

La Collana internazionale di Studi e Testi 'Letteratura e Teatro' si propone come spazio scientifico di intersezione tra le forme della scrittura letteraria e le pratiche drammaturgiche e sceniche, con una particolare attenzione rivolta ai percorsi delle autrici. Crocevia progettuale di ricerche nel caleidoscopio intermediale e interdisciplinare, la Collana intende proporre edizioni scientifiche, edizioni commentate, antologie, volumi collettanei e studi monografici orientati sull'affascinante territorio di confluenza fra letteratura e teatro.

Comitato direttivo

Stella Castellaneta (Università di Bari 'Aldo Moro') • Milagro Martín-Clavijo (Università di Salamanca) • Silvia Tatti (Università di Roma 'La Sapienza') • Giulia Tellini (Università di Firenze)

Comitato scientifico

Beatrice Alfonzetti (Università di Roma 'La Sapienza') • Annalisa Andreoni (Università di Pisa) • Mercedes Arriaga Flórez (Università di Siviglia) • Vincenzo Caputo (Università di Napoli 'Federico II') • Javier Gutiérrez Carou (Università di Santiago de Compostela) • Carla Chiummo (Università di Bari 'Aldo Moro') • Daniela De Liso (Università di Napoli 'Federico II') • Loreta de Stasio (Università dei Paesi Baschi) • Grazia Distaso (Università di Bari 'Aldo Moro') • Cristina Figorilli (Università della Calabria) • Valentina Gallo (Università di Padova) • Valeria Merola (Università dell'Aquila) • Francesco S. Minervini (Università di Foggia) • Simona Morando (Università di Genova) • Florinda Nardi (Università di Roma 'Tor Vergata') • Rossella Palmieri (Università di Foggia) • Elisabetta Selmi (Università di Padova) • Valeria G. A. Tavazzi (Università di Roma 'La Sapienza') • Sebastiano Valerio (Università di Foggia) • Piermario Vescovo (Università di Venezia)

Redazione scientifica

Maria Dimauro (Università di Bari 'Aldo Moro') • Stefano Fortin (Università di Padova) • Gloria Maria Genova (Università di Salamanca) • Giorgio Meledandri (Università di Bari 'Aldo Moro') • Francesco Maria Pistoia (Università di Salamanca) • Paola Populin (Università dei Paesi Baschi) • Paolo Rondinelli (Università Telematica Pegaso) • Itala Tambasco (Università di Foggia) • Carla Tirendi (Università di Salamanca)

© 2025, Pagina soc. coop., Bari

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Studi Umanistici. Lettere, Beni Culturali, Scienze della Formazione
dell'Università degli Studi di Foggia, nell'ambito del progetto dal titolo
“Women's Writings and national identity” - codice 2022R7NKFZ -
CUPD53D23015520006 in risposta all'Avviso D.D. n. 104/2022 - Bando PRIN 2022,
responsabile scientifico il prof. Sebastiano Valerio.

*Per informazioni sulle opere pubblicate
e in programma rivolgersi a:*

Edizioni di Pagina

via Rocco Di Cillo 6 - 70131 Bari

tel. 080 5031628

<http://www.paginasc.it>

e-mail: info@paginasc.it

facebook account

<http://www.facebook.com/edizionidipagina>

instagram

https://www.instagram.com/edizioni_di_pagina

Parole d'autrici
Teatro e lirica dal Cinquecento
all'Ottocento

a cura di

Stella Castellaneta, Milagro Martín-Clavijo
e Sebastiano Valerio



edizioni di pagina

È vietata la riproduzione, con qualsiasi mezzo
effettuata, compresa la fotocopia.

Per la legge italiana la fotocopia
è lecita solo per uso personale
purché non danneggi l'autore.

Quindi ogni fotocopia che eviti l'acquisto
di un libro è illecita e minaccia
la sopravvivenza di un modo
di trasmettere la conoscenza.

Chi fotocopie un libro,
chi mette a disposizione i mezzi
per fotocopiare, chi favorisce questa pratica
commette un furto
e opera ai danni della cultura.

ISBN 979-12-5609-151-5



Quest'opera è coperta da licenza
Creative Commons 4.0 licenza internazionale.

Indice

Prefazione <i>di Sebastiano Valerio</i>	7
<i>Gabriella Capozza</i> La lirica dallo stile “aspro e frale” di Isabella Morra	13
<i>Loreta de Stasio</i> Voci femminili e sovversioni pastorali: <i>La Mirtilla</i> di Isabella Andreini	25
<i>Paolo Rondinelli</i> “Frase fatte” all’improvviso. La fraseologia della follia nello scenario de <i>La pazzia d’Isabella</i>	37
<i>Paola Populin</i> Attrici/autrici nel teatro alle porte del Seicento: novità e tradizione. L’attività di Vittoria Piissimi e Lidia da Bagnacavallo	47
<i>Fabio Contu</i> Teatro claustrale femminile d’Età moderna: prime note sul caso di Maria Clemente Ruoti	59
<i>Carla Tirendi</i> <i>Il padre accorto della figlia prudente</i> : rileggere Isabella Dosi tra gelosia, onore e violenza relazionale	71
<i>Elisabetta Selmi</i> Dall’«arte del tradurre» alla “moderna critica drammatica”: Elisabetta Caminer Turra (1751-1796)	83

<i>Daniela De Liso</i> Eleonora De Fonseca Pimentel, dal personaggio storico al personaggio in scena	101
<i>Piermario Vescovo</i> Anna Fiorilli, dalle commedie dell'arte a primattrice	113
<i>Maria Dimauro</i> «Ancella di Tersicore, ma con la testa in Parnaso». Note a margine della figura e dell'opera di Teresa Bandettini	125
<i>Stella Castellaneta</i> Le parole dell'esilio negli scritti lirici e teatrali di una poetessa del Risorgimento	135
<i>Gloria Maria Genova</i> Concetta Ramondetta Fileti: il ribaltamento del pianto femminile e l'amor patrio	149
<i>Giulia Tellini</i> Donne e profetesse. Una tragedia biblica inedita di Angelica Palli	159
<i>Milagro Martín-Clavijo</i> <i>Marito ed avvocato</i> (1892) di Grazia Pierantoni Mancini: il dibattito sul divorzio a scena	173
<i>Vincenzo Caputo</i> Per un profilo di Adelaide Ristori 'autrice': la riflessione di Roberto Bracco	187
Fonti e studi critici	197
Note biografiche	215

Prefazione
di Sebastiano Valerio

In un recente volume dedicato alle scritture femminili (*Scritture segrete. Le donne che hanno cambiato il mondo con la parola*, Milano 2025) Dacia Maraini ha proposto questa considerazione:

ad un certo punto mi sono domandata se fosse normale che fra tutti questi padri [della letteratura] non ci fosse una madre. Le biblioteche non le proponevano, le grandi panoramiche critiche non le offrivano alla nostra riflessione. Quei pochi nomi femminili che rimbalzavano qualche volta nei discorsi dei più dotti erano fatti con una certa condiscendenza, come di fenomeni innaturali, un che di strano e di impreveduto da riporre fra le cose abbandonate nei ripostigli polverosi della memoria collettiva. Ci ho messo anni per scoprire che le madri c'erano eccome. Ed erano non meno brave, coraggiose, profonde, originali dei padri. Ma i loro nomi scivolavano nelle pieghe della storia letteraria come qualcosa di riprovevole e un poco stonato.

Maraini riprende in queste righe un'idea genealogica, familiare della storia della letteratura italiana, quale era emersa sin dalle origini, sin da quando Guido Guinizzelli chiamò «o caro padre meo» Guittone e questi gli rispose apostrofandolo «figlio mio diletto» e sin da quando poi fu Dante a riconoscere in Guinizzelli «lo padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre», dopo aver definito Virgilio «dolcissimo padre» e aver chiamato tanti poeti «frati». Potremmo continuare a lungo con esempi di questo genere, in una catena pressoché ininterrotta di «genealogie» letterarie che ci condurrebbe fino ad oggi, fino, appunto, a Dacia Maraini. Se, dunque, è questa la struttura della nostra storia letteraria, come si è andata costituendo nella sua ricostruzione critica specie nel corso dell'Otto e del Novecento, l'obiezione di Dacia Maraini acquista peso ancora maggiore, perché l'assenza delle madri in questa genealogia diventa ancora più evidente e complessa da giustificare e spiegare, soprattutto quando ci si accorge che non è necessario scavare

in profondità per trovare le tracce di queste scrittrici, ma basta appena rimuovere la patina, spesso sottile, del tempo per ritrovarle.

Il progetto di ricerca da cui è nato questo volume (il PRIN “Scrittura delle donne e identità nazionale”) si è sviluppato proprio attorno al tentativo di portare alla luce e valorizzare l’apporto della scrittura delle donne al processo di formazione e consolidamento dell’identità culturale italiana tra XIX e XX secolo, partendo, come si fa in questo volume, dalle necessarie premesse rinascimentali, perché è proprio lì, nel Rinascimento, che si afferma un’identità nazionale che ben presto tende ad estendersi e ad aprirsi verso l’Europa.

La questione, tuttavia, va meglio specificata, perché non si intende, né sarebbe utile produrre un “controcanone” femminile da contrapporre a un tradizionale canone maschile: si incorrerebbe nel rischio di restare comunque in un recinto, magari col risultato di ampliarlo e di renderlo più confortevole, ma senza infrangerlo, senza liberare in realtà quelle figure di scrittrici che in esso sono confinate e senza valorizzarne l’opera. Bisogna invece ricostruire il canone, consapevoli della sua variabilità e della sua elasticità, non perché manchino delle donne in un’ottica politicamente corretta, ma riconoscendo il concreto apporto che le scritture femminili hanno dato alla nostra identità: questo si può fare solo facendone emergere le figure e studiandone in modo nuovo le opere, spesso oggi difficilmente reperibili.

Lungo questa strada si avventura questo volume, che raccoglie saggi di studiose e studiosi che si sono confrontati con le “parole d’autrici” che hanno animato il panorama letterario italiano a partire dal XVI secolo fino ai primi del Novecento, lungo un viaggio che mette al centro il teatro, la rappresentazione letteraria e le personalità delle donne coinvolte. La scena teatrale diventa così lo spazio decisivo in cui realtà e immaginario femminile si incontrano, spesso si scontrano, a cavallo tra *clichés* rappresentativi, fatti di idealizzazioni e di denunce sofferte di situazioni di discriminazione, storicamente determinabili.

Il teatro è, insomma, il luogo in cui la donna, personaggio, attrice o autrice, ha modo di esprimersi, dopo lunghi secoli di dolorose censure. Eppure, proprio tra Cinque e Seicento, nel pieno della Controriforma, nasce e si sviluppa quella *querelle des femmes* che attraversò l’Europa ma che non poteva che poggiarsi sul libero pensiero quale era emerso dal gran secolo del Rinascimento: in questo volume ne rendono testimonianza il saggio sul mito e sulla storia di Isabella di Morra di Gabriella

Capozza e la ricostruzione della figura e dell'opera di Isabella Andreini, studiate da Loreta de Stasio e da Paolo Rondinelli. Si tratta di figure che vengono fatte dialogare con la cultura del loro tempo e con la tradizione che le precede, proprio nel senso di tradizione che si intendeva precedentemente: le premesse poste dal nascente ma già consolidato petrarchismo cortigiano sono alla base della sofferta lirica di Isabella di Morra, come il dialogo di Isabella Andreini con Ariosto, Tasso ed Erasmo è alla base della sua opera, rendendo queste donne tasselli del più ampio mosaico della letteratura di quel periodo, mancando le quali l'intero quadro d'insieme sarebbe incompleto e meno intellegibile.

Viene ben messo in luce, nelle pagine che a loro dedica Paola Populin, come Vittoria Piissimi e Lidia da Bagnocavallo, nel medesimo torno di anni, concorrano a definire «un lessico tecnico» e «un sistema di regole» ben prima delle successive formalizzazioni. E se nell'opera di Arcangela Tarabotti (*L'inferno monacale*) la rivendicazione di un nuovo ruolo della donna nella società passa per la denuncia della monacazione forzata, dando via a una lunga serie di opere e di personaggi, Maria Clemente Ruoti è autrice di testi in cui la scrittura per il teatro devoto diviene uno spazio per esprimere addirittura una «elaborazione teologica profemminista» nei limiti di quella libertà che la censura poteva concedere, come sottolinea Fabio Contu. L'opera di Isabella Dosi (Dorigista), protagonista del teatro dell'arte pregoldoniano, analizzata da Carla Tirendi, propone in scena un rapporto padre/figlia che si struttura secondo gli stereotipi della tradizione, ma per farne emergere le contraddizioni e la negatività distruttiva.

Alle soglie della modernità si stagliano figure come Elisabetta Caminer Turra ed Eleonora Fonseca Pimentel. La prima, come emerge dal saggio di Elisabetta Selmi, fu protagonista attiva della cultura italiana e veneta in particolare. Caminer, giornalista e traduttrice attenta a recepire le istanze che emergevano dal dibattito letterario coevo, si fece tramite delle idee e dei modelli teatrali che venivano dalla Francia, proponendo il teatro come «scuola della vita civile», ma adattando quei modelli ai contesti in cui veniva riproposto. Eleonora Fonseca Pimentel fu non solo protagonista indiscussa della Rivoluzione napoletana del 1799, ma, come ci ricorda Daniela De Liso, vera icona di un femminismo che diventa azione politica e sociale, fino a fondare un vero e proprio «mito» che non solo ha alimentato, specie negli ultimi anni, gli studi sulla sua figura di giornalista e scrittrice, ma che ha anche dato vita a tante opere

che ne hanno fatto la protagonista simbolica di un'intera stagione di rivendicazioni sociali e culturali. Piermario Vescovo propone una ricostruzione della figura di attrice di Anna Fiorilli, alla luce dei rapporti intercorsi con autori quali Alfieri e Foscolo, mentre Teresa Bandettini, studiata da Maria Dimauro, è una autrice che, come spesso è capitato, ha raccolto grandi successi in vita per essere poi dimenticata, coinvolta nella condanna inflitta all'improvvisazione poetica, e però perfettamente in grado di raccogliere le istanze più profonde della società dei suoi tempi, in bilico tra classicismo e romanticismo.

Anche in questi casi, come nei precedenti, lo scandaglio dei contesti e la lettura delle opere e delle figure di queste donne hanno permesso di restituire loro il posto che avevano avuto nella società e che oggi meritano negli studi.

Il dramma dell'esilio, comune a generazioni di patrioti e di letterati, trova un suo vivo riflesso nella lirica e nel teatro risorgimentale di Laura Mancini Oliva, dove la scrittura dell'esilio è spazio civile di denuncia, di libertà e sorellanza, e l'autrice, come ci ricorda Stella Castellana, interpreta quel sacrificio come atto politico, drammatizzandolo e deducendone il senso civile proprio dal modello letterario, anzitutto dantesco, in dialogo con l'impegno liberale.

Come nei casi esemplari di autrici o attrici quali Concetta Ramondetta Fileti, Angelica Palli e Adelaide Ristori (proposti da Gloria Genova, da Giulia Tellini e da Vincenzo Caputo), quando prevalgono i toni caldi di un Risorgimento in cui la letteratura in generale e il teatro in particolare diventano vere e proprie armi per rivendicare la libertà o per educare ad essa, le scritture e le presenze sceniche femminili non si sottraggono alle responsabilità civili, condividendo appieno la funzione che in quel delicato passaggio storico la letteratura teatrale prese su di sé; e questo fino a tracciare la strada verso ulteriori conquiste di civiltà e libertà, come quelle che animarono Grazia Pierantoni Mancini, alla fine del XIX secolo (come ci ricorda Milagro Martín Clavijo).

Il volume che segue, dunque, è un attraversamento *esatto, rapido e molteplice* di una lunga stagione che si racchiude tra il sorgere dell'Età moderna e i primi passi dell'Italia postunitaria, aprendo l'indagine a prospettive innovative e foriere di ulteriori indagini e sviluppi, fissando alcuni punti fermi, che proprio in quella genealogia culturale con cui abbiamo aperto non possono mancare, senza comprometterne un'efficace rappresentazione d'insieme.

Parole d'autrici
Teatro e lirica
dal Cinquecento all'Ottocento

Gabriella Capozza

La lirica dallo stile “aspro e frale” di Isabella Morra

Un'autrice che, inserendosi nel solco della tradizione, si rivela voce intensa e originale, anche in nome della sua peculiare esistenza, è Isabella Morra. Con il suo esile canzoniere¹, dallo stile «aspro e frale» e composto da dieci sonetti e tre canzoni (quattro se si considera la doppia redazione di «Signor, che insino a qui»), ripercorre, nei termini di una vera e propria narrazione, la sua vita costantemente attraversata dall'ossimorico binomio speranza/sconforto e brutalmente recisa dalla furia omicida dei fratelli, scatenata dalla presunta violazione, da parte di Isabella, di una sorta di “codice d'onore”, allora imperante. I fratelli, difatti, scoprendo delle lettere e delle poesie fatte recapitare a Isabella, per mezzo del pedagogo, da Diego Sandoval, il castellano di Bollita, sotto il falso nome della moglie, Antonia Caracciolo, e considerate una

¹ Le *Rime* di Isabella Morra vedono diverse edizioni: quella del 1559 a cura di L. Domenichi (il quale si era rifatto a due raccolte precedenti del 1552 e del 1556 curate da L. Dolce); l'edizione annotata da A. De Gubernatis del 1907; l'edizione di B. Croce del 1929, che ricalca l'ordine adottato da Domenichi; l'edizione del 1975 a cura di D. Bronzini (Montemurro, Matera), in cui non viene seguito l'ordine adottato da Croce; le edizioni a cura di M.A. Grignani del 1984 e poi del 2000, in cui, secondo un criterio metrico, vi sono prima i sonetti e poi le canzoni; quella di G. Caserta del 1996; le edizioni del 1997 e del 2007 di Tobia R. Toscano, che ha ripreso l'ordinamento definito originariamente da L. Dolce, con l'indicazione delle piccole variazioni introdotte dagli editori; quella di G.A. Palumbo del 2019 per Stilo Editrice. Per una puntuale ricostruzione delle diverse edizioni delle *Rime* si veda l'articolo di A. Di Benedetto, *Due edizioni di lirici del Cinquecento: Michelangelo e Isabella di Morra*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», vol. CLXXXVI, anno CXXXVI, fasc. 614, 2009, pp. 286-292. Per una ricostruzione della ricezione della poesia di Isabella Morra in Italia e anche in Francia si veda I. Rossini, *Rileggere Isabella di Morra*, in «Schifanoia», 58-59, 2020, pp. 207-213. Nel presente lavoro, per il canzoniere della poetessa, si farà riferimento all'edizione indicata qui di seguito e alla relativa numerazione delle rime adottata: Diego Sandoval di Castro, *Isabella Morra, Rime*, a cura di Tobia R. Toscano, Salerno Editrice, Roma 2007 e, per i richiami in nota ai testi di I. Morra, si indicherà unicamente il numero della rima e i versi in oggetto.

prova inconfutabile della relazione tra Isabella e Diego, si vendicano barbaramente, ponendo fine, prima, alla vita del pedagogo, complice della tresca, poi, di Isabella e, infine, di Sandoval².

Benedetto Croce, recatosi nelle terre della poetessa, ricostruisce le tappe della dolorosa e «breve vita» della donna e, dunque, anche quelle della sua amicizia con Sandoval de Castro, uomo «di nobile stirpe, ricco, di bella presenza, valente nelle armi e nelle lettere»³:

Giovan Michele di Morra, barone di Favale in Basilicata, per certi conflitti accaduti tra suoi ufficiali e vassalli e quelli del principe di Salerno Ferrante Sanseverino, [...] era incorso nell'inimicizia di questo potente signore. Invaso poco dopo il regno di Napoli dall'esercito del Lautrec e avendone non pochi feudatari seguito le bandiere, il Morra venne accusato anch'esso di non essersi unito agli spagnuoli, com'era dover suo, e di aver parteggiato pei francesi. [...] nell'agosto del 1528, uscì dal Regno, si recò a Roma e di là in Francia, alla corte di Francesco I, dove si fermò. [...] A Favale erano rimaste la moglie e madre rispettiva, Luisa Brancaccio, col primogenito e con gli altri figliuoli, Decio, Cesare, Fabio, e con Camillo, nato dopo la partenza del padre, e due figliuole, Isabella, coetanea di Scipione, e Porzia, più piccola. Isabella aveva studiato insieme col fratello Scipione, e componeva versi che la resero nota anche oltre la cerchia in cui viveva. Poco lungi da Favale, nel Castello di Bollita, si recava di frequente lo spagnuolo don Diego de Castro, che aveva ricevuto quel feudo come dote di sua moglie Antonia Caracciolo, la quale dimorava colà mentr'egli sosteneva il carico di regio castellano della rocca di Taranto. Ora accadde che ai fratelli fosse dato avviso di lettere contenenti versi che il de Castro, in nome di sua moglie, aveva inviate alla Isabella per mezzo di un pedagogo o maestro di scuola. I fratelli le sorpresero, ancora chiuse e non lette tra le mani di lei, che affermò venirle dalla Caracciolo, come le era stato detto: la quale risposta non frenò il furore di quei tre, Cesare, Fabio e Decio, «che il luogo agreste aveva educati

² Per le *Rime* di Sandoval, edite dai fratelli Dorico a Roma nel 1542, si rinvia all'edizione del 2007 curata da Tobia R. Toscano, cit. Per un'analisi delle poesie di Sandoval si veda, oltre all'introduzione dell'edizione di Toscano, R. Pestarino, *In margine al recupero delle «Rime» di Diego Sandoval de Castro*, in «Strumenti critici», nuova serie, anno XVIII, maggio 2003, pp. 247-269.

³ B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Sellerio, Palermo 1983, p. 20. Fondamentali gli studi di B. Croce per la ricostruzione della vita e per una delineaione del canzoniere della rimatrice. Si veda B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in «La Critica», XXVII, 1929, pp. 12-35; Id., *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in Id., *Vite di avventure, di fede e di passioni*, Laterza, Bari 1936, pp. 283-319, poi ristampato nel 1983 per la Sellerio.

feroci e barbari», i quali, senza por tempo in mezzo, misero crudelmente a morte il pedagogo, e poi uccisero a pugnalate la sorella innocente, indotti dal demonio [...]. Morta la sorella, si volsero con tutte le forze a procurar la morte del de Castro⁴.

Favale, l'attuale Valsinni, il paese in cui condusse la sua esistenza Isabella Morra, apparteneva a una terra isolata, non soltanto da un punto di vista culturale ma anche geografico, proprio perché circondata dal monte Calabraro, dal monte Coppola e dal selvaggio e ampio territorio del Pollino. La sua gente, scarsa e rada, già stremata da guerre, peste e fame, veniva vessata dal dispotico potere di molti nobili, veri e propri feudatari, che continuavano a imporre insostenibili gabelle, a usare ricatti, a estorcere privilegi, fiaccando popolazioni già duramente provate dagli eventi⁵. In tale contesto geografico, escluso dalle dinamiche del più fervido Rinascimento e abbandonato a un destino di oblio, va a collocarsi la scrittura di Isabella Morra, riportata in auge e investita di dignità letteraria proprio dagli studi portati avanti da Benedetto Croce.

Il nucleo genetico della produzione poetica di Morra è da rintracciare nello scontro irrimediabile che si consuma tra il desiderio, proprio di un animo sensibile, di schiudere gli orizzonti culturali, sociali, affettivo-sentimentali e l'impossibilità a farlo a causa dell'oggettiva grettezza di una terra periferica, quale è quella del piccolo borgo lucano di Favale, irrimediabilmente legata a valori e mentalità primitive⁶. Alla giovane Isa-

⁴ B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Sellerio, cit, p. 20.

⁵ In relazione ai caratteri del contesto territoriale e sociale in cui si colloca l'esistenza di Isabella Morra e sul peso che ha rivestito quel clima cupo sulla psicologia della poetessa, cfr. G. Caserta, *Isabella Morra e la società meridionale del Cinquecento*, Edizioni Meta, Matera 1976, in particolare, alle pp. 15-24; F. Salerno, *Isabella Morra: il fuoco della seconda vista*, Vincenzo Lo Faro Editore, Roma 1986. Sul rapporto Valsinni/Isabella Morra, sulle tappe della scoperta e valorizzazione della rimatrice da parte della comunità valsinnese, sul carteggio Croce-Guarino, cfr. P. Montesano, *Isabella di Morra. Storia di un paese e di una poetessa*, Altrimedia Edizioni, Matera-Roma 1999.

