles*. A cura di José Guidi, Marie-Françoise Piéjus, Adelin-Charles Fiorato, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1980, pp. 81–167.
- Pieri, Marzia. "Fra vita e scena. Appunti sulla commedia senese cinquecentesca." *Il castello di Elsinore*, no. 68, 2013, pp. 9–34.
- \_\_\_\_\_. "Il pubblico femminile a teatro in età moderna." *Italica Wratislaviensia*, vol.10, no. 2, 2019, pp. 37–49.
- Ricci, Maria Teresa. "Le dialogo della bella creanza delle donne et le Dialogo dell'istituzione delle donne (1545) de Ludovico Dolce." In *Les états du dialogue à*

- l'âge de l'humanisme*. A cura di E. Burron et al., Presses universitaires François-Rabelais, 2015, pp. 417–25.
- Robin, Diana. “A Renaissance feminist translation of Xenophon’s *Oeconomicus*.” In *Roman Literature, Gender and Reception: Domina Illustris*. A cura di Donald Lateiner et al., Routledge, 2013, pp. 207–21, <https://dx.doi.org/10.4324/9780203542781>.
- Romagnoli, Anna. “Piccolomini: uno scrittore filogino. La Raffaella: ‘uno scherzo giovanile,’ ma fino a che punto?” *Quaderns d’Italià*, no. 15, 2010, pp. 129–37.
- Rossi, Daniella. “Come tenere sotto controllo le cortigiane.” In *Sesso nel Rinascimento*. A cura di Mary Alisson Levy, Le Lettere, 2009, pp. 229–41.
- Sberlati, Francesco. “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, 1997, pp. 119–74.
- . “L’adulterio indotto: Raffaella.” In *Castissima donzella: figure di donna tra letteratura e norma sociale (secoli XV–XVII)*, Peter Lang, 2007, pp. 95–147.
- Seragnoli, Daniele. *Il teatro a Siena nel Cinquecento. Progetto e Modello drammaturgico nell’Accademia degli Intronati*. Bulzoni, 1980.
- Stäuble, Antonio. “Tipologia dei prologhi nelle commedie del Cinquecento.” *Lettere italiane*, vol. 63, no. 1, 2011, pp. 3–34.
- Zemon Davis, Nathalie. *Women on top, in Society and culture in Early-Modern France*. Stanford University Press, 1985.