⁶ I. Nuovo mette in evidenza la cupezza del luogo, istituendo un confronto tra il clima teso all'allegria proprio della corte urbinata di Castiglione e quello segnato dal pianto proprio del castello di Favale: cfr. I. Nuovo, *Dalle «orride contrate» a «più felice rive»*. *Isabella Morra e il viaggio dell'anima*, in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di I. Nuovo, T. Gargano, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2007, pp. 29-51.

bella, posta in una condizione di “esclusione” e confinata nel carcere esistenziale del castello, vengono negati gli affetti (*in primis*, quello del padre in esilio in Francia presso la corte di Francesco I), ogni possibilità di contrarre giuste nozze e di vivere in un contesto culturalmente dinamico, nel quale potersi realizzare e godere di una gloria poetica continuamente vagheggiata. Così, intorno al costante e dialettico binomio speranza/sconforto si snodano la poesia e la vita della rimatrice nella vana attesa di un evento risolutore, che possa consegnare la poetessa a una condizione di pacificazione. Nell’ultima fase della sua esistenza, Isabella, rassegnata e ormai timorosa di un imminente destino di morte per mano dei fratelli, a causa della presunta storia d’amore con il già coniugato castellano don Diego Sandoval, approderà, nella sua scrittura, a una visione mistico-religiosa, quale unica possibilità di salvezza.

Quello di Morra appare un canzoniere caratterizzato da una grande coesione interna e organizzato secondo un progetto autobiografico, che si delinea, in una dimensione di circolarità, attraverso diverse fasi: la prima è quella che potremmo definire della “speranza”, nonostante i ripetuti «assalti» della «crudel» Fortuna (rime 1-5); la seconda, quella della disillusione, in cui i sogni si infrangono e la poetessa si scaglia, inveendo, contro la «rea» Fortuna (rime 6, 7, 8 e 10); la terza, quella consistente nella ricerca di un difficile equilibrio nella fede, nelle figure di Cristo e della Vergine Maria, quale forma definitiva di congedo dalle insopportabili avversità della vita terrena (rime 9, 11, 12 e 14). Tali fasi, attraverso una scrittura sofferta, ruotano, come afferma Forni, intorno a quattro macro-temi, presenti già nel sonetto proemiale:

il motivo della «verde etate», di ascendenza petrarchesca; la ricerca di gloria poetica «con le Muse amate», nell’orbita classicista del Bembo; il paesaggio aspro e patetico delle «vili et orride contrate», caro ai petrarchisti meridionali; il tema della «crudel Fortuna» costantemente ostile e oppressiva fin «dal latte e da la cuna», che è forse il tratto di maggiore originalità della lirica della Morra⁷.

Difatti, in una dimensione dialettica e priva di approdo, in cui le illusioni si infrangono nell’urto con l’immodificabile reale, la vera protagonista

⁷ G. Forni, *Tra mito e testo: qualche considerazione sui commenti alle Rime di Isabella di Morra*, in «Schifanoia», 58-59, 2020, p. 204.

del canzoniere risulta essere proprio la Fortuna: collocata già nel primo testo dell'opera, vero e proprio proemio, e intesa in senso pagano quale dea bendata, annienta la tranquillità dell'animo, soggioga l'esistenza e causa sventure insopportabili. La «crudel» Fortuna costringe la rimatrice a trascorrere gli anni migliori della sua esistenza in «orride contrate», senza alcuna possibilità di raggiungere la gloria poetica e quelle gioie che, intrinsecamente, appartengono al tempo della giovinezza: «I fieri assalti di crudel Fortuna / scrivo piangendo la mia verde etate; / me che 'n sì vili ed orride contrate / spendo il mio tempo senza loda alcuna»⁸.

In un connubio tra ἔρωσ and θάνατος e in una poesia che si fa sfogo, si pone l'auspicio che le Muse concedano almeno al corpo un «degnò sepolcro», permettendogli di giacere, «in pregio a più felici rive», tra i sempiterni marmi del Regno di Francia. Nel Regno di quell'alto Re che ha accolto benevolmente il padre esule, costretto, per motivi politici, a lasciare la sua terra. Di qui e per tutto il canzoniere, si va delineando una immagine del re di Francia quale figura pietosa, che assume «i connotati salvifici di un *deus ex machina*, senza tuttavia entrare mai in scena a sciogliere la vicenda»⁹: «Questa spoglia, dov'or mi trovo involta / forse tale alto Re nel mondo vive / che 'n saldi marmi la terrà sepolta»¹⁰.

Già nel primo sonetto, attraversato da un desio di immortalità poetica, si rintracciano molteplici ed espliciti richiami alla poesia di Petrarca, peraltro disseminati lungo tutto il canzoniere: «e spero ritrovar qualche pietate» richiama «spero trovar pietà nonché perdonò»; «scrivo piangendo» ricalca «piangendo i' 'l dico, e tu piangendo scrivi», o ancora «la mia verde etate» riprende «Tutta la mia fiorita et verde etade». Si individua, tuttavia, pur in una poesia di inequivocabile fattura petrarchesca e che recupera i temi tipici lasciati in eredità da Petrarca alla lirica rinascimentale, una rielaborazione del modello e un rovesciamento di prospettiva: non lo struggimento per l'irrinunciabilità del richiamo delle illusioni, ma per l'irrimediabile esclusione dalle gioie terrene, reso ancora più intenso dalla coscienza della brevità dell'esistenza. Si tratta di un «petrarchismo ben assimilato, ma notevolmente libero e ricco di riformulazioni, solo in parte autorizzate dalla mobilità combinato-

⁸ *Rime* I, vv. 1-4.

⁹ Tobia R. Toscano, Introduzione a D. Sandoval di Castro, I. Morra, *Rime*, a cura di T.R. Toscano, cit., p. 45.

¹⁰ *Rime* I, vv. 12-14.

ria canonica»¹¹. Una inquietudine, derivante dalle costrizioni proprie del luogo asfittico in cui Isabella si trova a consumare la sua esistenza, pervade tutte le pagine del canzoniere, determinando una scrittura che, tra sapienza retorica e sincerità d'ispirazione, si incentra, almeno nella prima parte dell'opera, sulla categoria della "speranza": ogni parola cristallizzata sulla pagina si fa respiro e ogni frase, icasticamente definita, si fa possibilità di cambiamento. La realizzazione di un vincolo matrimoniale, infatti, strapperebbe Isabella al crudele destino di solitudine: prega Imeneo, dio delle nozze, affinché leghi in uno stretto nodo d'amore il suo petto e quello del suo futuro sposo sino a farne un'unica anima («Guida Imeneo con sì cortesi affetti / e fa' sì caro il nodo ond'io m'allaccio, / ch'una sola alma regga i nostri petti»¹²).

Allo stesso modo, in un recupero dal modello classico del motivo di Arianna abbandonata da Teseo, si pone il motivo dell'attesa del ritorno del padre. Il ritorno del padre dal regno di Francia, difatti, la cui vela salvifica, stando protesa sul monte, attende di scorgere in mare in lontananza, restituirebbe a Isabella un affetto che le è stato prematuramente sottratto, donandole pace. «Dopo un attacco quasi improvviso e comunque netto (D'un alto monte...), la lirica si allarga verso l'ampia vallata, che digrada verso il mare»¹³: «D'un alto monte si scorge il mare / miro sovente io, tua figlia Isabella, / s'alcun legno spalmato in quello appare, / che di te, padre, a me doni novella»¹⁴.

Altrettanto intenso appare il desiderio di Isabella di raggiungere la gloria che attiene ai poeti, come si rintraccia nel perentorio verso del IV sonetto: «e queste chiome cingerò d'alloro»¹⁵. Ma tra i termini ossimorici di «desio» e di «tormento», di bisogno di felicità e di difficoltà a soddisfarlo, a primeggiare sarà l'immodificabile reale e il conseguente naufragio di ogni speranza. Si impone, allora, scolpito con vigore, il dolore straripante della disillusione che, in una forma panica e attraverso un'accumulazione di elementi geografici, investe la natura tutta

¹¹ M.A. Grignani, Introduzione a I. Morra, *Rime*, a cura di M.A. Grignani, Salerno Editrice, Roma 2000, p. 33.

¹² *Rime* II, vv. 12-14.

¹³ A. Cambria, *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa di Valsinni*, Edizioni Osanna, Venosa 1997, p. 49.

¹⁴ *Rime* III, vv. 1-4.

¹⁵ *Rime* IV, v. 14.

che, aspra, solitaria e selvaggia, si fa testimone e, insieme, soggetto di sofferenza.

Ecco ch'un'altra volta, o valle inferna
o fiume alpestre, o ruinati sassi,
o spirti ignudi di virtute e cassi
udrete il pianto e la mia doglia eterna.

Ogni monte udirammi, ogni caverna,
ovunqu'io arresti, ovunque io muova i passi;
ché Fortuna, che mai salda non stassi,
cresce ognora il mio male, ognor l'eterna¹⁶.

Ecco che l'iniziale «mia doglia», un dolore personale e circoscritto, finisce con l'ampliare i suoi confini e farsi, espressionisticamente, grido straziante, agghiacciante "ululato", sino a divenire collettivo «mal nostro». L'intero paesaggio, in cui è immerso il soggetto, si fa intimamente partecipe di una disperazione ormai non più contenibile dall'io poetico:

Deh, mentre ch'io mi lagno e giorno e notte,
o fere, o sassi, o orride ruine,
o selve incolte, o solitarie grotte,

ulule, e voi del mal nostro indovine,
piangete meco a voci alte interrotte
il mio più d'altro miserando fine¹⁷.

Anche il fiume Siri, un tempo il «Siri mio amato», nella fase della disillusione e in una proiezione d'intima infelicità, diviene il «Torbido Siri», a cui la poetessa rivolge la preghiera di render noto al padre, se mai farà ritorno a Valsinni, il profondo dolore che ha afflitto il suo animo, quando lei non ci sarà più: «Torbido Siri, del mio mal superbo, / or ch'io sento da presso il fine amaro, / fa' tu noto il mio duolo al padre caro, / se mai qui il torna il suo destino acerbo»¹⁸.

Disperando nella possibilità che la prigionia possa cessare, Isabella

¹⁶ *Rime* VII, vv. 1-8.

¹⁷ *Ivi*, vv. 9-14.

¹⁸ *Rime* VIII, vv. 1-4.

inveisce contro la «crudel Fortuna», che le è «nemica» e che la tiene avvinta a un mondo ostile e gretto, relegandola a una vita monca e priva di «sostegno», causa del suo «interno male»:

Poscia ch'al bel desir troncate hai l'ale,
 che nel mio cor sorgea, crudel Fortuna,
 sì che d'ogni tuo ben vivo digiuna,
 dirò con questo stil ruvido e frale
 alcuna parte de l'interno male
 causato sol da te fra questi dumi,
 fra questi aspri costumi,
 di gente irrazional, priva d'ingegno,
 ove senza sostegno
 son costretta a menare il viver mio,
 qui posta da ciascuno in cieco oblio¹⁹.

In un palpito di pietà, Isabella sarebbe pronta a perdonare la Fortuna soltanto se Ella facesse giungere al re di Francia i suoi sospiri, il suo dolore, i suoi desideri, rompendo, così, le catene che la tengono segregata in una vera e propria “stanza della tortura”. Ma la poesia di Isabella non conosce pacificazione e va definendosi proprio attraverso contrasti insanabili, che fanno della conflittualità la sua cifra stilistica connotativa. Si tratta di una poesia che si inserisce nel grande fenomeno letterario del petrarchismo, pur distaccandosene per la particolare dimensione esistenziale e per la singolare visione della Fortuna che la contraddistingue.

Le tappe tipiche dell'itinerario di un canzoniere di stampo petrarchesco, difatti, ossia l'amore per una donna o per un uomo, il pentimento finale e la successiva scelta dell'amore spirituale rivolto a Dio, subiscono, nel canzoniere di Morra, una rimodulazione, vedendo all'accusa/inveiva contro la Fortuna seguire, prima, il pentimento per tale accusa, poi, l'amore tutto spirituale verso Dio. Si tratta di una rivisitazione che se, da un lato, conferma l'afferenza a un preciso codice espressivo, dall'altro, attesta il tentativo di allontanamento da un immaginario ormai codificato, in nome di una specifica dimensione individuale, priva di consolazione: soprattutto «il piccolo *Canzoniere* di Isabella Morra si distende non sul versante amoroso, ma proprio lungo la linea del

¹⁹ *Rime* X, vv. 1-11.

disagio esistenziale»²⁰. Per Isabella, che ha vissuto in un ambiente inospitale, che è stata privata dell'affetto del padre sin da giovanissima, che ha trascorso l'età della spensieratezza in totale solitudine, che non ha conosciuto la dolcezza di una famiglia e a cui è stata preclusa ogni gioia e ogni possibilità di gloria poetica, la lunga lotta per una realizzazione personale, intesa quale forma di compiutezza dell'esistenza, tende ad affievolirsi e a smarrire ogni residua tensione, fino a spegnersi del tutto.

Si tratta di una disfatta totale che determina una nuova aspirazione, quella di aderire a un modello di vita religioso e non più terreno. Ecco che una sorta di religiosa stanchezza nei confronti dell'esistenza terrena e un'accorata meditazione sulla vita conducono il soggetto ad affidarsi al «mar de la beltà di Dio», in cui trovare conforto e pacificazione. Nascono, così, le canzoni religiose, in cui, in spregio di «ogni beltà mortale», la poetessa chiede al Signore che le sia concesso di essere la sua «fida amante» e di esser guidata pacificamente dall'«amor celeste» nel mondo terreno «pien di tempeste». Finanche i luoghi, «le selve erme et oscure», che un tempo avevano reso «gravosa» l'esistenza di Isabella, finiscono con il dilettere «l'alma», permettendole di «gire» a Dio, in una dimensione riconciliativa che va a iscriversi nella nuova e superiore condizione di quiete raggiunta attraverso la luce della fede.

Le due canzoni (XI e XII) dedicate al Signore e alla Vergine Maria, in una dimensione tutta mistica, e che pure rievocano la scrittura petrarchesca soprattutto nei moduli esteriori e nell'esito religioso, rivelano caratteri fortemente personali, in cui i canonici stilemi formali di misura, grazia e decoro appaiono segnati da una specifica intensità emotiva e da un particolare *pathos*. In nome di una suprema pace, finanche lo «stile amaro» dell'ultimo sonetto, con cui l'io poetico ha osato scagliarsi contro la Fortuna, appare un «cieco error» che non dona «gloria alcuna» e di cui è bene pentirsi, contrapponendovi i beni di Dio che, fonte di pace eterna e in grado di annullare ogni inquietudine, propria del mondo terreno, conducono alla pace. Il sonetto rivela, se pur in una prospettiva ideologica assai diversa, una molteplicità di recuperi lessicali del sonetto proemiale del *Canzoniere* di Petrarca, in cui lo «stile amaro» di Isabella

²⁰ G. Distaso, *La scrittura letteraria per e oltre il disagio: Tasso e Isabella Morra poeti reclusi*, in «Quaderni di didattica della scrittura», fasc. 2, luglio-dicembre 2008, p. 137. Distaso, in relazione alla particolare condizione di «reclusi», instaura un parallelismo tra la «prigionia» di Tasso e quella di Morra.

ricorda il «vario stile», il «cieco error» ricorda il «giovanile errore», l'espressione «sperar è vano» evoca il sintagma «vane speranze».

In Isabella, tuttavia, il dissidio interiore non si definisce mai nel rapporto dialettico, proprio di una soggettività irrimediabilmente scissa, tra l'elemento psicologico e quello morale, quanto piuttosto nel rapporto tra l'elemento tutto soggettivo delle aspirazioni personali e quello oggettivo di un reale immutabile, che finisce con il logorare, annientandolo, un soggetto che aspira, vanamente, alla sua realizzazione nelle forme concrete e identitarie del vissuto. In questo scontro privo di approdo, in cui si consuma l'esistenza della poetessa, si compie il naufragio di un intero sistema di pensiero che, rimanendo pura aspirazione, non trova mai una pacificazione nelle forme oggettive della concretizzazione. La speranza si fa disillusione e la vita, impossibilitata a dispiegarsi nella misura terrena, va definendosi nelle forme ineffabili ed eteree della dimensione mistico-religiosa.

Il petrarchismo di Morra risulta essere, come è stato in più sedi chiarito, un petrarchismo più di forma che di contenuto, fatto tutto di somiglianze estrinseche, in cui l'originario codice, intriso di un sentire personalissimo, si rivela, come si può cogliere anche dalle canzoni mistico-religiose, non altro che un insieme di recuperi lessicali, non altro, come afferma Francesco Tateo, che «un pretesto letterario», in cui si dipana una specifica soggettività²¹.

Il canzoniere di Morra, inoltre, carico di una singolare intensità e strettamente connesso alla dolorosa esperienza biografica, un *unicum* nel contesto letterario del tempo, non si colloca in maniera ortodossa neanche all'interno di quel "petrarchismo" di stampo femminile, a cui afferiscono poetesse quali Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Gàmbara, Veronica Franco, Tullia D'Aragona e che, formalizzando la poesia petrarchesca, nella sua dimensione interiore attraverso un ricercato gioco retorico, fornisce precisi codici di comunicazione. Attraverso questi ultimi accade che anche l'universo femminile può partecipare

²¹ F. Tateo, *Un piccolo grande episodio di poesia petrarchistica*, in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di I. Nuovo e T. Gargano, cit., p. 22. Di Tateo si veda anche *Le liriche religiose di Isabella Morra*, in *Isabella Morra e la Basilicata*, Atti del Convegno di Studi organizzato dal Comune di Valsinni, presieduto da M. Sansone (Valsinni, 11-12 maggio 1975), Tip. Lit. A. Liantonio, Matera 1981, pp. 39-53. Sulle canzoni religiose si veda anche M.A. Elia, *Le "Canzoni Religiose" di Isabella Morra*, Mario Adda, Bari 2020.

alla discussione dotta e realizzare un'affermazione letteraria e sociale che lo sottragga a una condizione di marginalità. Tutti elementi, questi, che, nel caso di Isabella Morra e della sua peculiare esperienza umana e letteraria, appaiono più un'ambizione che una realtà di fatto. Se, da un lato, difatti, si vanno affermando trattati pedagogici tesi a delineare i caratteri della perfetta donna di palazzo, si pensi all'*incipit* del *Discorso della virtù femminile e donnesca* di Tasso, al III dei *Libri della Famiglia* di Leon Battista Alberti, o al III libro del *Cortigiano* di Castiglione, se pur nell'ottica di un sapere concepito come specchio del sapere maschile, dall'altro si assiste, soprattutto nelle terre più arretrate e periferiche, a condizioni di subordinazione ed esclusione a cui sono costrette le donne, anche di palazzo, dai padri, dai mariti, dai fratelli, in nome di retrograde leggi comportamentali, a cui è assolutamente vietato contravvenire, pena la vita, proprio come è accaduto all'infelice Isabella. Un dramma esistenziale che, in nome di un inscindibile nesso vita/poesia, Isabella Morra mette in versi:

in tutti i componimenti Isabella si propone in prima persona, riassumendo "spaccati" della propria esperienza interiore sapientemente sollevati ad immagini emblematiche, [...] ne nascono delle tessere, ovvero degli autoritratti, che fermano, ciascuno, un atteggiamento particolare della poetessa, come su una tela²².

Isabella, con la sua scrittura autentica e compostamente ferma, ha elaborato un discorso pienamente autonomo, attraverso il quale, opponendosi a pregiudizi e a costrizioni, ha saputo esprimere una sua personale visione del mondo, divenendo, in tal modo, un'icona femminile di forza e resilienza.

Sul piano poetico, si tratta di una voce femminile originale che, nella continua ricerca di una identità di donna, si trova a fare i conti con un codice espressivo e di comunicazione tutto maschile, che pure riesce a piegare a una specificità tutta soggettiva. Così, all'interno di un linguaggio codificato, che immette la rimatrice in un preciso ambito di civiltà, tra *gravitas* e piacevolezza e attraverso una lingua poetica carica di forti accenti sentimentali, nonché di molteplici ascendenze letterarie,

²² A. Zaccone, *Itinerario poetico di Isabella Morra*, con Introduzione di G. Caserta, Paternoster, Matera 1989, p. 93.

si va definendo una scrittura che si fa grido sofferto nella più ampia necessità di «costruire una vita di letteratura per sostituire la realtà»²³. Nella persona di Isabella, rimatrice resa immortale dalle sue poesie, si sono consumati specifici contrasti in forme così esasperate da giungere agli esiti parossistici della eliminazione fisica. Isabella, giovane poetessa dalla personalità forte, è stata punita unicamente per aver desiderato godere appieno della sua «verde etate» e per aver amato intensamente la vita. Ma, a ben vedere, nel lungo termine, Isabella, con la sua lirica dallo stile “aspro e frale”, ha vinto la battaglia contro i suoi fratelli aguzzini proprio attraverso il raggiungimento di quella gloria poetica che, così tanto agognata in vita, ha raggiunto soltanto successivamente. Una gloria poetica, peraltro, già annunciata dalla rimatrice, con la perentorietà che è propria della consapevolezza, quando ebbe a scrivere: «e queste chioe cingerò d'alloro»²⁴. Si chiude così l'esperienza di Isabella Morra, la poetessa vittima di dure mentalità, eppure riscattatasi attraverso l'immortalità di una poesia che si è fatta atto di ribellione intenso e potente, al punto da riuscire a varcare i confini temporali, quelli di un Rinascimento tutt'altro che monolitico, e geografici, quelli della lontana Favale, e giungere sino alla contemporaneità²⁵.

²³ D. De Liso, *Vivere e morire di poesia: Isabella di Morra*, in *Escrituras autobiograficas y canon literario*, ed. de M. Martin Clavijo, Sevilla, Benilde, 2017, 3, p. 131. Inoltre, sullo stretto nesso letteratura/vita in Isabella Morra si veda F. Nardi, *La scrittura che uccide e la scrittura che salva*, in A. Cagnolati, S. Valerio (a cura di), *Rompendo il muro del silenzio. Voci di donne nel Mediterraneo*, Biblioteca Sinestesia, Avellino 2019, pp. 163-178.

²⁴ Rima IV, v. 14.

²⁵ La testimonianza poetica e biografica di Isabella Morra ha colpito fortemente studiosi, scrittori, drammaturghi, registi, attori della contemporaneità, che hanno dato vita a opere di grande interesse, tra le quali ricordiamo almeno il film del 2005 *Sexum superando. La storia di Isabella Morra*, diretto da M. Bifano; il testo teatrale del 1990 di A. Pieyre de Mandiargues, *Isabella Morra*; quello del 1998 di D. Maraini, *La storia di Isabella Morra raccontata da Benedetto Croce*; il dramma storico del 1999 di E. Bagnato dal titolo *Isabella di Morra*; il romanzo del 1999 di D. Mancusi, *Sotto un cielo piccolo; Malvarosa* di Raffaele Nigro del 2005. Per un'attenta analisi di tali opere, si veda G.A. Palumbo, *Isabella Morra e le riscritture narrative e teatrali*, in I. Nuovo, T. Gargano (a cura di), *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento*, cit., pp. 71-80; Id., *Isabella Morra nella ricezione contemporanea. Teatro, Cinema, Letteratura*, in «Rinascite della modernità», 3, 2023, pp. 39-61.

Loreta de Stasio

Voci femminili e sovversioni pastorali:
La Mirtilla di Isabella Andreini

Nel 1588, con la pubblicazione de *La Mirtilla*, “favola boschereccia” secondo la definizione della sua stessa autrice, Isabella Canali, nota con il cognome del marito Francesco Andreini – di cui adotterà il cognome come artista – si distingue come una delle rare figure femminili attivamente impegnate nella vita intellettuale pubblica, tanto in Italia quanto nel più ampio contesto europeo. Attrice di spicco della celebre compagnia di Commedia dell’Arte dei Gelosi, Isabella Andreini partecipò a tournée internazionali che prevedevano spettacoli all’aperto destinati sia al popolo analfabeta, sia alle élite delle corti europee. La sua reputazione fu rafforzata non solo dal carisma scenico e da un matrimonio di successo con un collega attore, ma anche dalla virtù personale che venne spesso celebrata ed elevata a modello: contravvenendo al cliché di “meretrice onesta” come venivano tacciate le donne che recitavano e si esibivano per la prima volta nella storia del teatro europeo¹ – uno degli elementi innovativi introdotti dalla Commedia dell’Arte –, Isabella Andreini fu madre prolifica e morì a Lione di ritorno da una tournée, a 42 anni, per l’aborto dell’ottavo figlio.

In questo studio analizziamo la prospettiva femminile adottata nella sua produzione letteraria – che comprende numerose rime (più di 500 tra sonetti, madrigali, sestine, canzonette, scherzi, egloghe, ecc.) – su cui spicca proprio *La Mirtilla*, un idillio bucolico nello stile del genere

¹ Ludovico Zorzi ha parlato della condizione delle prime attrici come di una sorta di “meretrice onesta”, ossia figure pubbliche assimilabili alle cortigiane per la loro esposizione scenica, ma rivendicate come virtuose grazie all’arte teatrale: cfr. L. Zorzi, *L’attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990, p. 45. A questo proposito vedi anche Anne MacNeil, che analizza Isabella Andreini e altre prime attrici, collocandole in quella tensione sociale tra infamia e virtù artistica, spesso richiamata con il paradosso della “meretrice onesta”: cfr. A. MacNeil, *Music and Women of the Commedia dell’Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 2003.

pastorale. Quando Isabella Andreini pubblica la *Mirtilla*, si trova al centro di un momento cruciale per la letteratura e il teatro italiano. La seconda metà del XVI secolo è segnata dal consolidarsi delle poetiche classiciste e dalla forte influenza delle accademie letterarie, in particolare l'Accademia degli Intenti di Pavia – in cui la Andreini viene ammessa con il nome di “l'Accesa” – e l'Accademia degli Intronati di Siena, che contribuiscono alla diffusione e codificazione del genere pastorale.

Il genere pastorale, fiorito tra Quattro e Cinquecento, costituisce uno dei laboratori più fecondi della cultura rinascimentale. Lungi dall'essere un semplice intrattenimento idillico, rielabora motivi classici e medievali per interrogare i rapporti di potere, le convenzioni sociali e i desideri individuali. La pastorale rinascimentale si nutre di Virgilio, Tasso e Guarini, privilegiando la natura ideale e l'amore innocente, in cui le figure femminili sono spesso passive, destinatarie del desiderio maschile. La poetica amorosa di Tasso, per esempio, per quanto apparentemente animata da un neoplatonismo idealizzante, offriva spesso rappresentazioni retrive e misogine della donna, sostituendo l'armonia spirituale del mal d'amore petrarchesco con un'attitudine di controllo e accusa². *L'Aminta* è esempio paradigmatico: come fa notare Cinzia Saccotelli, la ninfa Silvia è rappresentata come oggetto del desiderio del protagonista, con la voce e l'azione filtrate dalla prospettiva maschile³; la sua soggettività non prende parola direttamente: «disdegnosa e vergognosa a terra chinava il viso, e 'l delicato seno / quanto potea torcendosi, celava [...]. Pastor, non mi toccar: son di Diana; per me stessa saprò sciogliermi i piedi»⁴.

L'Aminta (1573/1581) di Tasso e *La Mirtilla* (1588) di Isabella Andreini rappresentano due pietre miliari della tradizione pastorale – sebbene l'ultima sia stata marginalizzata e riconsiderata solo negli ultimi decenni –: entrambe le opere si innestano sul codice dell'amor cortese, trasportandolo in un contesto bucolico e mitico; ma se Tasso lo trasfi-

² Cfr. I. Walder-Biesanz, *Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini's Mirtilla*, in «Italian Studies», vol. 71, no. 1, 2016, pp. 49-66. Cfr. anche N. Rivero, *La Mirtilla: Shaping a New Role for Women*, in «MLN», vol. 132, no. 1, Jan. 2017, pp. 21-46.

³ C. Saccotelli, *La Mirtilla di Isabella Andreini*, in «Kepos Semestrale di letteratura italiana», vol. 1, 2019, pp. 158-179.

⁴ T. Tasso, *Aminta*, in *Torquato Tasso. Poesie*, a cura di F. Flora, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli 1952, atto III, scena 1, pp. 651-652.

gura in mito armonico e celebrativo, Andreini lo problematizza, mostrandone contraddizioni e limiti: infatti, il testo della *Mirtilla*, l'unico dramma teatrale scritto da Andreini – pur iscritto nei codici del suo tempo, all'interno di una produzione che prediligeva perlopiù la lirica d'ispirazione petrarchesca –, mette in discussione i presupposti più radicati sul piano sociale e letterario, sia per la struttura, sia per la tematica che per la finalità.

Il confronto tra i due testi permette di cogliere non solo la diversa funzione attribuita alla pastorale, ma anche la portata innovativa della scrittura femminile di Andreini, che inserisce nella scena letteraria una voce capace di ribaltare le convenzioni⁵. L'attrice-autrice – primadonna della compagnia dei comici Gelosi –, assume una posizione critica radicale, facendo emergere nuove possibilità di generi non canonici poiché non solo padroneggia i codici bucolici, ma li rielabora con consapevolezza critica, introducendo personaggi femminili di grande autonomia emotiva e intellettuale. Infatti, come già aveva sottolineato Julie Campbell nell'introduzione alla sua traduzione della *Mirtilla*, Isabella Andreini fornisce «an element long missing from the traditional canonical studies of this subgenre of drama: the voice of the Renaissance female dramatist writing in response to the texts of her male contemporaries»⁶.

1. *Il ribaltamento comico e parodico dei ruoli "canonici" e dei temi presentati dall'Aminta di Torquato Tasso*

Il confronto tra *La Mirtilla* di Isabella Andreini e l'*Aminta* di Torquato Tasso, nella maggior parte degli studi si concentra spesso sulla cosid-

⁵ Diverse fonti riportano che Andreini abbia recitato, all'età di undici anni, nel ruolo di protagonista maschile dell'opera tassiana. Sebbene non del tutto insolita per i bambini attori del tempo, tale esperienza probabilmente la mise precocemente in contatto con l'ideologia di genere che avrebbe tematizzato in seguito. In età matura, Andreini partecipò a un concorso poetico in cui si classificò seconda dopo Tasso, ormai anziano, e ciò potrebbe aver favorito un loro scambio intellettuale informale in prossimità della composizione della *Mirtilla*.

⁶ «[...] un elemento a lungo assente dagli studi canonici tradizionali di questo sottogenere del dramma: la voce della drammaturga rinascimentale che scrive in risposta ai testi dei suoi contemporanei maschi» (trad. mia): J.D. Campbell, Introduction to I. Andreini, *La Mirtilla: a pastoral*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies (ACMRS), Tempe, Arizona 2002, p. xvii.

detta “scena dello stupro”, rispettivamente nel secondo atto di *Aminta* e nel terzo atto de *La Mirtilla*. In *Aminta*, il satiro rappresenta una minaccia concreta per Silvia: l’attira in un’imboscata e manifesta esplicitamente l’intenzione di violentarla, motivato da una frustrazione non solo erotica ma anche affettiva. La sua dichiarazione – «Qual contrasto co’l corso o con le braccia potrà fare una tenera fanciulla contro me sì veloce e sì possente?» – rivela l’intensità della violenza insita nella sua visione del desiderio⁷. Il satiro, inoltre, non dialoga con Silvia; è il pastore Aminta che interviene a salvarla, mentre lei ribadisce la sua fedeltà alla dea Diana, rifiutando persino l’aiuto del pastore⁸.

Al contrario, *La Mirtilla* sovverte radicalmente questa dinamica. Quale elemento emblematico, la ninfa Filli, minacciata da un satiro, non è vittima passiva e non attende il rilievo maschile, ma inganna il satiro, lo immobilizza legandolo a un albero e lo punisce con un’erba amara: un gesto di autodifesa femminile genuino, ironico e radicale, come fa notare Julie Campbell⁹.

Filli, inoltre, gioca abilmente con la vanità del suo potenziale predatore sovvertendo il discorso e l’azione. Gli fa credere che il suo aspetto sia irresistibile e lo convince con astuzia a farsi legare all’albero: «Datti pace / e soffri per un poco / perché quanto più stretto / ti lego, tanto più sicuramente / ti bacierò dipoi»¹⁰. Il satiro sospetta di essere preso in giro, e Filli lo smaschera apertamente: «O malaccorto / or hai pur finalmente conosciuto, / ch’io mi beffo di te qual donna mai, / ben che diforme, e vile si compiacque / d’amar sì mostruoso orrido aspetto?»¹¹. Questo scambio rovescia la retorica maschile del potere e introduce una dimensione comica e critica verso l’aggressività maschile.

⁷ T. Tasso, *Aminta*, cit., atto II, scena 1, p. 637.

⁸ Ivi, atto III, scena 1, pp. 651-652.

⁹ Come osserva Julie Campbell nell’introduzione alla sua traduzione del testo di Isabella Andreini, *La Mirtilla* mette in scena un intervento nelle convenzioni del genere pastorale, incentrate sul genere maschile. Quando Filli viene minacciata da un satiro, ad esempio, non dipende da un altro uomo che venga in suo soccorso; invece, inganna il suo potenziale stupratore, lo deride convincendolo con l’inganno a mangiare un’erba amara e a strappargli la barba, e lo lascia legato a un albero. Julie Campbell, Introduction to *La Mirtilla: a pastoral*, cit., p. xx.

¹⁰ I. Andreini, *La Mirtilla* (1598), a cura e con un’Introduzione di M.L. Doglio, Pacini Fazzi, Lucca 1995, atto III, scena 2, p. 88 (vv. 1398-1401).

¹¹ Ivi, p. 92 (vv. 1487-1491).

Andreini, così facendo, mette in scena una riflessione pro-femminista, secondo le definizioni di Rosalind Kerr e di Virginia Cox¹²: Filli dimostra intelligenza, preveggenza e padronanza della situazione. Il contrasto è evidente con *Aminta*, dove la risposta femminile alla violenza è la ritirata o la repressione emotiva¹³.

È importante far notare anche che la nostra autrice, in un discorso neoplatonico che associa l'aspetto esteriore alla nobiltà dell'anima, utilizza lo spirito filosofico-letterario dominante in un senso raramente esplicitato, sottolineando come la violenza maschile sia legata alla brutalità. Il satiro si lamenta che Filli abbia un "cuore di pietra", ma è lui stesso a dimostrare ottusità e brutalità.

In Andreini, nessun uomo è idealizzato e la centralità dell'azione spetta alle donne, che scelgono con razionalità e compassione. La dinamica si conferma quando Filli incontra Igitio nel bosco. Egli minaccia il suicidio, ma Filli, con mente fredda, decide di fingere amore per salvarlo: «Sarei ben di Macigno, se, veduta /di te si salda prova, i' non volessi /cangiar pensiero e voglia»¹⁴. Anche Ardelia, pur esitante, sceglie Uranio con consapevolezza, dimostrando – come suggerisce Lucrezia Marinella – che la compassione e la saggezza sono tratti della virtù femminile¹⁵.

Andreini costruisce una rete complessa di alleanze tra donne, come nella gara canora tra Mirtilla e Filli che si conclude con una dichiara-

¹² Rosalind Kerr adopera il termine *pro-feminismo* per indicare un sostegno al femminismo (ovvero, la convinzione nell'uguaglianza di genere e nella necessità di affrontare il problema della violenza contro le donne) senza implicare che il sostenitore sia membro di un movimento femminista. Andreini si è presentata come una persona in grado di muoversi tra posizioni di soggetto maschile e femminile, piuttosto che parlare solo a partire da un'identità sessuale femminile, e per questo motivo può essere definita più pro- che proto-femminista. Anche Virginia Cox sceglie di usare il termine pro-femminista per riferirsi alla riscrittura del rapporto ninfa-satiro da parte di Andreini. Cfr. R. Kerr, *Sex and the Satyr in the Pastoral Tradition: Isabella Andreini's La Mirtilla as Pro-Feminist Erotica*, in *Eroticism in the Middle Ages and the Renaissance: Magic, Marriage, and Midwifery*, ed. by I.F. Moulton, Brepols, Turnhout 2016, p. 84; V. Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011, p. 112.

¹³ Walder-Biesanz, *Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini's Mirtilla*, cit., pp. 49-66.

¹⁴ I. Andreini, *La Mirtilla*, cit., atto V, scena 3, p. 140 (vv. 2783-2785).

¹⁵ L. Marinella, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*, Presso Gio. Battista Combi, Venezia 1631; ed. critica a cura di L. Panizza, Edizioni delle donne, Roma 1999, pp. 84-87.

zione di rispetto e amicizia reciproca¹⁶. L'uomo conteso, Uranio, perde rilievo nella trama, evidenziando come la relazione tra donne sia il vero fulcro affettivo. Le preghiere finali delle tre coppie rafforzano questa lettura: mentre gli uomini pregano per la fertilità e il possesso, le donne invocano pace e stabilità¹⁷. La chiusa affidata a Coridone – «e i rosignuoli / fra questi verdi rami / temprino à prova lascivetti note / e con nove vaghezze / cantin sempre d'amor l'alte dolcezze» – può essere letta come un augurio rivolto alle protagoniste femminili, libere e consapevoli, che cantano l'amore come atto di volontà e non di sottomissione¹⁸.

La Mirtilla si impone così non solo come un'opera pastorale e un racconto di ispirazione neoplatonica, ma anche e soprattutto come una risposta implicita al sessismo sotteso alla produzione tassiana. Inserendosi nella tradizione delle pastorali neoplatoniche, Andreini sfrutta i parallelismi e i contrasti simbolici tra i codici dell'amor cortese idealizzato – eredità medievale che esalta la purezza, la devozione e la distanza rituale – e le concrete dinamiche sociali della corte rinascimentale: in tale confronto emerge un contesto critico in cui il potere, il rango e la politica influenzano profondamente le relazioni sentimentali.

2. *Il bosco: metafora della corte nell'Aminta di Tasso e spazio di dissonanza nella Mirtilla di Andreini*

2.1. Il bosco-corte dell'*Aminta*

La selva tassiana è uno spazio idealizzato, un *locus amoenus* che rappresenta la proiezione allegorica dell'ordine cortigiano. Fin dall'esordio, nell'*Aminta* si evoca l'età dell'oro: «O bella età de l'oro, / non già perché di latte / sen corse il fiume e stillò mele il bosco, / né perché i frutti loro / dier da l'aratro intatte...»¹⁹. L'immagine non è pura nostalgia bucolica, bensì allegoria di un equilibrio sociale e politico: in Tasso il bosco è luogo di armonia primigenia; boschi e fonti sono luoghi di rivelazione e di purificazione. Daniel Javitch ha sottolineato come l'*Aminta* non sia «un'evasione, ma una celebrazione dell'ideologia cortigiana, maschera-

¹⁶ I. Andreini, *La Mirtilla*, cit., atto III, scena 5, pp. 104-105.

¹⁷ Ivi, atto V, scena 8, pp. 156-159.

¹⁸ Ivi, atto V, scena 8, p. 159 (vv. 3264-3268).

¹⁹ T. Tasso, *Aminta*, cit., atto I, scena 2 del Coro (vv. 565-569).

ta da finzione pastorale»²⁰. La struttura armonica dell'*Aminta* riflette un'idea di equilibrio che coincide con l'ideale cortigiano: il bosco diventa così un microcosmo politico e sociale, in cui l'amore, pur inizialmente rifiutato e doloroso, si sublima nella ricomposizione finale.

Cosicché il *locus amoenus*, con i suoi elementi naturali idilliaci (ruscelli, ombre, verzure), non è solo scenario ma principio ordinatore: esso traduce il desiderio di armonia che, al tempo stesso, corrisponde all'ordine gerarchico cortigiano sotto Alfonso II d'Este. Il bosco, pur presentandosi come spazio naturale e libero, è governato da leggi non scritte che rimandano all'etichetta e alle gerarchie di corte. Aminta, Silvia, Tirsi e Dafne incarnano ruoli sociali riconoscibili nel contesto estense. Il lieto fine, che porta Silvia a ricambiare l'amore di Aminta, non è soltanto risoluzione drammatica ma conferma di un ordine superiore.

Questo scioglimento ribadisce la centralità dell'amore come legge naturale e civile, traducendo nel linguaggio pastorale l'ideale politico di armonia promosso dalla corte di Alfonso II d'Este. È chiaro che la favola boschereccia tassiana sia encomiastica nel profondo: la corte è il bosco, e nel bosco si rispecchia la corte. Allo stesso tempo, il bosco tassiano è teatro di un intreccio che, pur nella sua apparente naturalezza pastorale, traduce e maschera dinamiche di corte. La vicenda di Aminta, pastore innamorato di Silvia, è ambientata in una selva che si presenta come spazio di libertà, ma anche come scenario regolato da norme implicite, metafora del sistema cortigiano: lì, come nella corte, si giocano gerarchie di potere e di desideri. Tutto ciò fa pensare che la pastorale tassiana non sia un'evasione dalla realtà, ma piuttosto la sua trasfigurazione allegorica.

2.2. Il bosco dissonante della *Mirtilla*

Otto anni dopo la pubblicazione dell'*Aminta* di Tasso, Isabella Andreini mette in scena un'altra selva pastorale, ma ne sovverte la funzione simbolica: se il bosco tassiano conduce a un lieto fine, quello della *Mirtilla* diventa spazio della perdita e della frattura e smette di essere metafora di una corte ordinata per diventare un luogo inquieto, segnato da tensioni insanabili. La ninfa Fillide, ad esempio, consuma la propria

²⁰ D. Javitch, *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton University Press, Princeton 1991, p. 142.

esistenza nel dolore di un amore infelice, fino a prefigurare la morte. Il suo lamento si rivolge direttamente al bosco:

D'affanno pieno, e di noiose cure,
 dolor m'affligge e ange,
 e la disperation m'induce (ahi lassa)
 a desiar la morte.
 O più d'ogn'altra sfortunata Filli,
 voi pur sapete, o boschi,
 valli, selve, e campagne,
 qual sia la vita mia, poi che sì spesso
 mi sentite lagnare, e i venti ancora
 lo san, che per udir l'aspra mia pena,
 si fermano sovente²¹.

Il lamento della protagonista Mirtilla si esprime in toni simili:

lo vider gli occhi miei, che dentro il core
 restò piagato, e arso; allora invece
 di coglier fiori, i' colsi ortiche, e stecchi;
 e per rose odorate,
 pungenti spine nel mio seno posi.
 [...] [R]ispondeva
 da questi cavi sassi Eco infelice.
 Da indi in qua mai non conobbi pace,
 anzi in sospiri, in pianti, e in fiamme ardenti,
 travaglio ognor questa mia grave spoglia²².

Il paesaggio naturale, invece di offrire consolazione, diventa testimone impotente della tragedia. La natura si fa complice del dolore, non più principio di armonia. Il bosco diventa specchio di un mondo femminile frammentato e vulnerabile, lontano dalla trasparente allegoria cortigiana. Come nota Valeria Finucci, «Andreini immette nella pastorale un elemento drammatico e lacerante, che la allontana dalla funzione encomiastica e la avvicina a una scrittura al femminile della crisi»²³. La natura non è più idealizzata come *locus amoenus*, bensì at-

²¹ I. Andreini, *La Mirtilla*, cit., atto I, scena 2, p. 56 (vv. 542-555).

²² Ivi, atto II, scena 2, pp. 67-68 (vv. 868-872, 880-884).

²³ V. Finucci, *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and*

traversata da contraddizioni: al posto dell'armonia troviamo conflitto, al posto dell'allegoria politica troviamo la testimonianza di un'esperienza soggettiva e tragica.

In Andreini le fonti limpide e gli alberi secolari coesistono con luoghi di passaggio dove il linguaggio si fa pragmatico, rivelando che l'ordine naturale può ospitare tanto l'ideale quanto il compromesso. Il bosco di *Mirtilla* non è un Eden immobile, ma un ambiente mutevole, dove la voce femminile può articolarsi in resistenza. Già Franco Vazzoler aveva analizzato il modo in cui la *Mirtilla* si discosta dalla pastorale encomiastica e idealizzata: anche altri studiosi hanno rafforzato l'ipotesi per cui *Mirtilla* rompe con l'orizzonte encomiastico della pastorale tassiana, introducendo una pluralità di voci femminili e una drammaticità che ne incrinano l'armonia²⁴. Infatti, non solo *Mirtilla* ma anche *Filli e Ardelia* esprimono sentimenti contrastanti, desideri repressi e passioni dolorose. Il bosco diventa uno spazio polifonico e instabile, attraversato da conflitti interiori e da tensioni insanabili. Per Margaret L. King²⁵ e Virginia Cox, *La Mirtilla* va letta come un intervento consapevole in un genere maschile che, attraverso la voce di una drammaturga donna, «introduces into the pastoral a tragic and critical register, in which nature does not reconcile but instead amplifies conflict»²⁶.

Il confronto tra Tasso e Andreini mostra, dunque, due usi divergenti della favola boschereccia: nel primo caso, il bosco è metafora della corte, luogo di ordine, allegoria di potere e desiderio regolati dall'armonia; nel secondo, esso diventa spazio di dissonanza, di tragedia e di resistenza alla pacificazione cortigiana. Attraverso questa sovversione, Andreini problematizza il modello tassiano e ne svela le implicazioni ideologiche:

Ariosto, Stanford University Press, Stanford 1992.

²⁴ Cfr. F. Vazzoler, *Le pastorali dei comici dell'arte: La Mirtilla di Isabella Andreini*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del XV Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Union Printing, Viterbo 1992, pp. 281-299. Per la trattazione divulgativo-critica che sottolinea il ruolo attivo delle figure femminili e le fratture rispetto alla pastorale armonica cfr. anche *Love in the Woods: Isabella Andreini's La Mirtilla*, in «Diversifying the Classics», UCLA Humanities, 21 Feb. 2019 (<https://diversifyingtheclassics.humanities.ucla.edu/love-in-the-woods-isabella-andreinis-la-mirtilla>).

²⁵ M.L. King, *Women of the Renaissance*, University of Chicago Press, Chicago 1991.

²⁶ «[...] immette nella pastorale un registro tragico e critico, in cui la natura non pacifica ma amplifica il dissidio» (trad. mia): V. Cox, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008, p. 152.

laddove il bosco cortigiano celebrava l'ordine e l'armonia, il bosco della *Mirtilla* rivela la crisi, la problematizzazione, la crisi, la lacerazione e la possibilità di una scrittura drammatica alternativa, aperta alla pluralità delle voci femminili.

3. *La pastorale rinascimentale tra Tasso e Andreini: dal mito alla critica*

Roberto Gigliucci, nel saggio *La scena e l'ombra*, analizza la struttura drammaturgica di *Aminta* e *La Mirtilla*, sottolineando la differenza tra l'idealismo armonico e lineare della pastorale di Tasso e la libertà compositiva e sperimentale di Andreini²⁷; osservazioni simili emergono negli studi di Alexia Ferracuti, che evidenzia come l'opera di Andreini presenti tensioni interne e fratture nell'armonia pastorale che risultano assenti nell'*Aminta*²⁸. Sebbene entrambe le pastorali seguano uno schema narrativo simile – l'amore non corrisposto, il tentato suicidio del corteggiatore e la successiva unione amorosa – Andreini sviluppa una pluralità di protagoniste femminili, dotate di motivazioni chiare e articolate, che dialogano tra loro e con i personaggi maschili. *Mirtilla*, *Filli* e *Ardelia* non sono figure passive; parodiano i tradizionali *tópoi* di bellezza e virtù, rivelando la contraddizione tra l'ideale di devozione femminile e le strategie concrete necessarie per sopravvivere all'interno di un contesto patriarcale.

In *Aminta*, Silvia incarna la "crudeltà" femminile secondo la logica androcentrica di Torquato Tasso – condivisa dalla maggior parte dei letterati dell'epoca –: criticata dalla ninfa Dafne e dal coro partecipante per il rifiuto dell'amore e della procreazione, viene infine piegata dall'amore di Aminta, soprattutto di fronte al suo tentato suicidio, e subisce così la punizione prevista dalla norma morale del testo. Al contrario, nella *Mirtilla*, le protagoniste femminili operano con consapevolezza strategica: fingono affetto e obbedienza ai corteggiatori, ma lo fanno

²⁷ R. Gigliucci, *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Vecchiarelli, Manziana 2004, pp. 51-53.

²⁸ A. Ferracuti, *Reflections of Isabella: Hermaphroditic Mirroring in Mirtilla and Giovan Battista Andreini's Amor nello specchio*, in «California Italian Studies», V, 2014, 2, p. 134.

per salvare i pretendenti dai pericoli o dall'infamia sociale, mantenendo autonomia e controllo sul proprio destino. Già nel primo atto, Uranio definisce Ardelia "crucele", un'accusa che ricorre in bocca a più personaggi, ma che, nel corso dell'opera, si rivela comica e retorica, svelando l'inconsistenza delle recriminazioni maschili.

Come osserva Peter Brand, *Aminta* segnala uno scarto netto e un'involuzione rispetto all'amor cortese petrarchesco: Tasso legittima la coercizione emotiva come mezzo per ottenere devozione femminile, mentre Petrarca avrebbe sublimato il rifiuto nella scrittura lirica²⁹. Per Tasso, l'amore è prerogativa maschile, e la donna deve essere ricondotta alla propria "natura" compassionevole. L'epilogo dell'*Aminta*, affidato alla dea Venere, esplicita questa visione: l'amore non abita nel cuore delle donne, bensì presso «gli uomini cortesi»³⁰.

Il personaggio di Tirsi costituisce un punto di confronto significativo tra le due opere: in *Aminta*, egli veicola invettive misogine e rappresenta l'ideale maschile di coercizione emotiva, mentre nella *Mirtilla* è guidato dalle donne, la cui azione determina gli esiti della narrazione. Le protagoniste femminili, pur acconsentendo alle richieste dei corteggiatori, lo fanno secondo calcoli di necessità e strategia piuttosto che per autentico sentimento, dimostrando capacità di gestione e manipolazione della retorica amorosa maschile³¹.

Il titolo stesso delle opere riflette le priorità narrative degli autori: *Aminta* privilegia l'esperienza maschile e il desiderio di Aminta, mentre *La Mirtilla* concentra l'attenzione sull'azione femminile, sottolineando il ruolo attivo delle donne nel guidare la storia. Strutturalmente,

²⁹ P. Brand, *Aminta*, in *The Oxford Companion to Italian Literature*, ed. by P. Hainsworth and D. Robey, Oxford University Press, Oxford 2002. In questo articolo, Brand analizza la figura di *Aminta* nel contesto della tradizione dell'amor cortese e del rapporto con l'opera di Petrarca attraverso il confronto tra l'amor cortese petrarchesco e la rappresentazione della coercizione emotiva in Tasso.

³⁰ «Né già trovarlo spero tra voi, donne leggiadre, / [...] non è alcuno di voi che nel suo petto / dar gli voglia ricetta, / ove sol feritate e sdegno siede. / Ma ben averlo spero / ne gli uomini cortesi»: T. Tasso, *L'amor fuggitivo*, in *Torquato Tasso. Poesie*, a cura di F. Flora, cit., pp. 677-678. Angelo Solerti ritiene che sia stato scritto come epilogo dell'*Aminta*, sebbene con questo titolo appaia in molte stampe e non sia considerato come parte integrante dell'*Aminta*: cfr. A. Solerti, *Vita di Torquato Tasso*, Loescher, Torino 1895.

³¹ Ne è un esempio il salvataggio di Tirsi da parte di Mirtilla che avviene non per amore ma per senso del dovere e desiderio di evitare l'infamia sociale: «Lui trar da cruda morte, e me d'infamia». I. Andreini, *La Mirtilla*, cit., atto V, scena 1, p. 138 (v. 2711).

entrambe le pastorali intrecciano sentimenti e desideri reciproci, ma mentre Tasso conclude con una catarsi in cui Silvia riconosce finalmente il proprio amore e l'armonia si ricompono, Andreini distribuisce la parola tra più personaggi e intreccia prospettive diverse, costruendo un mosaico di tensioni e relazioni che riflette la complessità della vita reale e una pluralità di soggettività femminili autonome. La gestione dei conflitti, la molteplicità di voci e le strategie delle protagoniste rendono *La Mirtilla* un testo innovativo nel panorama della pastorale rinascimentale in cui la narrazione non segue più un percorso lineare verso la catarsi, ma esplora una realtà drammatica e articolata dove le donne esercitano una capacità di scelta e controllo fino ad allora assente nel modello della pastorale canonica.

Paolo Rondinelli

“Frase fatte” all'improvviso. La fraseologia della follia
nello scenario de *La pazzia d'Isabella*

Mentre, intorno alla metà del 1604, Isabella Andreini¹ si spegneva a Lione poco più che quarantenne, a Venezia, in quegli stessi mesi, il

¹ Nata col nome di Isabella Canali, a Padova, forse nel 1562 (non siamo in possesso di un certificato di nascita), da una famiglia di modeste condizioni, di cui non sappiamo nulla se non che il padre – identificabile in Paolo Canali – era di origine veneziana, dimostrò fin da giovane doti morali unite a un'insaziabile sete di conoscenza. Educata alle buone lettere, pur senza ricevere una formazione umanistica *stricto sensu*, Isabella era una donna colta che conosceva lo spagnolo e il francese. Fin da giovanissima si dedicò alla recitazione teatrale e, approdata – probabilmente come Servetta – alla Compagnia dei Gelosi, debuttò nel ruolo di Prima Donna Innamorata dopo che la più esperta Vittoria Piissimi lasciò i Gelosi per i Confidenti. Presso i Gelosi Isabella incontrò Francesco Andreini (1548-1624), suo futuro marito, anch'egli attore. Trent'anni di successo attendevano Isabella, a livello nazionale (nei teatri di Roma, Milano, Bologna, Genova e Napoli) e internazionale. Quando la compagnia fu chiamata alla corte di Enrico IV di Francia, Isabella recitò per diversi mesi (dal luglio o agosto del 1603 alla primavera del 1604) a Fontainebleau e a Parigi, riscuotendo un notevole successo. Maria de' Medici, consorte di Enrico IV, avrebbe voluto trattenerla; ma, ottenuta dal re la licenza di tornare in patria, la coppia si rimise in cammino verso l'Italia; e, nel giugno del 1604, a causa di un aborto, la talentuosa attrice perse la vita a Lione. Onorata con funerali solenni, fu insignita di un'iscrizione latina, scritta da Francesco, e di una medaglia recante il motto *aeterna fama*, a riprova di un'impronta indelebile lasciata nella storia della cultura, confermata anche dai versi del compianto, scritto dal figlio primogenito, Giovan Battista (anch'egli attore), dove il tema del «Tempo edace» viene evocato e contrapposto alla «Virtù pugnace» della madre (*Il pianto di Apollo*, Milano, Girolamo Bordoni e Pietro Martire Locarni, 1606, p. 29). Cfr. G.B. Andreini, *Opere teoricke*, introduzione, edizione e commento a cura di R. Palmieri, Le Lettere, Firenze 2013, p. 188, nota 44. Su Giovan Battista Andreini si vedano gli studi di Siro Ferrone citati da Rossella Palmieri (ivi, p. 9, nota 1). Per quanto concerne la bibliografia su Isabella Andreini, si veda la tesi di dottorato di Eloisa Pierucci, *Il professionismo attorico femminile tra 1560 e 1604* (tutor: prof.ssa Francesca Simoncini), Università degli Studi di Firenze, anni 2014-2018, pp. 306-307, nota 1257. Qui ci si limita a ricordare: L. Pannella, *Andreini, Isabella*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Enciclopedia Treccani, Roma 1974, pp. 704-705; S. Carandini, *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu, legittimazione della*

tipografo Giovanni Guerigli dava alle stampe il *Floris Italicae linguae libri novem* di Agnolo Monosini², unica opera a stampa dell'ecclesiastico erudito toscano, che, negli anni successivi, ricevette l'incarico di stendere gli indici delle voci e dei proverbi greci e latini per la prima impressione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1612): due fatti apparentemente lontani e scollegati tra loro, non solo dal punto di vista geografico, ma anche culturale e linguistico, se si considerano il carattere popolare della Commedia dell'Arte e la matrice erudita etimologizzante caratteristica del *Flos*; o ancora il rapporto con la Francia, terra di onori per Isabella e termine di paragone negativo per Agnolo, che, negli anni della controversia sulla maggiore o minore nobiltà del francese o dell'italiano, si schierò nettamente in favore del secondo³.

Eppure il parallelismo cronologico del 1604 fornisce un inedito spunto di riflessione sull'intreccio tra la fine della vita di una grande attrice, pioniera della Commedia dell'Arte e diva *ante litteram*, e il momento di massima fioritura della paremiografia moderna⁴. Come ha recentemen-

scena in Francia nel primo '600, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini, Bulzoni, Roma 2002, pp. 81-92; S. Mazzoni, *La vita d'Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, nr. monografico di «Culture Teatrali», X, primavera 2004, pp. 85-105; F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella*, ivi, pp. 107-131; *Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei Lumi*. Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di S. Castellaneta e F.S. Minervini, Cacucci, Bari 2009.

² Agnolo Monosini (Pratovecchio, 1568 - Firenze, 1626) è stato un linguista e presbitero italiano. L'edizione del *Flos* del 1604 è stata recentemente ripubblicata, in anastatica, nel secondo dei due volumi che compongono *Etimologia e proverbio nell'Italia del XVII secolo. Agnolo Monosini e i Floris Italicae Linguae libri novem*, a cura di F. Pignatti Morano di Custozza, indici a cura di G. Crimi, Vecchiarelli, Manziana 2010. Di Giovanni Guerigli si sa che fu un tipografo attivo a Venezia tra Cinque e Seicento, dove lavorò in proprio o in società con Domenico Nicolini da Sabbio, di cui era il genero. Morì nel 1629 o nel 1630, anno in cui compare la sottoscrizione degli eredi. Cfr. *EDIT16*: <https://edit16-stg.iccu.sbn.it/resultset-editori/-/editori/detail/CNCT000314> (05/10/2025).

³ Con il *Flos*, Monosini dimostra di schierarsi in favore dell'italiano – o meglio del fiorentino – arrivando a citare in maniera capziosa i parallelismi dalle *Variae lectiones* di Pier Vettori, che fungono da certificati di paternità greca. Cfr. R. Drusi, *Piero Vettori filologo e il volgare fiorentino*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Vecchiarelli, Manziana 2013, pp. 327-350, p. 345.

⁴ S'intende, con 'paremiografia', l'attività letteraria tesa alla raccolta di proverbi di origine dotta o popolare. Il *GRADIT* data il termine 'paremiografia' al 1841 e lo marca come TS (termine specialistico) avente il valore di «studio e raccolta di proverbi»; non però intesi esclusivamente come giri di frase autonomi, espressi in forma lapidaria o

te illustrato Massimo Fanfani, la paremiografia riconobbe nella Toscana la sua terra d'elezione e, date la vaghezza e la permeabilità del genere, si diramò in varie direzioni più o meno eccentriche, senz'altro diverse dal classicismo ellenizzante del Monosini⁵. Tra le principali linee direttrici non si può dimenticare quella che, fin dall'antichità, lega il proverbio al teatro non solo tragico, ma anche e specialmente comico. Nella moderna letteratura italiana si pensi alle commedie di Ludovico Ariosto – *La Cassaria*, *Il Negromante*, *La Lena* e altre – intrise di sentenze e formule proverbiali largamente attestate dai paremiografi successivi. Viceversa il percorso contrario – dal teatro al proverbio – vede al centro della scena letterati e commediografi, autori di opere paremiografiche come la *Dichiarazione di molti proverbi, detti e parole della nostra lingua fatta [...] a un forestiero, che mandò a chiedere l'esplicazione* di Giovan Maria Cecchi, rimasta a lungo inedita, creduta perduta e pubblicata non prima del 1819 dall'abate Luigi Fiacchi⁶.

Proverbio e commedia dialogano nel segno di Isabella Andreini e di Agnolo Monosini, ma anche di tutti quei letterati che, soprattutto a partire dall'*Hercolano* di Benedetto Varchi (Firenze, Giunti, 1570)⁷, hanno cercato di conciliare le teorie di Pietro Bembo con l'uso vivo contemporaneo raccogliendo gli elementi idiomati del fiorentino del tempo, che ricalcavano da vicino i moduli e gli stilemi dei grandi autori trecenteschi: Vincenzio Borghini⁸, Lionardo Salvia-

sentenziosa, codificati nella memoria collettiva come *communis opinio*, “verità” cavata dall'esperienza e presentata come conferma di un'argomentazione, consolidamento di una previsione o regola o ammonimento desunti da un fatto. Tra Cinque e Seicento gli orizzonti della definizione del termine ‘proverbio’ erano meno precisati rispetto a oggi e ancora legati al concetto greco di *paroimia* e al latino *proverbium*, iperonimi aperti all'inclusione di modi di dire, espressioni metaforiche, giochi di parole, locuzioni, sentenze, apoftegmi e varie altre forme della gnomica e della fraseografia. Per una definizione del concetto odierno di ‘proverbio’ si rimanda a C. Lapucci, *Introduzione*, in *Dizionario dei proverbi italiani*, A. Mondadori, Milano 2007, pp. IX-XLV, p. IX.

⁵ Cfr. M. Fanfani, *Sulla fraseografia toscana*, in «Linguistik online», 125, n. 1, 2024, pp. 145-159.

⁶ La *Dichiarazione* fu ritrovata da Luigi Fiacchi, che la pubblicò con una sua lezione. Cfr. L. Fiacchi, *Dei proverbi toscani*, in *Atti dell'Accademia della Crusca*, 1, Piatti, Firenze 1819, pp. 85-112.

⁷ Cfr. B. Varchi, *Hercolano*, edizione critica a cura di A. Sorella, Libreria dell'Università, Pescara 1995.

⁸ Cfr. V. Borghini, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di J.R. Woodhouse, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1971, pp. 163-176.

ti⁹, Francesco Serdonati¹⁰, Orlando Pescetti¹¹, Tomaso Buoni¹², Antonio Vignali detto l'Arsiccio Intronato¹³. Altri nomi si possono citare per restituire un quadro non solo toscano, ma italiano ed europeo¹⁴. Tra

⁹ Cfr. F. Ageno, *Le frasi proverbiali di una raccolta manoscritta di Lionardo Salviati* (1959), ora in Ead., *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani e D. Trolli, Clueb, Bologna 2000, pp. 358-393. La raccolta *Proverbi toscani* è disponibile sulla banca dati *Proverbi italiani* dell'Accademia della Crusca, coordinata da Marco Biffi. Cfr. M. Biffi, *La banca dati Proverbi italiani*, in *Fraseologia, paremiologia e lessicografia*, Atti del III Convegno dell'Associazione Phrasis, Accademia della Crusca - Università degli Studi di Firenze, 19-21 ottobre 2016, a cura di E. Benucci *et al.*, Aracne, Roma 2018, pp. 99-113. Sulla sua paternità, sulle varie fasi di composizione e sulla natura del codice che l'attesta, il Cl. I 394 della Biblioteca Ariostea di Ferrara, non ascrivibile alla sola mano del Salviati, ma prodotto da un *entourage* di copisti, cfr. D. D'Eugenio, *Lionardo Salviati and the collection of "Proverbi toscani". Philological issues with Codex Cl. I 394*, in «Forum Italicum», III, 2014, pp. 495-521.

¹⁰ La monumentale raccolta di Francesco Serdonati, che consta di 26.018 proverbi disposti in ordine semialfabetico, molti dei quali commentati, è stata recentemente edita in tre volumi, per le mie cure, dall'Accademia della Crusca. Cfr. F. Serdonati, *Proverbi italiani*, a cura di P. Rondinelli, con una premessa di P. Fiorelli, Accademia della Crusca, Firenze 2024.

¹¹ Come Serdonati, che ha tenuto scuola pubblica di grammatica e umanità a Padova, Ragusa di Dalmazia e Firenze, prima di trasferirsi a Roma all'inizio del Seicento, anche Orlando Pescetti è stato docente di grammatica in Veneto, precisamente a Verona. L'analogia tra i due paremiografi toscani prosegue con la funzione didattica del proverbio, che anticipa la fraseodidattica contemporanea. Le due sillogi allestite dal Pescetti infatti sono pensate in funzione didattica e sono state entrambe più volte riedite lungo tutto il secolo XVII. Cfr. Pignatti, *Etimologia e proverbio* cit., pp. 254-263. La prima, intitolata *Proverbi italiani*, dedicata al gentiluomo tedesco Conrado Hobergk, aveva lo scopo di «giovare a que' forastieri, che d'imparar la nostra lingua hanno desiderio, e specialmente alla nazione Tedesca». In essa i circa 4.000 proverbi e locuzioni, accompagnati talvolta da una sintetica spiegazione, erano tuttavia disposti senza alcun ordine (pecca a cui Pescetti pose rimedio nella seconda edizione, più ampia, datata 1603). L'altra edizione, limitata a poco più di 1.000 esempi, è data dai *Proverbi italiani e latini per uso de' fanciulli che imparano grammatica* (Venezia 1602). Cfr. L. Carpanè, *Educare con i proverbi. Orlando Pescetti tra letteratura e pedagogia*, in *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*, Atti delle giornate di studio, Università degli Studi Roma Tre - Fondazione Marco Besso (Roma, 5-6 dicembre 2012), a cura di G. Crimi e F. Pignatti, Vecchiarelli, Manziana 2014, pp. 341-365.

¹² Il *Nuovo thesoro de' proverbi italiani* venne pubblicato in due parti (Venezia, Ciotti, 1604-1606) ed ebbe diverse riedizioni. Sul poligrafo lucchese Tomaso Buoni, cfr. G. Ballistreri, *Buoni, Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., XV, 1972, p. 243.

¹³ Cfr. A. Vignali, *Lettera piacevole dell'Arsiccio intronato in proverbi*, a cura di G. Pecori, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1975.

¹⁴ Altre raccolte cinque-secentesche sono segnalate da Pignatti, *Etimologia e proverbio*, cit.

questi hanno un respiro internazionale Polidoro Virgili ed Erasmo da Rotterdam, che si contesero un primato cronologico spettante in realtà a un terzo paremiografo, il toscano – ancora una volta – Lorenzo Lippi da Colle Val d'Elsa, professore di poetica e retorica allo Studio di Pisa e autore di un *Liber proverbiorum*, dedicato negli anni Settanta del Quattrocento a Lorenzo de' Medici detto il Magnifico¹⁵.

Proprio Erasmo, che con i suoi *Adagia* ha permesso alla *sapientia* degli antichi di circolare nell'Europa moderna, offre, con la sua opera più celebre, il *Moriae encomium* – saggio satirico meglio noto come *Elogio della follia* – un modello imprescindibile per la *La pazzia d'Isabella*. Il testo dell'*Elogio* è punteggiato di *paremie*¹⁶, specchio della loquela della follia, o meglio di Follia, personificazione della più scomoda verità che fa crollare le maschere dietro cui si nascondono tutti, compresa la stessa Follia¹⁷; le maschere dei personaggi della Commedia dell'Arte, tra cui quella di Arlecchino (Tristano Martinelli) e della donna giovane, colta e vivace che non a caso prende spesso il nome di Isabella, proprio in onore dell'Andreini.

La forbice tra paremiografia erudita e Commedia dell'Arte, dunque, si accorcia. Detto che sarebbe una forzatura del tutto arbitraria

¹⁵ Autore di un *Proverbiorum libellus*, stampato per la prima volta a Venezia nel 1498 e una seconda sempre a Venezia nel 1500, Polidoro Virgili è stato uno storico e presbitero italiano, nato e morto a Urbino, naturalizzato inglese. Cfr. D. Hay, *Polydore Vergil Renaissance Historian and Man of Letters*, Clarendon Press, Oxford 1952; R. Ruggeri, *Polidoro Virgili: un umanista europeo*, Moretti & Vitali, Bergamo 2000. A Parigi, nel 1500, furono invece pubblicati i cosiddetti «Ur-Adagia», secondo la definizione che si trova in F. Bausi, *Erasmo e i filologi italiani. Cinque schede per gli 'Adagia'*, in *Vir bonus dicendi peritus. Studi in onore di Paolo Viti*, a cura di S. Dall'Oco e L. Ruggio, Milella, Lecce 2023, pp. 237-254, p. 238. Per quanto riguarda Lorenzo Lippi, cfr. Laurentii Lippii *Liber proverbiorum*, a cura di P. Rondinelli, Bononia University Press, Bologna 2011.

¹⁶ Ho proposto un censimento delle *paremie* presenti nell'*Elogio della follia* in P. Rondinelli, «Del tutto non è savio chi non sa esser pazzo». *Componenti fraseologiche e paremiologiche nell'Elogio della follia di Erasmo da Rotterdam*, in *Fraseologia e paremiologia. Prospettive evolutive, pragmatica e concettualizzazione*, a cura di O. Balaş, A. Gebăilă e R. Voicu, Edizioni Accademiche Italiane, Riga (Lettonia) 2019, pp. 218-235.

¹⁷ La stessa Follia è una maschera, «perché tutti hanno la maschera, perché il mondo è tutto un giuoco di specchi, e di immagini; di volti celati dalle maschere, di aspetti riflessi e cangianti, diritti e capovolti». Cfr. Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, a cura di E. Garin, Mondadori, Milano 1992², p. XXI. Isabella non è solo il nome di battesimo dell'Andreini, ma anche il nome di una maschera della Commedia dell'Arte, definita anche l'Innamorata o l'Amorosa.

trasformare gli Andreini in classicisti, discendenti di Erasmo e professori universitari conoscitori del latino e del greco, è d'uopo ricordare che Francesco e Isabella erano capocomici colti e raffinati. Il profilo di Isabella non è solo quello di un'attrice, ma anche quello di un'attrice elegante e talentuosa, famosa per la sua eloquenza, la sua ironia e la sua cultura¹⁸. Se dunque da un lato non bisogna eccedere con parallelismi troppo arditi, dall'altro occorre evitare l'ingenuità di ritenere irrilevante o accidentale la presenza di un nutrito numero di frasi idiomatiche all'interno di un breve testo come lo scenario de *La pazzia d'Isabella*¹⁹.

Vero è che la scena di follia non è stato un tema caro solo a Isabella Andreini, ma un cavallo di battaglia di tutte le comiche dell'Arte; a partire da Barbara Flaminia, che la portò in scena prima di Isabella, come dimostra lo *Zibaldone* di Zan Ganassa e Stefanello Bottarga, in cui si legge lo scenario *Doi pazzi*, caratterizzato dalla presenza del personaggio della Pazza, la quale, nel finale, scopre la sua identità facendosi riconoscere come Ortensia (l'Innamorata interpretata da Flaminia)²⁰.

Ma è proprio l'insistita presenza dei fraseologismi a dirci di un debito in certa misura erasmiano che, pur non essendo l'unico, agisce su Isabella in maniera diretta e visibile, ancor più che il modello ariostesco dell'*Orlando furioso*, dove la follia funge da motore dell'azione comica,

¹⁸ L'Andreini faceva parte dell'Accademia degli Intenti di Pavia, dove usava lo pseudonimo di *Accesa*. Cfr. G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Coi tipi della Minerva, Padova 1831, pp. 52-56, p. 52.

¹⁹ Ciò è tanto più vero se si mette in rapporto l'immediatezza del proverbio, che scatuisce, improvviso e anonimo, dall'osservazione della vita quotidiana, con la mimesi cinetica della Commedia dell'Arte, ovvero della commedia per eccellenza, secondo Ferruccio Marotti. Cfr. F. Marotti, *Introduzione*, in F. Scala, *Il Teatro delle Favole Rappresentative*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1976, pp. I-LXIII, p. LII. Cfr. anche M. Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1930; S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014; C. Burattelli, D. Landolfi e A. Zinanni, *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Le Lettere, Firenze 1993; *Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti, Utet, Torino 1982.

²⁰ Secondo l'ipotesi formulata da Maria Del Valle Ojeda Calvo, Stefanello Bottarga, nome d'arte di Abagaro Francesco Baldi, sarebbe l'autore materiale dello *Zibaldone*, mentre i testi sarebbero frutto di un comune lavoro. Cfr. M.D.V. Ojeda Calvo, *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani*, Bulzoni, Roma 2007, pp. 109-111. Nella già citata tesi di dottorato, Eloisa Pierucci (*Il professionismo attorico femminile tra 1560 e 1604*, cit., p. 129) considera plausibile l'ipotesi di uno stadio intermedio dato da una prima revisione ad opera di Bernardo Tasso, letterato con cui Barbara Flaminia collaborò fino ad affermarsi, a Mantova, al pari della più esperta Vincenza Armani.

senza tuttavia essere oggetto di personificazione e senza intestarsi un discorso furioso che, non a caso, anche ne *La pazzia d'Isabella*, è affidato a una donna: Isabella, appunto, l'Innamorata pazza d'amore e di dolore, afflitta per la tragica scomparsa dell'amato Orazio, gentiluomo genovese eliminato dall'invidiosa Flaminia.

Nella *Pazzia* si può scorgere, in altre parole, il bagliore di una razionalità sottesa. Il vaneggiamento è reso parlabile, dicibile, anche dall'impiego di frasi non immediatamente comprensibili come le idiomatiche. Il paradosso di una stolta saggezza divina passa per un mistero che contraddice l'idea, affermatasi nei secoli successivi, del proverbio come frase prevedibile e banale, ridotta a luogo comune privo d'inventiva, spogliato del *quid* di follia che è insito, invece, nel guizzo che non ci si aspetta, la frase pronunciata all'improvviso, sotto un irriverente berretto a sonagli. *Del tutto non è savio chi non sa esser pazzo*, recita uno dei numerosi *Proverbi* di Francesco Serdonati (D556)²¹; e un altro, che si legge in greco negli *Adagia* di Erasmo, dice: *Spesso anche il pazzo parla opportunamente*²².

La versatilità del genio artistico dell'Andreini è all'origine della sua fama e dell'ammirazione di cui godette in vita²³; una versatilità che restituisce, al di là di ogni semplificazione, la *Commedia dell'Arte* alla sua dimensione di fenomeno complesso, dato dall'incontro e dalla me-

²¹ Nella sua raccolta, Serdonati dispone l'enorme quantità di materiale reperito in ordine semialfabetico. Pertanto la sigla indicata tra parentesi tonde si riferisce alla lettera dell'alfabeto sotto cui è lemmatizzato il “proverbio”, accompagnata dal numero corrispondente. Il “proverbio” è citato da Serdonati, *Proverbi italiani*, cit., p. 606.

²² Secondo la traduzione che ne dà Luca D'Ascia in Erasmo da Rotterdam, *Elogio della follia*, a cura di L. D'Ascia, con un saggio di R.H. Bainton, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1989, p. 264.

²³ Sono noti gli omaggi che poeti e musicisti hanno lasciato in onore di Isabella Andreini. Al di là del già citato Francesco Andreini, vanno ricordati i nomi di Giambattista Marino, Gabriello Chiabrera, Gherardo Borgogni, Torquato Tasso e Tomaso Garzoni, autore di due elogi da cui si evince una fama conquistata già in giovanissima età. Cfr. F. Taviani, *Bella d'Asia, Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone Letteratura», XXXV, 1984, n. 408-410, pp. 3-76; A. Bruno, *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in «Bollettino della Società Storica Savonese», I, n. 1, 1898, pp. 28-33; L. Magnani, *Residenze di villa e immagini di giardino tra realtà e mito* e F. Vazzoler, *Chiabrera fra dilettanti e protagonisti dello spettacolo*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 429-466; 467-488.

scolanza di più componenti diverse tra loro. Negli esempi sotto elencati è certo evidente la matrice popolare di forme basse e colloquiali come *stranutare*, *cortello*, *coreggia*, ecc. Meno manifesta, ma non per questo meno presente, è la cultura letteraria, apprezzabile nei riferimenti impliciti all'opera di filosofi e poeti antichi (Aristotele e Dante) e contemporanei (Pietro Nelli e Cesare Caporali). Vi si riflette la doppia natura – dotta e popolare – che caratterizza l'Arte dell'Improvvisto, ma anche il proverbio e, più in generale, l'umana realtà.

È opinione condivisa che Isabella abbia raggiunto il culmine della propria notorietà in seguito alla rappresentazione fiorentina de *La pazzia d'Isabella*, andata in scena nel 1589, in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici e Cristina di Lorena²⁴. Tale fu la padronanza del testo che, da allora, l'opera è nota anche come “commedia d'Isabella commediante” per una totale immedesimazione che trova riscontro anche nell'elogio che il tipografo Giuseppe Pavoni²⁵ scrisse all'indomani della rappresentazione:

Come una pazza se ne andava scorrendo per la cittade, fermando or questo or quello, e parlando ora in spagnuolo, ora in greco, ora in italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito: e tra le altre cose si mise a parlare francese, e a cantar certe canzonette pure alla francese, che diedero tanto diletto alla Sereniss. Sposa, che maggiore non si potria esprimere. Si mise poi ad imitare linguaggi di tutti i suoi comici, come del Pantalone, del Graziano, del Zanni, del Petrolino, del Fantatruppe, del Burattino, del Capitan Cardone e della Franceschina tanto naturalmente, e con tanti dispropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore e la virtù di questa Donna²⁶.

²⁴ Cfr. A. Macneil, *The Divine Madness of Isabella Andreini*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXX, 1995, parte II, pp. 195-219; C. Molinari, *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua Pazzia*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, Atti del Convegno internazionale di Studi (9-14 giugno 1980), Olschki, Firenze 1983, II, pp. 565-573; S. Mamone, *Il teatro nella Firenze medicea*, Mursia, Milano 1981.

²⁵ Cfr. L. Rivali, Pavoni, Giuseppe, in *Dizionario biografico degli italiani*, cit., LXXXI, 2014, pp. 819-821.

²⁶ Cfr. *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze della Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchi di Toscana*, nella Stamperia di Giovanni Rossi, Bologna 1589, in *Scala, Il Teatro delle Favole Rappresentative*, cit., Appendice II, pp. LXXIII-LXXV, p. LXXV.

È anche questa «la saggezza di Isabella», per citare Franco Vazzoler²⁷; quell'ispirata follia, regolata da un plurilinguismo «fuor di proposito», che trova espressione nelle componenti idiomatiche del linguaggio.

Vediamone dunque un campione²⁸, nell'elenco che segue, tratto dal testo dello scenario pubblicato da Flaminio Scala nella giornata XXXVIII del *Teatro delle Favole Rappresentative* (Venezia 1611)²⁹:

Anima secondo Aristotele è spirito, che si diffonde per le botte del moscatello di Monte Fiascone, a. III, p. 396: risposta ironica di Isabella a Orazio che le dice: «Son qua, anima mia». La frase non è idiomatica, ma rimanda al proverbio *Buon vino fa buon sangue* ed è caratterizzata dal gioco di parole tra nome comune e toponimo (*fiasco* / *Fiascone*). Aristotele viene ridicolizzato e l'anima è trasformata in un liquore che stimola la visione di un arcobaleno che cura i mali del corpo dell'Inghilterra (v. *infra*).

A remi et a vela, p. 385, *argomento*; A1033: *Andare a vela e a remi*: «con gran sollecitudine». Dante, *Purg.*, XII 4-6; Nelli, lodando la mola, in *Rime piacevoli di sei begl'ingegni* [Pietro Nelli, Hercole Bentivoglio, Theodoro Angelucci, Tomaso Garzoni, Guido Casoni, Luigi Groto], Vicenza, Giorgio Greco, 1603, c. 29v.

Battere a casa, a. I, p. 389: sottinteso: «il grano», che invece si batte fuori di casa, nell'aia.

Cacciare mano alla spada, a. I, p. 390: «mettere mano alla spada» (v. anche a. II, p. 392).

Far buona cera, a. I, p. 389: F177: «*Far buona cera* / *Far mala cera*». Mostrare lieta, o turbata e burbera, fronte altrui; che si dice anche *Far buon viso* / *Far mal viso*, o *cattivo viso*» (*a cattivo gioco*).

Fare un serviziale all'isola d'Inghilterra, che non poteva pisciare, a. III, p. 396: frase delirante di Isabella, priva di valore idiomatico, ma legata alla prima dell'elenco (v. *supra*).

Giove vuol stranutare e Saturno vuol tirar una coreggia, a. III, p. 396: altra frase delirante non idiomatica, ma dall'andamento sentenzioso, rivolta da

²⁷ Vazzoler, *La saggezza*, cit.

²⁸ Non si dà conto di espressioni come *metter pace*, *andare in collera*, *formar parola*, *stracciarsi le vestimenta* e altre ritenute sufficientemente intuibili.

²⁹ Le frasi reperite, disposte in ordine alfabetico, sono state in buona parte riscontrate all'interno dei *Proverbi* di Francesco Serdonati; il che ne certifica l'antica idiomaticità. Accanto a ognuna si trova il riferimento all'atto (o all'argomento) e alla pagina del *Teatro* di Flaminio Scala; e inoltre, ove possibile, alla sigla che nomina il “proverbio” nell'edizione Serdonati. Seguono altre informazioni sul contesto, sulle fonti, sul significato e sull'origine dell'espressione. Cfr. Q. Galli, *Gli scenari di Flaminio Scala: lingua e teoria teatrale*, Laveglia Editore, Napoli 2005.

Isabella a Pantalone e a Graziano, esortati a tacere per lasciare libera azione a Giove e a Saturno.

L'amor vecchio discaccia il nuovo: a. I, p. 389: A883: *Amor nuovo caccia il vecchio, come un chiodo caccia l'altro*³⁰. Pedrolino (Giovanni Pellesini) «seco motteggia» con una sentenza che contraddice un antico *topos* letterario, attestato in Ovidio e in Petrarca, che Serdonati cita probabilmente tramite il Varchi delle *Lezioni otto sull'amore*³¹.

Menare a spasso, a. I, p. 388: A1054: «*Andare a zozzo per lo mondo. A spasso, a sollazzo, scorrendo qua e là...*». Qui con il gioco di parole *moglie / morte* riferito all'oggetto.

Mettere in berlina, a. III, p. 395: «mettere alla berlina».

Porre in oblio, a. III, p. 396: Q257: «dimenticare». Isabella cerca di dimenticare le malefatte di Orazio, dimostrandosi magnanima. Il proverbio di Serdonati invece è detto di prostitute: «*Quanto hai dato, o quanto m'hai dato, è già posto in oblio / Se non hai moneta, vatti con Dio. Detto di meretrici*».

Stare a diporto, a. I, p. 388: S1282: *Stare a trebbio:* «passare il tempo» e anche «perdere tempo, essere sfaccendati, sollazzarsi».

Toccare qualcuno sul vivo, a. I, p. 390: T542: «*Toccar su 'l vivo. Dare dove duole*». Vedi il proverbio *La lingua batte dove il dente duole*³².

Vestirsi a bruno, a. III, p. 395: «vestirsi di scuro», solitamente in occasioni funebri.

³⁰ Oggetto di una risposta curata per il servizio di consulenza dell'Accademia della Crusca, per cui cfr. P. Rondinelli, *Chiodo scaccia chiodo*, in «Italiano digitale», 1, 2017, pp. 41-43.

³¹ B. Varchi, *Lezioni otto sull'amore*, in *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Gio. Batista Busini*, I. Fa parte di: *Biblioteca enciclopedica italiana*, Nicolò Bettoni e comp., Milano 1834, pp. 167-227.

³² Latino *Tangere ulcus*; citato da Serdonati con riferimenti a Pietro Nelli (*Rime piacevoli di sei begl'ingegni*, cit., c. 84v) e ai *Capitoli* di Cesare Caporali (Lulu, Raleigh [NC] 2015, p. 40). Il proverbio *La lingua batte dove il dente duole* è registrato da Lapucci, *Dizionario*, cit., L693.

Paola Populin

Attrici/autrici nel teatro alle porte del Seicento:
novità e tradizione. L'attività di Vittoria Piissimi
e Lidia da Bagnacavallo

Nel dibattito sulle origini del “teatro nuovo” tra tardo Cinquecento e primo Seicento, il *Corago* è spesso considerato come linea di demarcazione tra prassi “pre-professionali” e normazione dell’evento spettacolare. Questo saggio propone l’ipotesi opposta: alcune pratiche già consolidate nel teatro di Vittoria Piissimi e Lidia da Bagnacavallo – due tra le attrici cardine della stagione tardo-cinquecentesca – anticipano in forma operativa molte delle prescrizioni che l’anonimo trattatista codificherà un quarantennio più tardi. Non un’eccezione, ma un lento divenire, condizionato sia dalle pratiche attoriali che dai primi “manuali” contemporanei: attorno a queste interpreti, attive nei circuiti di corte e dunque a contatto con committenze esigenti, risorse tecniche avanzate e protocolli di rappresentazione, si modellano procedure di lavoro che il *Corago* eleva a norma.

1. *Contesto. Il Corago*

Il *Corago* è tramandato da un unico manoscritto secentesco, originariamente appartenuto alla famiglia Rinuccini (una delle famiglie direttamente coinvolte nella nascita del melodramma fiorentino a cavallo fra Cinque e Seicento). Oggi il codice è conservato presso la Biblioteca Estense di Modena. Il trattato rimase inedito per secoli e circolò solo in forma manoscritta. La prima edizione critica moderna è stata pubblicata a Firenze da L.S. Olschki nel 1983, a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio¹, i quali ritengono che l’autore possa essere Pierfran-

¹ *Il Corago, o vero, Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Olschki, Firenze 1983 («Studi e testi per la storia della musica», vol. IV). Fabbri e Pompilio attribuiscono la datazione dell’opera

cesco Rinuccini, figlio di Ottavio, se pur, considerate le scarse fonti a disposizione, la ritengono una ipotesi densa di dubbi.

Si tratta della più antica descrizione sistematica della messa in scena del nascente melodramma, e definisce la figura del “corago” come responsabile unitario dell’allestimento: scelta degli interpreti, addestramento scenico-gestuale, coordinamento della musica e delle danze, supervisione delle scenografie prospettiche, delle macchine teatrali, dei costumi e dell’illuminazione, oltre alla gestione materiale ed economica dello spettacolo. In questo senso, l’opera è un manuale di regia e produzione teatrale.

2. Perché il Corago

Tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, molti sono i trattati in cui si riesaminano e, in sostanza, ripropongono i precetti della retorica aristotelica e poi ciceroniana: cosa si deve dire, come si deve agire, quali espressioni e movimenti fisici si devono fare, come ci si deve vestire a seconda di chi si ha davanti, del contesto in cui si opera²; sono trattati in cui, come in quelli noti di Della Porta, la *memoria* e l’*actio* si considerano fondamentali per la comunicazione, essendo l’*actio*, secondo l’opinione di Cicerone, *quasi corporis eloquentia*³.

È necessario dunque che si sia adeguati alla circostanza, al contesto in cui si opera, ai destinatari: in tal senso il corago, nella sua funzione di regista, produttore e direttore, deve tener conto del pubblico e del Poeta, autore del testo, e far sì che tutto si articoli sui principi del decoro:

tra il 1628 e il 1637 circa, considerando un *terminus post quem* il 1628, data di uno spettacolo allestito per le nozze di Odoardo Farnese e Margherita de’ Medici celebrate a Parma in quell’anno, e, come *terminus ante quem*, il 1637, dal momento che l’autore non mostra alcuna consapevolezza dell’apertura dei primi teatri pubblici d’opera a Venezia, avvenuta in quell’anno.

² Ad esempio, *L’arte de’ cenni. Con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio* è un trattato sulla comunicazione gestuale scritto da Giovanni Bonifacio (o Bonifaccio, 1547-1635) e pubblicato a Vicenza presso Francesco Grossi nel 1616. Il testo si presenta esplicitamente come un’«arte» dei cenni, cioè una codificazione sistematica della «favella visibile», e sostiene che i gesti del corpo costituiscano un linguaggio vero e proprio, capace di esprimere senso autonomamente dalla parola articolata, una «muta eloquenza» che è «facondo silentio».

³ Cicerone, *Orator*, 55.

il costume è considerabilissimo dal Poeta, e specialmente la parte in lui della convenevolezza nominato decoro, con cui è mestieri ch'ogn'uno parli e opri conforme a quanto la conditione, sesso, età, tempo [...] richiede⁴.

Il termine «decoro» è definito in termini rigorosamente operativi e non meramente morali. Questa definizione vincola parola, gesto e azione scenica alla posizione sociale e affettiva del personaggio, stabilendo un principio di adeguatezza performativa che riguarda in modo diretto la recitazione: ciò che si dice, come lo si dice e come lo si agisce devono risultare verosimili rispetto al ruolo rappresentato.

Il contesto delle rappresentazioni è sempre più quello della nobiltà e sempre meno quello della piazza, e nel contempo ancora non si parla di teatri pubblici.

2.1. Innovazioni teatrali e primi teorici

In questa prospettiva, il “decoro” è una tecnologia drammaturgica e attoriale: è un modello che regola intensità emotiva, postura corporea, registro linguistico e ciò che si vede in scena. La retorica della rappresentazione e dell'atto diviene vieppiù complessa fino a giungere al momento in cui il teatro dei professionisti e la scrittura si intrecciano, come sottolinea Franca Angelini⁵, in modo felice.

Per giungere alla padronanza totale della tecnica retorica della rappresentazione era necessario avere riferimenti scritti; del resto, anche nella pratica della Commedia dell'Arte, l'attore opera non solo su canovaccio, ma anche su zibaldoni, quaderni manoscritti di servizio (spesso personali del capocomico o di singoli attori) contenenti i canovacci stessi, ma anche lazzi, tirate, repertori linguistici e indicazioni sceniche e gestuali. Testi, dunque, che andavano oltre la semplice indicazione del canovaccio, una sorta di primi manuali ad uso degli artisti; non testi letterari destinati alla stampa, ma strumenti di lavoro interni alla compagnia: archivi fluidi del repertorio comico e della tecnica attoriale, utili a garantire continuità e riconoscibilità delle maschere da una recita

⁴ *Il Corago*, cit., pp. 25-26.

⁵ F. Angelini, *Barocco italiano*, in R. Alonge, G. Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno*, Einaudi, Torino 2000, pp. 193-275.

all'altra e da una piazza all'altra. In questo senso, lo zibaldone è una memoria professionale e una grammatica pratica dell'improvvisazione strutturata tipica della Commedia dell'Arte.

In questo contesto, l'attività della più nota e acclamata attrice della fine del XVI secolo, Isabella Andreini, è il punto focale per il cambiamento del teatro:

Che farò io dunque? S'io scrivo mi dimostro ignorante, s'io non scrivo mi dimostro mal creata; pur di due mali eleggo il minore, che sarà lo scrivere poi ch'è meglio, al giudizio mio, il dimostrarsi ignoranti per difetto d'educatione che mal creata per rustica natura⁶.

La questione della necessità di avere un testo completo è dovuta all'esigenza di decoro e raffinatezza richiesta dalle corti; il panorama diviene sempre più vario e le novità dei comici dell'arte si fondono alla commedia classica cinquecentesca che a sua volta aveva ereditato il modello classico. *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala (1611) ben testimonia la varietà e le variabili di un teatro contemporaneo che si muove tra tradizione e innovazione dei comici dell'Arte.

Inoltre non si dimentichi che, nel quadro delle pratiche teatrali cinquecentesche che portarono, di lì a poco, all'affermazione di attrici-dive come Isabella Andreini, Lidia da Bagnacavallo e Vittoria Piissimi – capaci di controllare testo, corpo e immagine scenica come vere autorità artistiche – Leone de' Sommi⁷ rappresenta un passaggio strutturale perché formalizza, per la prima volta in Italia, una regia riconoscibile come funzione unitaria e consapevole. I suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* – composti verosimilmente negli anni 1560-1570 per la corte gonzaghesca di Mantova – descrivono l'allestimento teatrale come processo complesso e coordinato, articolato in fasi: scelta e adattamento del testo; distribuzione dei ruoli in rapporto alle capacità specifiche degli interpreti; definizione minuziosa delle entrate e uscite, del gesto e della disposizione dei corpi sul palcoscenico; disciplina delle prove collettive; controllo dell'apparato visivo (scene, costumi, macchine) e sonoro. In altre parole, de' Som-

⁶ Cfr. Angelini, *Barocco italiano*, cit., p. 218.

⁷ Giuda Leone de' Sommi Portaleone (1525 ca. - 1590) fu drammaturgo, teorico e organizzatore teatrale alla corte dei Gonzaga a Mantova.

mi teorizza e pratica una figura direttiva che non coincide né con il poeta, né con il principale attore, né con lo scenografo, ma li sovrasta e li orchestra: una proto-regia di corte che concepisce lo spettacolo come organismo unico, governato da coerenza di stile, ritmo e decoro. Sul piano drammaturgico, inoltre, l'attività di de' Sommi come autore e adattatore per la corte di Mantova – incluse le “rappresentazioni” ebraiche destinate a spettacoli festivi per i Gonzaga – mostra una consapevolezza modernissima della funzione performativa del testo: il copione non è pensato come letteratura autonoma, ma come materiale modulabile per una compagnia concreta, con attenzione alla spendibilità scenica delle parti femminili e alla costruzione degli affetti in vista della ricezione di corte. Questo modello organizzativo-professionale, anteriore di qualche decennio rispetto alla piena affermazione della compagnia all'improvviso e delle prime attrici celebri, costituisce l'infrastruttura concettuale dentro cui figure come Lidia da Bagnacavallo e Vittoria Piissimi potranno poi agire non solo come interpreti dive, ma come poli di decisione artistica: la loro autorappresentazione scenica e la negoziazione del proprio “numero di bravura” diventano possibili proprio perché esiste già, anche grazie a de' Sommi, e non solo nella pratica attoriale, un linguaggio operativo che riconosce allo spettacolo unità estetica e necessità di direzione.

2.2. Vittoria Piissimi

Ma sopra tutto parmi degna d'eccelesi honori quella divina Vittoria che fa *metamorfosi di se stessa* in scena, quella bella maga d'amore che alletta i cori di mille amanti con le sue parole, quella dolce sirena, ch'ammaglia con soavi incanti l'alme de' suoi divoti spettatori: e senza dubbio merita d'esser posta come un *compendio dell'arte*, havendo i gesti proportionati, i moti armonici e concordi, gli atti maestrevoli, & grati, le parole affabili, e dolci, i sospiri ladri, e accorti, i risi saporiti, e soavi, il portamento altiero, & generoso, & in tutta la persona un perfetto decoro qual spetta, e s'appartiene a una perfetta Comediante⁸.

⁸ T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, 2 voll., Einaudi, Torino 1996, vol. II (Discorso CIII), pp. 1182-1183. Tommaso Garzoni da Bagnacavallo (1549-1589) pubblica a Venezia nel 1585 la *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*, un compendio enciclopedico che descrive e classifica «tutte le professioni del mondo [...] nobili et ignobili», organizzato in discorsi

Così Tommaso Garzoni parla di Vittoria Piissimi: la descrizione è particolarmente significativa perché cancella la distanza tra attrice e ruolo: non esiste più una figura scenica fittizia “interpretata” da Vittoria, ma è Vittoria stessa a essere messa in scena come evento spettacolare⁹.

Decisiva la constatazione della «metamorfose di se stessa»: in tal senso l'enfasi non è posta sulla bravura e competenza tecnica dell'attrice, in quanto interprete di un personaggio a lei adatto e in cui attua una *mimesis* verosimile e di cui è esperta, e neppure sulla capacità di interpretare altri personaggi – dalla folle all'innamorata –, ma sulla trasformazione del sé come atto performativo. L'oggetto dello spettacolo è la sua identità che muta davanti agli occhi del pubblico. Per il pubblico tardo-cinquecentesco, la “meraviglia” non sta solo nell'abilità tecnica, ma nel fatto che questa donna è capace di diventare molte senza cessare di essere riconoscibile come Vittoria l'attrice. La persona pubblica dell'attrice diventa già un personaggio stabile, esportabile da una piazza all'altra, come una marca riconoscibile.

Vittoria è chiamata «maga d'amore» e «sirena»: figure che non *recitano* seduzione, ma che *sono* seduzione. Garzoni non introduce alcun filtro narrativo dicendo “nel ruolo della maga” o “nel ruolo della seduttrice”; attribuisce direttamente all'attrice poteri di fascinazione erotica e affettiva. Nella prospettiva dello spettatore che Garzoni costruisce, la potenza amorosa che in scena lega gli uomini non è funzione del personaggio, è qualità reale del corpo e della voce di Vittoria. Questo sovrappone la donna all'effetto drammatico: l'effetto che dovrebbe appartenere al dramma è descritto come emanazione naturale della sua persona. Il pubblico è descritto come coro di amanti e addirittura come comunità di *devoti*. Questo vocabolario para-religioso che si serve di termini quali *divina*, *devoti*, *incanti*, costruisce un culto di attrice. Vittoria non è una semplice interprete assunta in una compagnia: è oggetto di devozione pubblica. Ciò significa che per gli spettatori l'identità scenica di Vittoria Piissimi è già una figura sociale autonoma, riconosciuta

numerati (155 nella redazione tardo-cinquecentesca). L'opera conosce ristampe ravvicinate (1586, 1587, 1588, 1589, ecc.), indice della sua circolazione; Garzoni la presenta come repertorio sia “morale” sia “sociologico”, fornendo genealogia, strumenti e pratica concreta di ogni mestiere.

⁹ R. Kerr, *How the Commedia dell'Arte Actress Revolutionized the Early Modern Italian Stage*, in «Quaderni di Italianistica», XXXVI, 1, 2015, pp. 115-137: p. 118.

e desiderata fuori dalla singola trama. Il corpo dell'attrice diventa un luogo di proiezione affettiva collettiva, come si farebbe con una santa o con una cortigiana celebre: la folla ama "Vittoria", non un singolo ruolo.

Garzoni inoltre definisce Vittoria «compendio dell'arte», cioè riassunto vivente di tutta la professione. Questo è cruciale perché implica due cose allo stesso tempo: la prima è che lei incarna l'ideale tecnico del mestiere: gesti proporzionati, moti armonici, ritmo calibrato, portamento autorevole, decoro; tutto ciò, in sostanza, che riporta ad un concetto di *metron*, ossia di ciò che è misura. La seconda è che l'autorità artistica è incorporata nel corpo dell'attrice e imprescindibile da lei; il pubblico così la riconosce e le conferisce anch'esso quella *autoritas* artistica. Il riconoscimento da parte del pubblico e il conferimento di *autoritas* conduce la recitazione di Vittoria a pratica normativa e modello. Particolare attenzione alla dimensione erotica: il potere seduttivo non è legato solo al ruolo che l'attrice interpreta, ma anche alla fascinazione sul pubblico. In questo modo si va oltre il concetto di perizia tecnica dell'attore, che può divertire il pubblico e attirarlo, ma si entra in una condizione che consente allo spettatore di immedesimarsi, di provare empatia e simpatia: il pubblico è rapito nella rappresentazione tramite gli arguti mezzi e artifici del perfetto retore, che sa quali affetti muovere e in quali circostanze. La perizia tecnica dell'attrice unisce quindi le norme e le pratiche dell'arte alla dimensione retorica della rappresentazione.

Garzoni chiude con «un perfetto decoro qual spetta [...] a una perfetta Comediante». Il termine "decoro", come si diceva, nel Cinquecento è anche chiave morale e politica: significa adeguatezza al rango, misura, onore, capacità di stare in società senza scandalo. Dire che Vittoria possiede «perfetto decoro» vuol dire che questa attrice professionista, cioè una donna che vive di teatro, in un mestiere considerato moralmente ambiguo, è, nonostante ciò, socialmente legittima. È decorosa perché sa governare il proprio corpo in scena. Qui l'identità scenica, ovvero la sua maniera di presentarsi e muoversi davanti al pubblico, la sapienza nella gestione della relazione con il pubblico, che è sempre un patto che si rinnova ogni volta che qualcosa viene messo in scena, le consente l'acquisizione di una rispettabilità. E ancora si può constatare come l'attrice e la persona coincidono nello sguardo di chi osserva.

Lo spettatore cinquecentesco, dunque, non crede ai personaggi che Piissimi incarna, ma crede e riconosce la Piissimi in sé, nel senso di una figura drammaturgica con una sua veridicità; da questo momento la

notorietà e il carisma diventano parte integrante della comunicazione teatrale, e il pubblico è consapevole di aver assistito all'esibizione della "Diva", non ancora "star persona"¹⁰, ma già nella consapevolezza che un'attrice possa diventare imago e oggetto stesso dello spettacolo.

Quando Vittoria Piissimi si esibisce nella *Zingana*¹¹, la sua esibizione, di fatto un numero solistico per la primadonna della compagnia dei Gelosi, formalmente inserita nella pratica della commedia all'Improviso ma in realtà strutturata secondo la macchina artistica del teatro di corte¹², si rivela fondamentale in quanto mostra l'ingresso della prima attrice professionista in un cerimoniale dinastico, contribuendo ancor più a quella sacralizzazione della figura dell'attrice di cui si parlava precedentemente.

2.3. Lidia da Bagnacavallo

Non lascio da parte quella Lidia gentile della patria mia, che con sì *politi discorsi*, e con sì *bella grazia*, piangendo un dì per Adriano, lasciò in un mar di pene l'affannato core di quel poeta, che perso nel suo amore le mandò quel sonetto, che comincia [...]¹³.

Garzoni così introduce la figura di Lidia da Bagnacavallo, servendosi di due marcatori molto forti: "gentile" nel Cinquecento non vuol dire solo "cortese", ma anche "di buona qualità", "degnà", quasi "nobile"

¹⁰ Nel senso in cui lo intende R. Dyer, soprattutto in *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Macmillan - British Film Institute, London 1986.

¹¹ Fondamentale la testimonianza di G. Pavoni, nel suo *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici, & la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchbi di Toscana...*, Giovanni Rossi, Firenze 1589, in particolare p. 14.

¹² A questo proposito, particolarmente interessante risulta la lettura di M. Uchisaka, *Viva la pazzia: Representations of Madness in Early Music-Theatre in Italy*, PhD thesis, University of Sheffield, 2021, cap. 2, in particolare pp. 52-57 (sull'inserimento delle comiche dei Gelosi nell'apparato degli Intermedi del 1589 e sul numero solistico di Vittoria Piissimi in *La Zingana / La Cingana*); e, fondamentale, J. Saslow, *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, Yale University Press, New Haven-London 1996, in particolare pp. 162, 169 e 302 n. 27.

¹³ Oltre che in Garzoni, *La piazza universale*, cit., il riferimento si trova in L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Fratelli Bocca, Firenze 1897-1905, vol. II, p. 24, dove Rasi introduce la voce "Lidia detta da Bagnacavallo" trascrivendo le parole di Garzoni.

nei modi. Come si è sottolineato anche a proposito dell'immagine di Vittoria Piissimi, Garzoni rileva che questa attrice possiede decoro e capitale simbolico. È una ri-legittimazione morale, che supera il pregiudizio contro il mestiere dell'attrice. Garzoni inoltre rivendica Lidia come concittadina, anche lei originaria di Bagnacavallo e, curiosamente, questo produce due effetti: una prossimità affettiva e quindi un credito di autenticità e la collocazione in uno spazio di orgoglio cittadino. In tal senso l'attrice acquisisce il merito di essere un vanto locale, non una professionista anonima: è un soggetto riconosciuto nella comunità e la sua identità pubblica è socialmente ancorata: elemento essenziale per l'immagine divistica.

Quando Garzoni parla di «politi discorsi» e «bella grazia», parla di un discorso limato, elegante, stilisticamente lavorato. Anche qui, come nel caso di Piissimi, è riconosciuta all'attrice quella profonda e curata abilità retorica che Lidia possiede e che in quell'epoca era ancora cosa rara; la costruzione del discorso secondo l'arte retorica della persuasione, è una caratteristica di Lidia e delle altre che intervengono sulla costruzione di un nuovo teatro. La «bella grazia» è qui sia grazia fisica – portamento, gesto, misura scenica – sia grazia affettiva, cioè la capacità di rendere piacevole, fluida, convincente l'emozione. «Bella grazia» è la perfetta modulazione del corpo nello spazio visivo del pubblico. Per Garzoni, dunque, la sua efficacia scenica è la somma di *logos* e *actio*. La novità, sia per Piissimi, che per Andreini che per Lidia, è che non viene valutata solo la grazia e la bellezza fisica, ma la grazia e il decoro del discorso, l'abilità esercitata in uno spazio discorsivo pubblico.

Il richiamo alla storia personale di Lidia, la relazione con Adriano Valerini¹⁴, non marca la distanza tra scena e vita: le lacrime di Lidia non sono un segno fittizio appartenente ad un personaggio, ma indice di una emozione reale, un pianto autentico, in scena, davanti ad un pubblico. Il pubblico percepisce la scena così: non «una donna che interpreta dolore», ma «Lidia che realmente soffre per Adriano davanti a noi», e

¹⁴ Adriano Valerini (detto anche Valerini Veronese, attivo tra gli anni 1560 e 1580) fu attore capocomico, poeta e drammaturgo di area veneta, legato alle prime compagnie professionali dell'«arte» e in particolare a Lidia da Bagnacavallo, con cui ebbe un rapporto sia artistico sia sentimentale. Celebre come interprete maschile «serio» (innamorato raffinato, uomo eloquente e patetico), è ricordato dalle fonti per la capacità oratoria e per la scrittura di sonetti e testi encomiastici destinati anche a celebrare le attrici della compagnia.

Lidia, con la sua abilità retorica, crea un effetto di immedesimazione nel pubblico. È la stessa dinamica che più tardi vedremo nel culto della primadonna d'opera: la frontiera tra ruolo e vita viene deliberatamente sfocata per caricare la performance di verità emotiva.

Si tratta ancora di uno dei dispositivi fondativi della divizzazione, in cui l'attrice è il suo pubblico e il pubblico, con la condivisione, è l'attrice, secondo il patto di immedesimazione. L'effetto sul pubblico si rivela nel poeta, o spettatore-poeta, che, dopo averla vista in lacrime, resta «in un mar di pene»: Lidia mette in scena il dolore d'amore, il cui segno è il pianto visibile, lo spettatore, consapevole e dotato di *auctoritas* in quanto poeta, riceve quel segno come vero e questo provoca in lui un effetto reale di passione che lo travolge. A questo punto si giunge ad un teatro come azione sugli affetti di chi guarda/c'è, nel senso aristotelico più compiuto che passa per il conferimento di *auctoritas* all'attrice-diva.

All'ultimo, il poeta scrive un sonetto e lo manda a Lidia; atto importante per quanto concerne la costruzione divistica: se nella tradizione, a partire da Petrarca il poeta celebra la donna ideale, e in questo caso ciò accade all'attrice, Lidia stessa entra nel dispositivo petrarchesco, celebrata con poesia d'amore. Pertanto, essendo cantata in versi poetici, è fissata nel testo, supera l'*hic et nunc* della fase performativa entrando nella vita pubblica. Si tratta dunque dell'elemento di costruzione della "star persona", come si è osservato precedentemente per Piissimi. A fine Cinquecento, essere destinataria di poesia circolante in ambiente colto è proprio una delle modalità attraverso cui nasce la figura pubblica della prima attrice: la sua fama si estrae dalla recita e diventa discorso.

Conclusioni

In conclusione, le pratiche sceniche e autoriali di Vittoria Piissimi e Lidia da Bagnacavallo mostrano che, molto prima della formalizzazione secentesca, il teatro professionale aveva già elaborato un proprio lessico tecnico, un proprio sistema di regole e una propria ideologia della performance. In entrambe le attrici vediamo operare, in forma viva, nozioni che il *Corago* più tardi codificherà: il decoro come adeguatezza di gesto, parola, ruolo e portamento; la centralità della gestione del corpo e della voce come strumenti di persuasione; la necessità di un controllo unitario dell'evento scenico, in cui il singolo "numero di bravura" non

è improvvisazione anarchica ma segmento di una macchina spettacolare complessa, spesso di corte, sottoposta a prove, gradi di visibilità, protocolli di apparizione. Lidia e Piissimi non sono soltanto interpreti eccellenti; agiscono di fatto come agenti drammaturgici e registi della propria immagine: modulano il discorso, governano l'affetto, strutturano la relazione con il pubblico fino a trasformare la propria persona in figura drammaturgica stabile e riconoscibile, capace di attraversare contesti diversi quali piazza, corte, festa dinastica senza perdere valore simbolico. È in questa autorappresentazione consapevole – che piega la retorica classica dell'*actio*, assorbe la disciplina del decoro, e la rilancia come dispositivo di carisma pubblico – che si dà il passaggio decisivo: dal comico “dell'arte” all'attrice-diva come centro produttivo dello spettacolo. Lì dove il *Corago* vedrà un soggetto unico di direzione e coordinamento, la storia concreta dimostra che tale soggetto esisteva già, in forma incarnata, nelle prime attrici professioniste, le quali anticipano la funzione registica, negoziano lo spazio poetico e affettivo della scena e impongono al teatro la necessità di pensare se stesso come arte integrata, governata e firmata.

Fabio Contu

Teatro claustrale femminile d'Età moderna:
prime note sul caso di Maria Clemente Ruoti

La monacazione forzata è un fenomeno estremamente diffuso in tutta l'Europa d'Età moderna: le famiglie di rango elevato impongono la monacazione alle proprie figlie, per salvaguardare i loro patrimoni ed evitare le elevate spese dotali per i matrimoni. Come nota Susanna Mantioni, il sistema

si intrecciava indissolubilmente non solo con l'esigenza di mantenere un impianto successorio rigidamente agnatzio, ma anche con una stretta politica matrimoniale endogamica (volta, cioè, a limitare la circolazione dei propri beni – e dunque anche delle donne – solo all'interno della propria classe sociale)¹.

Dal Cinquecento, questa pratica si sviluppa ancora, in virtù della diffusione di leggi sul maggiorascato (consuetudine nata in Spagna, che in Italia è rimasta in vigore per legge fino al 1866²), che stabiliscono che il patrimonio, una volta sopraggiunta la morte del padre, non si debba dividere fra i vari figli, ma passare tutto in eredità al primogenito maschio (o, in sua assenza, al fratello). L'istituto, che Marx definisce «il senso politico della proprietà privata» tutelato dallo Stato³, è quindi lo strumento giuridico mediante il quale le famiglie nobiliari traman-

¹ S. Mantioni, *Suor Arcangela Tarabotti e la sua indesiderata «stanza tutta per sé»*, in A. Tarabotti, *Che le Donne siano della spetie degli Huomini* (1651). *Un trattato protofemminista del XVII secolo*, a cura di S. Mantioni, Artetetra, Capua 2025, p. 7.

² Attualmente, l'unica area in Italia in cui permane un istituto giuridico assimilabile al diritto di maggiorascato è l'Alto Adige, dove l'art. 11 della Legge Provinciale 17/2001 prevede che il maso chiuso (istituto giuridico volto a preservare anzitutto l'indivisibilità della proprietà agricola) possa essere assegnato solo a un unico erede o legatario.

³ K. Marx, *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico* (1842-1843), a cura di C. Pizzigrilli, prefazione di A. Negri, traduzione di G. Della Volpe, Quodlibet, Macerata 2008, p. 254.

dano la potenza del casato. Quanto agli altri – i cosiddetti cadetti –, si dovranno mantenere con le proprie forze, o mettendosi al servizio del primogenito, o intraprendendo il mestiere delle armi (che può risultare assai redditizio), o arricchendosi per proprio conto nelle fila della borghesia cittadina, o scegliendo la carriera ecclesiastica. Ma, se per i cadetti c'è un certo ventaglio di possibilità (moltissimi cadetti spagnoli e portoghesi partono in cerca di fortuna verso il Nuovo Mondo, dove diventano *encomenderos*), diversa è la sorte delle figlie. Per loro non c'è scelta: eccezion fatta per le maritate, per le altre l'unica strada sono i voti e una vita interamente vissuta in convento⁴. Naturalmente, a condurvele è la volontà del padre, che in tal modo riesce a risparmiarne molta parte di una dote e a mantenere integro (e nelle proprie mani) il patrimonio familiare. Infatti, anche il matrimonio è molte volte escluso, perché, complice una fortissima inflazione delle doti matrimoniali, queste sono di gran lunga maggiori di quelle da versare al convento per la monacazione di una figlia. Il patriarcato va definendo, quindi, i ruoli per la donna nella società: moglie, cortigiana o monaca.

Anche la Chiesa del Concilio di Trento accetta di fatto la pratica: è vero che invita le famiglie e i confessori a vigilare sulla sincerità delle vocazioni⁵, ma le famiglie nobili che monacano forzatamente le figlie sono non di rado le stesse da cui provengono gli alti prelati della Chiesa cattolica, i quali fanno carriera nell'istituzione ecclesiastica proprio per difendere gli interessi di famiglia. La Chiesa, così, contribuisce a rafforzare l'ordine di natura patriarcale della società.

La letteratura italiana ci tramanda due casi particolarmente noti di *malmonacate*: il primo è quello di suor Virginia Maria, al secolo Mariana di Leyva, nota letterariamente come Gertrude, ovvero la monaca di Monza dei *Promessi sposi* di Manzoni (la cui storia è ben più tragica di quanto ci ricordi Manzoni, specie per la crudeltà che il cardinal Federico mostra nei suoi confronti); il secondo è quello di Arcangela Tarabot-

⁴ A dire il vero esistono – seppur in misura assai minore – anche casi di monacazione coatta maschile, ma c'è una grande differenza tra lo *status* di una religiosa e quello di un religioso. Cfr. G. Zarri, *Gender, Religious Institutions and Social Discipline: the Reform of the Regulars*, in *Gender and Society in Renaissance Italy*, ed. by J.C. Brown and R.C. Davis, Longman, London-New York 1998, pp. 193-212.

⁵ Cfr. *Concilii Tridentini Canones et Decreta* (1564), *Decretum de Regularibus et Monialibus*, Caput XVIII, in <http://www.internetsv.info/Archive/CTridentinum.pdf> (data di consultazione: 6 febbraio 2025).

ti, autrice dell'*Inferno monacale*, testo che, non a caso, resterà nascosto in convento in forma di manoscritto e non vedrà edizioni a stampa fino al tardo Novecento, perché qui l'autrice denuncia frontalmente la pratica della monacazione forzata, con un'accesa *vis polemica* di natura antipatriarcale, in cui il clero è coinvolto perché è compartecipe della costruzione del patriarcato.

Meno noto è che le "rinchiuse", per parlare indirettamente delle loro restrizioni, adoperano anche il linguaggio e gli strumenti del teatro: si danno cioè a una produzione di copioni in cui esprimono implicitamente la loro condizione carceraria, riflettono sulla condizione sociale delle donne e condividono questa riflessione. Naturalmente, queste opere sono recitate nel chiuso del convento, dalle suore per le suore: nulla deve trapelare fuori.

Caso emblematico di questa scelta – assai diffusa – è quello di Maria Clemente Ruoti (1610-1690), che fu «Verginella rinchiusa fra [le] quattro mura» nell'ex convento (ora abbandonato) di San Girolamo a Costa San Giorgio (a Firenze) all'età di nove anni. Di quest'autrice ci sono pervenuti due testi: *Giacob patriarca* (stampato a Pisa nel 1637)⁶ e *Natal di Cristo* (del 1658 ma ancora inedito, esistente in un unico esemplare manoscritto proveniente dalla collezione privata dell'abate Salvini)⁷. Di queste due opere chi scrive sta preparando la prima edizione critica.

Si tratta – come vedremo – di due opere che presentano un'originale elaborazione teologica che potremmo definire "protofemminista", figlia di un'esplicita denuncia della monacazione forzata come forma di prigionia: due opere che, pur nel clima repressivo della Controriforma, ottengono sorprendentemente la licenza di stampa: questo vuol dire che le donne nei conventi godessero di una libertà maggiore di quanto si creda? In fondo, nessuno – neanche gli uomini – poteva pubblicare senza licenza. In realtà, l'estensione a tutti di tale limitazione non significa che la natura del potere che dava o negava la licenza non fosse pa-

⁶ Suor M.C. Ruoti, *Giacob patriarca*, Francesco delle Dote, Pisa 1637 (tre copie conosciute: due sono conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, la terza alla Bibliothèque Mazarine di Parigi).

⁷ Suor M.C. Ruoti, *Il Natal di Cristo*, manoscritto inedito, Biblioteca Riccardiana, Firenze, 2783, vol. 7. Era stato proprio Anton Maria Salvini, collezionista di copioni di opere teatrali ad argomento religioso, nonché noto membro dell'Accademia degli Apatisti, a intercedere perché la Ruoti fosse accolta nell'Accademia, come membro onorario, nel 1649.

triarcale. Nella stragrande maggioranza dei casi l'autorità di concederla era in mani maschili, e nei rarissimi casi in cui le mani fossero quelle femminili di alcune badesse, queste comunque agivano come esecutrici di direttive basate su regole e criteri stabiliti da un potere maschile. Non bisogna quindi fare l'errore di interpretare queste figure come casi di *agency* o addirittura di *empowerment*.

Ma sulla base di quali criteri si ottiene la licenza? Sono solo repressivi o agiscono altre, più sottili, strategie di potere? E quanto influisce la veste devozionale che la Ruoti dà ai propri testi, al fine di ottenerla? E, infine, si sottopone a richiesta di licenza il solo testo o anche i paratesti?

La Ruoti pubblica *Giacob patriarca* a Pisa, diventata dominio fiorentino, dopo una secolare resistenza, nel 1509 (e tale resterà lungo tutto il Cinque-Seicento). La censura fiorentina è esercitata fondamentalmente dall'Inquisizione, sulla base dell'aggiornamento dell'Indice dei Libri Proibiti fatto da Paolo V nel 1607⁸. Sui prodotti a stampa, essa è preventiva e riguarda i testi, non quindi i paratesti (questi vengono approntati dopo, a *imprimatur* ottenuto): ciò spiega perché il paratesto del *Natal di Cristo* – come vedremo – sia tanto esplicito nel denunciare la malmonacazione come una forma di esclusione sociale. Poi, stavolta in forma repressiva, la censura interviene sulla sorveglianza delle tipografie, ma in questa fase storica si concentra su Firenze e Siena, mentre Pisa risulta molto più periferica: la scelta di pubblicare qui, dunque, è strategica, da parte dell'autrice. La sorveglianza, inoltre, comprende anche le librerie, per controllare quali opere abbiano diffusione. Ma, al tempo della pubblicazione di *Giacob patriarca*, tutta l'attenzione – che nel Cinquecento era stata catalizzata dalle eresie, a causa dello scisma luterano e anglicano – ora è concentrata sulle opere di scienza, dopo lo scandaloso caso Galileo: il testo della Ruoti, dunque, può passare meno osservato. Insomma, gli occhi del censore, a quest'altezza storica, sono più distratti e la veste devozionale del testo, poi, fa il resto.

Sempre sul piano repressivo, la censura ha le sue spie anche sulle pratiche di lettura, ma prevalentemente sono controllate le veglie (tradizione radicatissima nel mondo contadino toscano) e le letture dei ceti

⁸ Per una panoramica sulla censura nel Granducato mediceo già a partire dalla seconda metà del Cinquecento, cfr. S. Landi, *Il governo delle opinioni. Censura e formazione del consenso nella Toscana del Settecento*, Il Mulino, Bologna 2000 (in particolare il capitolo primo).

abbienti. Il teatro claustrale passa in secondo piano e si dà per scontato che i suoi contenuti siano già passati sotto il controllo delle badesse e dei confessori: anche per questo, il travestimento devozionale è necessario: è una forma di «dissimulazione onesta»⁹.

Possiamo allora ipotizzare che la Ruoti ottenga l'*imprimatur* per le due opere perché sa muoversi con astuzia e sapienza all'interno di queste condizioni di contesto. Rimane, però, da capire perché il *Natal di Cristo* resti in forma manoscritta. Non ci sono ragioni di tempo: l'opera è del 1658, ma l'autrice muore nel 1690. Che siano cambiate le condizioni di contorno, rispetto al 1637? Forse l'attenuazione dello scandalo di Galileo e il radicamento del Concilio di Trento non permettono più quella "distrazione" dei censori. E forse non ci sono più tipografie "periferiche" disponibili. Infine, perché – a quanto almeno ci risulta – del *Giacob patriarca* ci sono pervenuti solo tre esemplari? Non abbiamo ancora sufficienti elementi per rispondere a questi interrogativi: si cercherà di farlo in sede di edizione critica dei testi della Ruoti.

Intanto, il *Giacob patriarca* è un'«azione drammatica» in versi, scritta per essere allestita probabilmente a fine Carnevale e in preparazione della Quaresima. È strutturata in cinque atti e altrettanti cori, direttamente collegati all'azione, che fungono da intermezzi. La trama su cui è costituita la base del testo è la storia biblica del ritorno di Giacobbe alla casa paterna, insieme alla propria famiglia, nella terra di Canaan (*Gn* 31, 17-34, 31).

I conflitti di Giacobbe col proprio zio materno Làbano – dal quale è fuggito – e col proprio fratello Esaù costituiscono il *plot* principale (che però non è quello su cui ci soffermeremo qui). A questi conflitti si somma quello fra le due mogli di Giacobbe: Rachele (che è sterile) e la sorella di lei, Lia, che gli garantisce la discendenza. A questa struttura – di per sé già complessa – vengono aggiunte due vicende, connesse

⁹ T. Accetto, *Della dissimulazione onesta* (1641), ed. critica a cura di S. Nigro; presentazione di G. Manganelli, Costa & Nolan, Genova 1983. Per «dissimulazione onesta» l'autore intende una forma di autocensura che opera col fine di infrangere l'autocensura e quindi la censura stessa, eludendo così «la cancellazione, la soppressione o l'addomesticamento del pensiero. [...] Solo la vista esercitata dei lettori secenteschi poteva indovinare la presenza di un ipotesto sotto la patina del conformismo imperante» (M. Cavarzere, *La prassi della censura nell'Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, p. XIII). Il teatro claustrale, allora, è uno strumento perfetto, rivolto a un pubblico che quella «vista esercitata» ce l'ha.

tra di loro e direttamente collegate con quelle appena esposte: la storia del rapimento di Dina, figlia di Giacobbe e Lia, da parte di Sichem (figlio del Re di Salem), e quella del matrimonio di Ruben, fratello di Dina, con Norminda, una pastora originaria della Mesopotamia.

Rispetto al riferimento biblico, l'autrice si prende libertà di notevole peso, non solo per la loro ampiezza, ma soprattutto per il loro significato.

Dina, giovane ingenua condotta a Salem con l'inganno, viene rapita da Sichem. Tuttavia, la storia trova lieto fine attraverso il matrimonio con lui, che rappresenta il primo elemento di variazione sostanziale rispetto al racconto biblico. Nella Genesi, infatti, lei subisce uno stupro da parte di Sichem, dopo il quale egli propone il matrimonio riparatore a Giacobbe, ma i fratelli di lei si oppongono e prendono vendetta, non a causa della violenza subita da Dina, ma perché a perpetrarla è stato un non ebreo: così essi, mediante un inganno, massacrano lui e tutti i maschi della città. Nel testo della Ruoti, invece, Sichem ama Dina, ma, essendo egli straniero al popolo di Giacobbe, non può frequentarla. Per questo, con uno stratagemma, incontra la giovane (accompagnata sempre dalla sua anziana nutrice Debora) e la trattiene a forza con sé. Tuttavia, in questa situazione, le rivela i propri sentimenti e conquista l'amore di lei senza compiere alcuna violenza: per questo, Giacobbe potrà placare la sete di vendetta del figlio Ruben e dei suoi fratelli, mettere pace tra tutti e dare la propria benedizione al matrimonio tra il figlio del sovrano di Salem e Dina.

La rimozione dello stupro dalla trama è determinata dal fatto che esso non avrebbe potuto avere, nell'economia della vicenda narrata, una soluzione coerente col pensiero dell'autrice: l'originale biblico lo risolve in una carneficina dettata dalla difesa dell'orgoglio (maschile) dei fratelli di Dina; ma il lieto fine delle nozze – cui il testo tende –, in presenza di una violenza, si sarebbe configurato come matrimonio riparatore. Mutando l'inganno in un rapimento per amore, la vicenda può trovare un altro sbocco, realmente lieto.

Ancóra maggior libertà mostra la Ruoti con la storia di Ruben e della pastora Norminda, che – sia nel *plot*, sia nei personaggi – è una completa invenzione dell'autrice. Norminda, dall'indole impulsiva e imprudente, innamorata di Ruben, per incontrarlo s'avventura in una foresta, dove corre il rischio d'esser divorata da belve feroci. Siccome, però, sulle prime egli sembra più preso dal desiderio di vendetta per il rapi-

mento di Dina, la pastora, ritenendo di non avere più speranze, tenta il suicidio, ma, quando lei è in procinto di uccidersi, interviene proprio Ruben, che, colpito dall'amore incondizionato della donna, le rivela di averla sempre amata anch'egli, cosicché anche la vicenda di Norminda volge al lieto fine.

Sul piano contenutistico, il volume a stampa sviluppa due temi fondamentali: il primo riguarda il rapporto tra monacazione forzata, arte poetica e libertà; il secondo è di carattere teologico.

Del primo tema, l'autrice parla nella dedica, rivolta «Alla Serenissima Vittoria della Rovere, Granduchessa di Toscana», moglie del Gran Duca Ferdinando II:

A Verginella rinchiusa fra quattro mura la via del Parnaso, serenissima Gran Duchessa, è non pur malagevole, ma quasi incognita. [...] Ogni lume poetico nelle ceneri di quest'abito resta offuscato. L'armonia del verso da orecchio fasciato da grosse bende mal può distinguersi. Le regole del dire, e del poetare, con quelle dell'ubbidire, e del sopportare non si confanno: perché quelle ricercan lezione varia, e frequente, e conferenza quasi continua, e queste pochi libri concedono; e le conversazioni de' letterati, come alla nostra professione troppo contrarie, ci proibiscono¹⁰.

L'attività poetica diventa, quindi – non solo metaforicamente –, forma stessa della libertà, per cui i limiti posti all'arte rappresentano i limiti posti alla libertà personale e di scelta delle suore.

Per quel che riguarda il tema teologico, emerge un'originale prospettiva da cui l'autrice legge il riferimento scritturistico e costruisce i propri personaggi femminili.

Partiamo da Rachele e Lia: la prima, molto bella ma sterile, è la moglie di Giacobbe; la seconda, sorella di Rachele ma meno avvenente di lei, è la donna che dà a Giacobbe la discendenza. L'autrice mette in scena il rapporto conflittuale tra le due, che solo alla fine evolverà in una riappacificazione. Qui emergono i limiti di Rachele e di Lia, che si pensano in competizione, a maggior ragione se si considera che tale competizione è determinata dal patriarca Giacobbe, che – è il caso di dire – rappresenta il patriarcato e ottiene, in ogni caso, esattamente tutto ciò che vuole: la bella moglie e la discendenza. L'autrice non giudica l'uomo: egli agisce

¹⁰ Suor M.C. Ruoti, *Giacob patriarca*, cit., c. IIr-v.

nel proprio interesse e, del resto, è un «patriarca gentile»¹¹: esercita il proprio potere mediante lo strumento paternalistico della magnanimità. Il problema risiede nelle due donne, perché, col loro comportamento, legittimano quello *status quo*. Non è da Giacobbe che deve partire il cambiamento degli equilibri interni al gruppo (l'assetto sociale), ma da loro: il progresso – sembra dire l'autrice – è frutto di conquiste ottenute con tenacia, non di magnanime elargizioni concesse dall'alto.

Quest'attenzione ai limiti umani dei personaggi femminili è il punto di partenza per la costruzione del discorso della Ruoti, che si snoda proprio grazie all'introduzione di varianti al racconto biblico – come abbiamo visto – nella vicenda di Dina (ribaltata rispetto al riferimento scritturistico) e in quella di Norminda (totalmente inventata).

Norminda, Dina, Rachele e Lia, allora, sono figure esemplari anche *in malo*, perché non sono prive di difetti e di limiti tutti umani e rappresentano quei comportamenti che le donne, per l'autrice, dovrebbero evitare. Dina è ingenua e concentrata sulla propria bellezza, Norminda è irruenta, impulsiva e capace di fidarsi solo di se stessa, Rachele e Lia sono gelose l'una dell'altra. Tali condotte, però, finiscono per agevolare la loro sottomissione agli uomini: infatti, è il volere di Giacobbe, di Sichem e di Ruben a governare le loro azioni e le loro scelte.

Per la Ruoti, la subalternità delle donne viene accresciuta dalla loro mancanza di coscienza, dalla scarsità di solidarietà femminile e dal fatto di non difendere se stesse e la propria dignità. Tuttavia, questo non costituisce un limite naturale delle donne: esse possono – anzi, devono – cambiare impostazione. Il testo, quindi, intende porre alle donne un monito a una conversione, intesa come esigenza di cambiare strategia, se non vogliono restare in una condizione di sottomissione di cui l'autrice, esplicitamente, si lamenta e che contrasta con l'importanza che, in realtà, avrebbero nelle vicende umane. È la coscienza di se stesse, la consapevolezza femminile, a dover crescere per prima, se le donne vogliono conquistare una loro libertà.

Questa è anche l'esortazione che Maria Clemente Ruoti, attraverso la funzione di rispecchiamento determinata dall'azione scenica, rivolge alle donne (*in primis* alle sue consorelle): abbandonare la logica della

¹¹ La felice ed efficace espressione è di Lidia Menapace, stando a quel che riferisce Rosangela Pesenti; cfr. <https://www.rosangelapesenti.it/disarmo-la-comune-convenienza/> (data di consultazione: 4 ottobre 2025).

rivalità, costruire relazioni di sostegno, fiducia e solidarietà reciproca; passare, cioè, dalla dimensione individuale (e individualista) a quella collettiva.

Giacob patriarca è un'opera pensata per instaurare (attraverso una vicenda che si muove attraverso le donne e la mediazione del *cast* interamente femminile) un dialogo fra donne, ossia fra l'autrice e il pubblico – interamente femminile anch'esso – del convento: un dialogo nel quale si vogliono esprimere l'oggettività di una condizione (la subalternità) e i sentimenti che essa genera (il dolore), ricercandone, al contempo, le cause da parte femminile, affinché – almeno di quelle – le donne prendano coscienza per superarle.

Nel gennaio del 1658, suor Maria Clemente ottiene – consegnatole da tre frati francescani, fra i quali il ministro provinciale dell'Ordine in Toscana¹² – il permesso di pubblicare il *Natal di Cristo*, che riconoscono scritto «con devozione ed erudizione»¹³.

Il *Natal di Cristo* è un testo sulla Natività, evidentemente scritto per le celebrazioni natalizie del convento, ispirato alla leggenda popolare secondo la quale l'imperatore Augusto avrebbe avuto una visione premonitrice della nascita del Salvatore. È strutturato alternando parti in versi (più ridotte) e parti in prosa (predominanti) e prevede anche l'utilizzo della musica, sia all'interno degli atti che negli intermezzi posti fra un atto e l'altro. Una scena (una partita a carte, che costituisce la scena 5 dell'atto III) è interamente cantata, in recitativo.

Sul piano strutturale, sia in questa sia nella precedente opera dell'autrice, si riscontra il superamento delle unità (pseudo)aristoteliche¹⁴, unito a un gusto per la complessità dell'azione e per l'utilizzo di più linguaggi scenici molto accentuato, in linea con la tendenza al *meraviglioso* del teatro barocco. Il gusto dell'incantesimo, caratterizzante l'uomo dell'epoca barocca (la paura dell'aldilà era sempre più ricorrente e la

¹² Sono Fra Giovanni Battista dal Borgo alla Collina, Fra Biagio da Firenze e Fra Benigno Bruni. Cfr. E.B. Weaver, *Suor Maria Clemente Ruoti*, in R. Russell, *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Greenwood Press, Westport (CT)-London 1994, p. 372.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Com'è noto, le unità di tempo, luogo e azione non sono propriamente aristoteliche, ma risalgono ai commenti dell'edizione in latino della *Poetica* di Aristotele pubblicata nel 1536: *Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum, in Latinum conuersa*, Aldus (Paolo Manuzio ed eredi di Andrea Torresano), Venezia 1536.

fuga in un mondo ideale appariva sempre più necessaria), aveva fatto sì che la magia dell'illusione s'impadronisse anche del teatro. Inoltre, in linea col gusto dell'epoca – e in controtendenza rispetto al sospetto che ne aveva la religiosità controriformista –, appare molto accentuato l'uso della musica: il Seicento è il secolo dello sviluppo del melodramma, in cui confluiscono elementi musicali, letterari e teatrali e la suggestione della musica completa l'espressività della parola poetica, sul piano della sensazione. Già dalla metà del secolo, inoltre, il melodramma accoglie contenuti comici ed eroici e presenta la tendenza a portare sulla scena intrecci complessi.

Sul piano contenutistico, la storia della nascita di Cristo è interpretata come un racconto fondato, ancorà una volta, su un conflitto, che è, a un tempo, di classe e di sesso: quello tra farisei cattivi e donne (povere) buone. In questo *plot* (che è, in realtà, quello principale, sullo sfondo del quale si svolge la vicenda di Maria e di Giuseppe narrata dai Vangeli), tutte le donne ritratte sono personaggi positivi e forti, diventano le fautrici della volontà di Dio sulla terra, rappresentano l'equivalente dei poveri pastori, cui sarà dato il privilegio di vedere per primi la nascita di Gesù, e sono, allo stesso tempo, l'allegoria della Carità e della Verità. I ricchi e potenti farisei, invece, rappresentano in modo chiaro le pulsioni più schiettamente maschili, ovvero l'ansia di potere e l'istinto di sopraffazione. Il testo, quindi, rappresenta un ulteriore balzo in avanti, rispetto all'impianto ideologico del lavoro precedente.

La prospettiva dalla quale si guarda l'evento del Natale è quella dei poveri e delle donne, che è considerata privilegiata e più vera, sebbene marginale, perché coincide con quella di Dio. Cioè, in sostanza, suor Maria Clemente Ruoti intuisce la possibilità di fondare una teologia che potremmo definire *del margine* (per classe e per sesso), fondata su un'originale rielaborazione del concetto di *conversione*: per le donne che si professano cristiane, instaurare una rete di relazioni che conduca a un'autentica liberazione è infatti una via di conversione. Cioè, da un lato (contrariamente all'idea borghese secondo la quale “la mia libertà finisce dove comincia la tua”), pensare la libertà in senso individuale genera solo competizione e ripiegamento su di sé; dall'altro, lavorare per una liberazione collettiva significa fare opera di conversione.

La drammaturgia diventa il mezzo espressivo per una riflessione teologica sul ruolo delle donne nel mondo: prima di tutto, la loro marginalità sociale le pone, infatti, insieme agli altri subalterni, fra i destinatari

privilegiati del messaggio cristiano di redenzione; conseguentemente, a loro spetta, attraverso l'abbandono della divisione che domina spesso i loro rapporti, il compito di impegnarsi per superare la condizione di sottomissione in cui i rapporti sociali di patriarcato (benedetti di fatto dalla Chiesa) le tengono da secoli. Una missione storica.

Carla Tirendi

*Il padre accorto della figlia prudente: rileggere Isabella Dosi
tra gelosia, onore e violenza relazionale*

1. *Il teatro italiano tra Seicento e Settecento*

Il teatro italiano che precede l'opera riformatrice di Carlo Goldoni è dominato da forme teatrali codificate, spesso cristallizzate in convenzioni ripetitive, ma anche caratterizzato – verso la fine del XVII secolo – da esperimenti e varianti locali che da diversi punti di vista prefigurano la riforma goldoniana.

In un *excursus* che ci accompagna nella comprensione dell'opera della drammaturga Maria Isabella Dosi Grati, è necessario ripercorrere le caratteristiche del teatro del Seicento, al fine di comprendere perché quest'ultima sia considerata dalla critica come il “Goldoni delle donne”.

Il dominio della Commedia dell'Arte, che si estende dal Cinquecento al primo Settecento, si basa su opere che prevedono canovacci, o meglio scheletri di trama, e improvvisazione degli attori, professionisti che interpretano maschere fisse come Arlecchino, Colombina, Pantalone, il Dottore, ecc.

In queste opere l'azione si basa su intrighi amorosi, inganni, equivoci, spesso in tono farsesco e burlesco; tutto ciò in assenza di testi interamente scritti o completi nella descrizione della dinamica dell'opera, dunque lo spettacolo dipende, in alta percentuale, dall'abilità e dalla fantasia degli attori stessi.

Da un punto di vista linguistico bisogna ricordare un abbondante uso dei dialetti regionali, elemento in favore della comprensione da parte del pubblico delle piazze e che contribuisce a creare un'atmosfera di comicità popolare attraverso l'identificazione degli spettatori. Di fatto, ci troviamo dinanzi a una letteratura teatrale che assume una funzione di puro intrattenimento, particolarmente apprezzato dal pubblico borghese e popolare. Le opere appartenenti a quest'epoca drammaturgica possiedono poche pretese di profondità psicologica, dato che si punta

sul ritmo e sulla comicità immediata; infatti, le maschere fisse rappresentano dei personaggi che sono dei cliché sociali o regionali come Arlecchino il servo ignorante ma furbo, il Dottore sapiente ma pedante, i giovani innamorati ingenui e prevedibili, tutti questi sono personaggi immobili e simbolici¹. Ricordiamo, inoltre, che inizialmente i ruoli femminili venivano recitati dagli uomini (come nel teatro elisabettiano), mentre nel corso del Seicento iniziano ad apparire in scena delle attrici professioniste.

Di conseguenza, se ci basiamo su questa struttura fissa, sembra quasi scontato che le trame siano molto spesso riciclate, tanto che le storie narrano quasi sempre di amori ostacolati, truffe, faide per le eredità, scambi di identità e inganni. Tutto ciò di solito si svolge nella divisione delle opere in tre atti, in cui l'ultimo è quello dove si assiste a un finale immancabilmente positivo grazie a matrimoni, riconciliazioni, chiarimenti e punizioni della malvagità.

Il teatro pregoldoniano italiano, che per tutte le peculiarità elencate possiede come comune denominatore la Commedia dell'Arte, è caratterizzato anche da influenze europee come il teatro spagnolo barocco di Lope de Vega e Calderón, da quello francese di Molière e dal filone pastorale e tragicomico del tardo Rinascimento; nonché dall'ambito musicale che inizia a fondersi con il teatro parlato.

Alla fine del Seicento il teatro aveva esaurito molte delle sue spinte creative a causa della ripetitività e della sua immobilità: infatti Gol-

¹ La committenza straordinaria delle corti fu tuttavia un principio regolatore che consentì alle compagnie degli attori di regolare il loro calendario di attività. In funzione di quella destinazione la commedia apparve il *passee-partout* che avrebbe potuto fornire a una ragione sociale d'ordine commerciale giustificativi d'ordine retorico. Se si guardano bene i ruoli canonici di una compagnia professionistica così come sono ricavabili dai documenti d'epoca, dalle notizie indirette e dai canovacci più tardi pubblicati, non si potrà negare che essi (vecchi, innamorati, servi, capitano) corrispondano perfettamente al mansionario richiesto dal genere *commedia* anche se è vero che simili *parti* potevano facilmente essere adattate (come furono) alla pastorale e alla tragedia. Forse non fu un bene, nel senso che la multiforme creatività dei comici solitari venne costretta in uno schema semplificato. Tuttavia, è dalla semplificazione delle sue funzioni vitali che un organismo trae forza e capacità di sopravvivenza. Sicuramente gli attori si costituirono in compagnie secondo le esigenze di un genere capace di funzionare come minimo comune multiplo di tutte le forme di teatro in voga. Cfr. S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, in «Quaderns d'Italià», 2, 1997, pp. 9-20: p. 12, <https://raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/119313> (ultima consultazione: 06/10/2025).

doni subentra in un contesto in cui il pubblico iniziava a ricercare rappresentazioni con una scrittura drammaturgica più strutturata e non più improvvisata, ma soprattutto sentiva l'esigenza di assistere a opere teatrali più verosimili. Si cercavano, al fine dell'immedesimazione, personaggi più realistici e umani, in grado di evolversi psicologicamente.

La storia artistica di Carlo Goldoni appartiene interamente alla sfera della teatralità ed è affidata ad una miriade di scritti, testi, opere, componimenti d'occasione, lettere e memorie, che costituisce di per sé un sistema complesso e che fin dagli esordi si proietta sulla scena. Con il progredire degli studi appare chiaro come l'avventura goldoniana non possa ridursi ad una formulazione univoca, e tanto meno ad un passaggio della storia della letteratura. Nella sua produzione confluiscono fattori tra di loro distinti e, insieme, convergenti; altrettanto variegata è la natura delle imprese a cui si dedica contemporaneamente Goldoni, ciascuna delle quali comporta un'azione continuativa di aggiustamento sul piano della poetica e sul terreno della codificazione. Il suo è l'itinerario di un intellettuale settecentesco, che intende affermare la coerenza del mestiere teatrale nell'ambito della società veneziana ed europea².

L'opera di Carlo Goldoni riforma la commedia italiana proprio basandosi su queste nuove esigenze comunicative; scrive copioni completi, elimina le maschere fisse, restituisce dignità ai personaggi femminili e si focalizza sulla rappresentazione della realtà borghese. Con la drammaturgia goldoniana il teatro compie il passaggio dal barocco, dallo stereotipo, alla vita borghese quotidiana, alla verosimiglianza; «Goldoni è convinto che l'arte della commedia proceda dalla capacità di osservare lo stato di natura e abbia il compito di restituire l'essenza del mondo, in relazione alle attese degli spettatori e alle capacità dei commedianti; essa si vanifica quando si va in cerca delle scorciatoie insite nei facili applausi»³.

Eppure, prima dell'entrata in scena di Goldoni vi è stata una donna che ha preparato un vero e proprio ponte teatrale per effettuare questo cambiamento, le cui opere si presentano come una bilanciata confluenza tra le forme della Commedia dell'Arte e una proiezione verso

² C. Alberti, *Goldoni*, Salerno Editrice, Roma 2004, p. 7.

³ Ivi, pp. 8-9.

il futuro, verso forme drammaturgiche più moderne: Isabella Dosi, in arte Dorigista.

2. *Dorigista: drammaturga, bolognese e femminista*

La figura della contessa Maria Isabella Dosi Grati, riscoperta e studiata negli ultimi anni dal professor Javier Gutiérrez Carou⁴, non può essere annoverata tra le prime drammaturghe italiane in senso stretto; tuttavia, la sua produzione teatrale costituisce un episodio di assoluta singolarità nel panorama letterario del tempo⁵. Le informazioni biografiche a noi pervenute sono estremamente frammentarie e derivano in gran parte da repertori enciclopedici pubblicati tra Settecento e Ottocento. La data di nascita non è documentata con precisione, ma si colloca verosimilmente intorno al 1660. Figlia del conte Giuseppe Maria Delfini Dosi e di Camilla Caetana, sposa successivamente il senatore Antonio Maria Grati, dalla cui unione nascono alcune figlie. La sua morte avviene il 7 gennaio 1735; viene sepolta nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Bologna, sebbene oggi non sussista alcuna testimonianza materiale della sua tomba. Un dato significativo, che illumina indirettamente la sua posizione sociale e familiare, emerge dal testamento paterno fatto nel 1662 in assenza di eredi maschi; infatti, Maria Isabella è designata come beneficiaria della parte preponderante del patrimonio di famiglia, circostanza che conferma il rilievo e la centralità del suo ruolo all'interno della discendenza Dosi.

Nel testo del XVIII secolo *Delle donne bolognesi per letteratura e disegno illustri, dell'avv. Alessandro Macchiavelli*⁶, conservato nella Bi-

⁴ Maria Isabella Dosi Grati 'Dorigista', *Ingannano le donne anche i più saggi*, a cura di J. Gutiérrez Carou, Lineadacqua edizioni, Venezia 2020.

⁵ Dal nostro studio affiora l'idea che le creazioni di Dorigista costituiscano una produzione drammatica molto suggestiva e, dunque, meritevole di più approfonditi studi, che si colloca in una situazione ponte fra il Seicento, con la commedia dell'arte e il modello del teatro aureo spagnolo, e le nuove manifestazioni teatrali che occuperanno le scene nella fase più matura del Settecento con le due riforme più significative, anche se per tanti versi opposte, di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi. (J. Gutiérrez Carou, *Dorigista, una drammaturga dimenticata*, in *Las Voces de las Diosas*, ed. de M. Martín Clavijo, S. Bartolotta, M. Caiazzo, D. Cerrato, Arcibel Editores, Sevilla 2012, pp. 699-722: p. 722).

⁶ «Maria Isabella Contessa Delfini Dosi Grati. Dal Conte Gioseffo di Flaminio Delfini Dosi e da una Gaetani Romana, sua Moglie, menzionati dal Dolfi (Fam. Nob. di Bol.

biblioteca dell'Archiginnasio di Bologna, ci sono delle informazioni su Dorigista, che la ritraggono come una dama pia e letterata, una produttrice di umane lettere e disegno che le hanno recato onore, opere stampate e commedie più volte recitate. Addolorata per la morte del marito nel 1712, si ritira a vita privata dedicandosi alle arti del disegno e della scrittura. Si può dedurre, inoltre, che il suo capolavoro – secondo la critica – sia *Il padre accorto della figlia prudente*⁷.

Le commedie di Dorigista si inseriscono all'interno di un quadro drammaturgico che, pur rispettando le convenzioni formali del teatro comico seicentesco e settecentesco, si distaccano per alcuni tratti distintivi. La scelta di una scrittura interamente in prosa e la rigorosa scansione in tre atti, con la presenza fissa del Dottore e di Trofaldino, figure tipiche della tradizione comica dialettale, segnala un legame con

pag. 264), nacque questa pia e letterata Dama, la quale, a misura del talento e condizione sua, si bene fu addisciplinata, ed ella profitto nelle umane lettere e nel Disegno che più cose ha potuto fare e porre in pubblico, le quali eziandio plauso ed onore gli guadagnarono, come sono varie Operette stampate e non poche leggiadrissime Comedie più volte recitate, delle quali non distende la Serie l'Orlandi. Sposò poscia il rinomato Senatore Conte Antonio Maria del pur Senatore Giovanni Girolamo Grati, cui partorì gli viventi Conte e Senatore Giuseppe Ippolito Maria, e Conte Gaetano Maria (che li 9 Marzo 1734, allora ultimo giorno di Carnovale, sposò Anna Matia del Marchese Claudio Boschetti) ed il già defunto Conte Muzio Maria Dottore di Legge Collegiato, Lettore Pubblico e Canonico della Metropolitana, Cavaliere integerrimo, amatissimo delle antichità e molto versato nelle storiche memorie di questa Patria, la quale patì perciò, colla Società nostra de Filopatri, cui da più anni trovavasi ascritto, una notabil perdita allorché morì li 29 di Settembre 1737, venendo seppellito presso de' Maggiori suoi e del prefato Conte e Senatore Antonio Maria, suo padre, nella Chiesa de Servi, il quale per gran disgrazia della Patria mancò li 7 Dicembre 1712. Sensibilissima riuscì alla Contessa Maria Isabella questa morte, e tanto, che si ritirò come da sé a far una vita presso che privata, e cioè a dire tutta intenta alle sue divozioni ed innata pietà, ed applicatissima al suo disegno ed a suoi geniali studi, conservandone oggidì ancora la Casa Grati non pochi parti, e di quello ch'apparò da Lodovico Barbieri, paziente pittore per Dame, e valente per quello che era, e di questi ne' quali sorti diligenti maestri, e questo modo di vivere continuò sino a che molto cristianamente passò all'eternità nel Sabato delli 8 Gennaio 1735, venendo seppellita nella Capella dei Dolori presso gli Frati Serviti a Strada maggiore. Della stessa parlano l'Orlandi (Scritt. Bolgn. pag. 102 S Dorigista, Lessico univ. Bolgn. Lett. G. § Gaetani e § Grati)» (A. Macchiavelli in Dosi, *Ingannano le donne anche i più saggi*, a cura di J. Gutiérrez Carou, cit., p. 13).

⁷ «Il Quadro considera Dorigista “dama di singolare talento, e grazia per tal genere di Componimenti Teatrali [le commedie]”, e la critica in generale sostiene unanimemente che il suo capolavoro è *Il padre accorto della figlia prudente*» (cfr. Dosi, *Ingannano le donne anche i più saggi*, a cura di J. Gutiérrez Carou, cit., pp. 12 e 15).

la tradizione della Commedia dell'Arte, ma al contempo ne riduce gli spazi di improvvisazione, sostituendoli con un testo integralmente definito e privo di libertà esecutive. Ciò rivela una volontà di normare la rappresentazione scenica, collocandola in un orizzonte più vicino al teatro letterario goldoniano – a lei successivo – che a quello popolare.

Un aspetto particolarmente significativo risiede nell'uso differenziato della lingua: il dialetto viene attribuito alle figure servili e farsesche, mentre l'italiano viene riservato ai giovani amanti, delineando così una chiara gerarchia sociale e linguistica che riflette la stratificazione culturale del tempo e che mette in luce un divario generazionale tra i personaggi.

Sul piano stilistico, l'opera di Dorigista si caratterizza per la ricorrenza di soliloqui estesi, per l'uso frequente di proverbi, iperboli, linguaggio metaforico e per la ricerca di momenti di forte tensione emotiva. Tali elementi, pur attingendo a un repertorio consolidato, testimoniano un interesse verso la costruzione di una drammaturgia che non si limiti al comico fine a se stesso, ma che ambisca a veicolare riflessioni morali e sociali.

Di particolare rilievo è la rappresentazione della donna: a differenza di gran parte della tradizione comica, che tendeva a relegarla a ruoli stereotipati o marginali, Dorigista le attribuisce un ruolo centrale, presentandola come portatrice di sensibilità e razionalità, e dunque come elemento regolatore degli eccessi maschili.

Infine, la progressiva eliminazione di episodi di violenza fisica e la moderazione dei toni passionali segnalano un processo di imborghesimento del teatro, coerente con la trasformazione dei gusti e dei valori della società dell'epoca. In tal senso, le commedie di Dorigista non rappresentano soltanto una declinazione particolare del genere comico, ma anche un indice delle mutazioni culturali e sociali che attraversano l'Italia tra Seicento e Settecento.

Isabella Dosi è un'autrice di commedie di ambientazione urbana, nelle quali emergono figure femminili dotate di forte caratterizzazione e una tessitura narrativa improntata a ingegno e coerenza drammaturgica. Le sue opere teatrali si configurano come anticipatrici di istanze riconducibili al pensiero femminista, poiché mettono in scena forme di solidarietà tra donne capaci di mettere in discussione le strutture patriarcali e le convenzioni socioculturali dominanti del tempo.

L'opera teatrale *Il padre accorto della figlia prudente* della contessa

bolognese Isabella Dosi, risalente al 1690, offre uno specchio sorprendentemente attuale delle dinamiche umane che attraversano la nostra società contemporanea. Sebbene radicata nel contesto culturale e sociale della fine del XVII secolo, quest'opera può essere riletta oggi come un testo attraverso cui analizzare criticamente temi urgenti come il patriarcato, la gelosia patologica, il controllo relazionale e la violenza di genere.

In questo dramma, la prudenza della giovane figlia si contrappone alla fasulla *saggezza* del padre, che si manifesta come una forma di potere autoritario, travestito da premura familiare. La centralità del padre come figura dominante mette in luce una struttura familiare rigidamente patriarcale, in cui le relazioni affettive sono regolate dal sospetto, dal possesso e dal controllo piuttosto che dal rispetto e dalla fiducia. La dinamica tra il padre e la figlia diventa così il primo nodo simbolico su cui possiamo riflettere: in che modo l'autorità si trasforma in ossessione? Quando la protezione diventa oppressione?

Uno degli aspetti più rilevanti dell'opera è la rappresentazione di una gelosia otelliana come motore tragico. La gelosia non è qui semplicemente un'emozione umana, ma un'energia distruttiva, che contagia i legami e genera sospetti infondati, manipolazioni e, nei casi estremi, violenza. Queste stesse passioni degenerano spesso in una spirale che sfocia nella minaccia o nell'atto della brutalità estrema; di fatto, il concetto di delitto d'onore o passionale, purtroppo ancora presente nel nostro tempo nella mutata veste di femminicidio, trova nell'opera una narrazione nitida, mostrando così due volti della stessa violenza di genere, uno antico e normalizzato, l'altro ancora troppo diffuso e sottovalutato, ma entrambi fondati sul medesimo principio: il rifiuto della libertà femminile.

2.1. Trama de *Il padre accorto della figlia prudente*

Flavia, figlia del severo Dottor Barnardi, vive sotto rigide regole per preservare la sua virtù⁸. Un malinteso fa credere al padre che la ragazza abbia un amante, così, dopo averla sorpresa a parlare con un uomo per strada (in realtà l'amante segreto dell'amica Prasilda), la accusa di

⁸ Flavia: «Con me certo non avrà mai occasione di sturbarsi, perché farò tutto quello m'impone» (M.I. Dosi Grati, *Il padre accorto della figlia prudente*, Giulio Rossi, Bologna 1715, p. 7).

disobbedienza. Spaventata, Flavia, scappa e si rifugia proprio dalla sua amica.

A casa di Prasilda, Flavia viene ospitata nella stanza del fratello Merildo, che rientra inaspettatamente e, vedendola dormire, se ne innamora. Intanto il padre scopre dov'è e ordina di riportarla a casa. Tra equivoci, gelosie e sospetti, Doralbo (l'amante di Prasilda) crede che la sua amata lo tradisca, e Merildo inizia a sospettare che la sorella rechi disonore alla famiglia.

Nel corso del terzo atto, i malintesi si chiariscono: Merildo chiede la mano di Flavia, Doralbo e Prasilda si riappacificano, e persino i servi di Merildo e Flavia, Trofaldino e Rosetta, trovano l'amore. Tutto si conclude con matrimoni e riconciliazioni con il consenso del Dottore, secondo il tipico lieto fine della commedia⁹.

3. *Il Dottore e Flavia, rappresentazione del patriarcato e della lotta generazionale*

Il dottore incarna l'autorità maschile e il controllo ossessivo sulla vita e sulla virtù della figlia, riflettendo modelli sociali in cui la libertà femminile è limitata. Il ruolo del padre, tra il 1600 e il 1700 nel contesto europeo e italiano dell'epoca, ha un'autorità giuridica e morale pressoché assoluta sulla famiglia. La figlia fino al matrimonio è legalmente e socialmente sotto la sua indiscussa tutela. La virtù è sinonimo di castità e obbedienza, una minima ombra di sospetto può compromettere il *buon nome* della famiglia e le possibilità matrimoniali, unico traguardo per una donna del tempo. La legge e le consuetudini rafforzano il potere maschile: il padre controlla le uscite, le amicizie, la corrispondenza e persino le scelte matrimoniali della figlia. Opere come *Il padre accorto della figlia prudente* hanno usato il conflitto padre-figlia come motore comico o drammatico, ma la *morale* finale tende a ribadire l'ordine sociale (matrimonio riparatore, riconciliazione familiare).

Oggi, legalmente, nelle democrazie moderne il padre non ha più un potere unilaterale: i genitori condividono la responsabilità e la legge tu-

⁹ Flavia: «Godo infinitamente che il mio Sig. Padre mi abbia destinato per sposo uno, che merita tanto, e sarà mia cura il conoscere con atti di eterno rispetto le sue prerogative» (Dosi Grati, *Il padre accorto della figlia prudente*, cit., pp. 92-93).

tela la libertà individuale della figlia adulta. La virtù femminile non è più codificata in termini di castità e le relazioni prematrimoniali non sono più stigmatizzate allo stesso modo (sebbene in alcune culture o famiglie conservatrici persistano giudizi severi). Nonostante l'uguaglianza legale permangono pressioni sociali, stereotipi e forme di controllo familiare talvolta più sottili, come il monitoraggio digitale o il giudizio sulle scelte affettive, dunque il patriarcato è attenuato, ma sempre presente.

Il teatro, ma anche in generale le storie moderne, tendono a problematizzare l'autorità paterna e a privilegiare l'autonomia individuale, spesso ribaltando il lieto fine tradizionale per dare spazio alle scelte personali.

Flavia è costretta a sottostare alle regole paterne, generando tensioni e incomprensioni tipiche del rapporto padre-figlia in un contesto autoritario. Nel Settecento l'obbedienza forzata era sostenuta dall'intero sistema sociale e giuridico; oggi, invece, è più spesso frutto di dinamiche culturali o familiari specifiche. Il conflitto generazionale è passato dall'essere una lotta silenziosa e repressa a un confronto – talvolta aspro – in cui i giovani hanno strumenti legali e sociali per affermare la propria volontà.

L'equivoco sull'esistenza di un amante segreto scatena sospetti e reazioni estreme, mostrando come la mancanza di comunicazione porti a tragedie sfiorate. Nel contesto de *Il padre accorto della figlia prudente* i malintesi e la gelosia legati alle donne non sono semplicemente un espediente narrativo comico, ma riflettono un preciso clima culturale del XVII e del XVIII secolo.

Nel Settecento, così come nei secoli antecedenti, la reputazione femminile era percepita come bene collettivo della famiglia. Qualsiasi sospetto di infedeltà o disonore (anche solo apparente) ricadeva sul padre o sul marito. Le donne, specie nubili, erano sottoposte a una vigilanza costante. I malintesi amorosi potevano avere conseguenze gravissime: rottura di fidanzamenti, esclusione sociale o, nei casi estremi, violenza fisica e punizioni corporali. Un padre geloso della libertà della figlia non veniva percepito come oppressivo, ma come custode del decoro. In commedie e drammi, questi equivoci servivano a mettere in moto la trama, ma il pubblico li riconosceva come situazioni plausibili nella vita reale.

La libertà di scelta in ambito sentimentale è oggi (almeno nelle società occidentali) un diritto riconosciuto. La gelosia non ha più la legittimazione dell'onore familiare, ma è vista come un sentimento individuale e

se portata all'estremo, può diventare segnale di possessività, controllo o abuso, ed è sempre più analizzata in termini di salute emotiva e rispetto reciproco. La gelosia e il controllo possessivo sono oggi affrontati con strumenti di educazione affettiva, leggi contro la violenza di genere e supporto psicologico, eppure in questo patriarcato del XXI secolo – attenuato ma presente – siamo testimoni delle conseguenze tragiche della gelosia e della possessività, come dimostrano i fatti di cronaca.

La visita a casa di Prasilda innesca una serie di scambi di identità, situazioni ambigue e intrecci amorosi che alimentano la confusione. Questi intrecci erano spesso il motore della trama nelle commedie di carattere tragicomico. Servivano a divertire il pubblico, ma anche a ribadire le norme sociali: l'ordine finale (i matrimoni *giusti*) ristabiliva la morale tradizionale. Le donne, come Flavia, erano spesso soggetti passivi di queste vicende: non gestivano liberamente le loro scelte amorose, ma subivano i fraintendimenti causati da altri (padri, corteggiatori, rivali). Ogni malinteso amoroso rischiava di compromettere l'onore della donna e quello della famiglia; un triangolo sentimentale non era visto come un'opzione romantica, ma come una minaccia da risolvere.

In un'epoca senza mezzi rapidi, gli equivoci nascevano facilmente da lettere mal recapitate, messaggi affidati a terzi o incontri casuali osservati di nascosto.

Oggi i triangoli amorosi non hanno più, nella maggior parte delle società occidentali, lo stesso peso *scandaloso* del passato. Possono persino essere esplorati apertamente in narrativa o nella vita reale senza automatiche conseguenze sociali irreversibili. Le protagoniste femminili contemporanee, sia in teatro che nella vita, hanno più possibilità di scegliere, gestire e raccontare le proprie relazioni, anziché esserne vittime passive. Il concetto di *perdita dell'onore* è spesso sostituito dalla preoccupazione per la reputazione personale o la violazione della privacy, soprattutto nell'era dei social media. Oggi gli equivoci possono nascere da chat fraintese, messaggi vocali inviati per errore, foto pubblicate senza contesto; gli strumenti sono diversi, ma il meccanismo narrativo del malinteso resta attuale, soprattutto quando il bersaglio è la sfera intima ed emotiva della donna.

In sintesi, il triangolo amoroso del Settecento era un motore di tensione morale che serviva a ripristinare un ordine sociale patriarcale; oggi è più spesso un motore di tensione emotiva o psicologica, con esiti meno obbligati e più aperti.

L'ira del padre lo spinge fino all'idea di voler uccidere la figlia, evidenziando il pericolo dell'ossessione per l'onore. La famiglia era organizzata attorno all'autorità maschile: il padre (o marito) aveva potere legale e morale sulla donna, spesso sancito dal diritto e dalla religione. La reputazione della donna era considerata un vero e proprio patrimonio familiare. Un sospetto di disonore poteva giustificare, agli occhi della società, punizioni fisiche e omicidi. Le punizioni corporali e la coercizione erano tollerate, o persino incoraggiate, come strumenti di disciplina; di fatto, l'opinione pubblica tendeva sempre a schierarsi con l'autorità paterna. Le donne avevano pochissimi strumenti per difendersi: non esistevano leggi contro la violenza domestica, né protezioni istituzionali come rifugi o servizi sociali.

Oggi la legge tutela formalmente la libertà e l'integrità fisica delle donne; la violenza domestica è reato, e i delitti d'onore sono stati aboliti in Italia nel 1981. Il dibattito sul femminicidio e sulla violenza di genere è diffuso con campagne di sensibilizzazione e formazione nelle scuole. Esistono centri antiviolenza, numeri di emergenza, ordini di protezione e leggi specifiche (come la legge italiana n. 119/2013); eppure, nonostante le tutele legali, la violenza domestica resta un problema grave: i dati ISTAT¹⁰, così come i fatti di cronaca, mostrano che molte donne subiscono ancora maltrattamenti psicologici, fisici e sessuali in famiglia, spesso in un contesto di controllo e gelosia simile a quello rappresentato nel teatro del Seicento e del Settecento.

Retaggi patriarcali, stereotipi di genere e l'idea di possesso sulla donna sopravvivono, anche se mascherati da linguaggi e atteggiamenti più moderni.

La figura del padre ossessivo anticipa le dinamiche di controllo coercitivo dell'uomo sulla donna che oggi la criminologia associa ai casi di violenza domestica e femminicidio.

Nonostante i conflitti e i pericoli, la vicenda si chiude con una risoluzione tipica della commedia: i malintesi si chiariscono e i personaggi trovano sistemazione attraverso unioni matrimoniali. Se una donna era compromessa (anche solo per malintesi o pettegolezzi), la riparazione passava quasi sempre per un matrimonio, spesso con l'uomo coinvolto.

¹⁰ Istituto Nazionale di Statistica: <https://www.istat.it/statistiche-per-temi/focus/violenza-sulle-donne/il-fenomeno/violenza-dentro-e-fuori-la-famiglia/i-fattori-di-rischio-e-la-trasmissione-intergenerazionale-della-violenza/> (ultima consultazione: 15/10/2025).

Questo era ritenuto necessario per restituire l'onore e garantire la rispettabilità dell'intera famiglia. Nel teatro chiudere con un matrimonio era un modo per rassicurare il pubblico, era una funzione drammaturgica: ogni disordine sociale causato dagli equivoci amorosi veniva riportato all'ordine tramite un'istituzione riconosciuta e stabile. Dunque, in passato il matrimonio riparatore era un dispositivo di ordine sociale e di chiusura rassicurante sia in teatro, sia nella vita reale. Oggi questo concetto è riletto in chiave critica: infatti viene visto come un meccanismo coercitivo che maschera abusi o imposizioni sotto la veste di ordine sociale.

Il padre accorto della figlia prudente è un eccellente esempio di come la riscoperta di opere passate ci permetta di possedere sempre più strumenti per leggere come il *codice genetico patriarcale* rimane, sotto mentite spoglie, invariato.

Elisabetta Selmi

Dall'«arte del tradurre» alla “moderna critica drammatica”:
Elisabetta Caminer Turra (1751-1796)

La conoscenza dell'opera della vicentina Elisabetta Caminer Turra, giornalista, traduttrice, letterata coinvolta nelle accese polemiche sulla riforma del teatro veneto, nonché antesignana divulgatrice di una cultura sensibile al rinnovamento delle mode europee *au tournant des Lumières*, ha incontrato, in quest'ultimo ventennio, un felice risveglio degli studi critici.

L'assunzione di un ruolo professionistico, non relegato alla solita marginalità dilettantesca e salottiera della partecipazione femminile ai riti della cultura letteraria settecentesca o dell'intrattenimento e dell'«improvvisazione» dei consessi dell'Arcadia, con l'affiancamento, prima, al padre, Domenico Caminer nella collaborazione all'attività gazzettiera veneziana, e poi con la direzione in prima persona dei giornali della famiglia (dalla *Europa letteraria* al *Giornale enciclopedico* al *Nuovo Giornale Enciclopedico*) e le scelte editoriali che ne reindirizzano gli orientamenti dalle forme dell'erudizione e del divertimento galante verso un progressivo coinvolgimento nelle battaglie intellettuali dei Lumi e nella apertura a nuovi modelli di una «civiltà delle Nazioni» di latitudine europea, fa della Caminer un caso esemplare sulla scena dei processi di autovalorizzazione della coscienza femminile nel campo e nei registri della «ragione critica» che disamina modelli e progressi dell'«arte drammatica» e dell'ingegno e delle pratiche teatrali del secolo.

Così come la sempre più capillare puntualizzazione delle vicende drammaturgiche che animarono lo scontro fra Goldoni e Gozzi in ragione dei progressi della riforma del teatro comico, implicando nel gioco delle parti anche la discesa in campo, suo malgrado della Caminer – ben lumeggiate dalle studiose della Caminer, da Von Kulesa a Rita Lukoschik e Susanne Winter e di cui ha dato conto sul versante teatrale

Adriana Tavazzi¹ – si avvalora oggi come una pagina non ordinaria, né meramente circoscritta a biliose contingenze e polemiche gazzettiere ed accademiche del teatro nostrano della Serenissima. Dietro la tumultuosa regia della teatralizzazione delle parti, delle ragioni antagonistiche, dell'aneddotica diffamatoria in cui si consumano e mistificano presupposti, vicende e rivendicazioni dettate dalle bizzarrie del momento, il riordino di quest'ultima stagione critica dei materiali e delle carte gozziane e, di rimando, della laterale, ma nondimeno folta messe di scritture dei deprecati «Foglivolantisti» dell'Adria², con Caminer in testa, ha

¹ A. Tavazzi, «Giornalisti... Romanzieri... e Foglivolantisti dell'Adria»: il «Nuovo corrier letterario» e Antonio Piazza nelle polemiche editoriali di Carlo Gozzi, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Marsilio, Venezia 2009, pp. 583-606; e particolarmente significativo, nello stesso volume, il saggio di S. Winter, *Il cuore mangiato. Versioni teatrali francesi e italiane nel Settecento*, pp. 551-565, dove si discute sui riadattamenti/traduzioni di Caminer e di Gozzi delle due tragedie francesi del *Fajel* di Baculard d'Arnaud e di *Gabrielle de Vergy* di Dormont de Belloy (1777) e sul loro dialogo critico intertestuale rispetto al capitolo delle discussioni sulla *doctrine classique* della tragedia e sui moderni criteri di *vraisemblance* e *bienséance* del *genre terrible* in cui s'inscrivono i due drammi francesi (che trattano lo stesso argomento della storia di Gabrielle de Vergy) e loro *Preface*. È un dibattito sollevato dalla sempre più crescente fortuna arrisa al 'genere misto', il *drame bourgeois* e la *tragédie bourgeoise*, teorizzato da Diderot e poi da Beaumarchais, Mercier, dipendente dalla volontà di ridefinire i nodi del tragico: il trattamento del terrore/orrore risolto naturalmente nella gradualità commotiva di un ingranaggio che doveva fare i conti con le funzioni primarie del 'patetico' e con le arcature sentimentali del testo. Dormont de Belloy, di cui Caminer traduce la *Gabrielle de Vergy* (in *Composizioni teatrali moderne*, Pietro Savioni, Venezia 1774²), diversamente da Baculard d'Arnaud che giostra fra il terrore e l'orrore, deplora che il terrore tragico non si innesti catarticamente nel «pathétique», “degenerando in un orrore che non conduce alle lacrime” (*Préface a Le coeur terrible. Gabrielle de Vergy, Tragédie de Dormont de Belloy* [1770], ora in edizione moderna, a cura e con una presentazione di J.-N. Pascal, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2005, p. 10: «c'est la terreur portée à l'excès, la terreur dégénéran presque toujours en horreur, et conduisant trop rarement aux larmes»), come nelle *liaisons* del teatro shakespeariano, assumendo tratti caricaturali di cui darebbe prova, invece, il “genere orroroso” del *Fajel* di Baculard d'Arnaud: ossia il testo scelto per la traduzione da Carlo Gozzi, il quale, tuttavia, nella sua *Prefazione* alla tragedia francese osserva ironicamente come il carattere di *Fajel* sia «fuori natura» e «snaturato», smontando la vanagloria di Arnaud di essere il vero dipintore della natura degli uomini, perché per lui entrambe le tragedie sono solo «mostruosi fenomeni di novità, che nulla hanno a che fare con quella verità, e quella natura che tanto decantano» (C. Gozzi, *Il Fajel. Tragedia del Sig. D'Arnaud tradotta in versi sciolti dal Co: Carlo Gozzi*, Colombani, Venezia 1772, p. 16).

² Riguardo al gioco di dissimulazioni e nascondimenti, si rimanda a M. Pieri, *Mettersi in scena. Paratesti a confronto*, in *Parola, musica, scena, lettura* cit., pp. 437-451.

permesso di gettare nuova luce sulla coltre fumosa del *battage* di sfide e rivalità, lasciando intravedere, meno corrivamente, il concorso di una pluralità di soggetti e questioni, ma soprattutto di livelli culturali in cui prese a insinuarsi la polemica.

Una pluralità i cui attori si muovono entro una rete di relazioni, di aperture intellettuali, di commercio di esperienze, di programmi che si affinano sullo spartiacque di quell'onda lunga generata dalla *querelle des anciens et des modernes*, in grado di mobilitare, nel corso del secolo, istanze e scenari riformatori della civiltà teatrale nel suo complesso. Gozzi nel *Manifesto*³, in cui enfatizza pregiudizialmente le responsabilità della Caminer nella pubblicistica denigratoria montata contro il suo teatro, riallacciandosi al gioco di competizioni innescato con la *Prefazione* gozziana al riadattamento del *Fayel*, la tragedia francese di Baculard d'Arnaud, finisce per configurare il libello come una denuncia contro il programma teatrale di riscritture promosso dall'ecclettica *femme savante* veneziana al cui protagonismo andava addebitato il rilancio di quel dibattito sulle traduzioni, certo di indubbia attualità, ma anche di mai sopite tensioni, soprattutto rispetto agli eccessi della gallomania imperante e alla servile imitazione dei francesi.

Dal carteggio che il padovano Gasparo Patriarchi intrattenne con Giuseppe Gennari, due letterati partecipi del *côté* gozziano, entrambi avversari della gallomania, siamo edotti sul clima di ostilità e di incomprensioni che, negli anni Sessanta, si era animato intorno alla figura di Melchiorre Cesarotti e al suo programma di traduzioni moderne finalizzato allo svecchiamento della cultura accademica e dei cenacoli intellettuali veneti in cui circolava la parola d'ordine di una comune progettualità di risveglio e di apertura al nuovo corso del sapere e dell'eloquenza della cultura europea⁴. A difesa di una tradizione che l'insana «dottrina» del Cesarotti sembrava voler minare e vilipendere con l'importazione di filosofie perniciose, Patriarchi si faceva squilla e termometro delle tensioni in atto:

³ *Manifesto del Co: Carlo Gozzi, dedicato ai magnifici Signori Giornalisti, Prefattori, Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti e Fogliolantisti dell'Adria*, pubblicato nella edizione Colombani delle sue *Opere*, Venezia 1772, ma presente con diverse redazioni.

⁴ La lettera si legge in L. Melchiori, *Lettere e letterati a Venezia e a Padova a mezzo il secolo XVIII: da un carteggio inedito*, Cedam, Padova 1942.

La gente savia, dotta, perita, biasima, ripudia, detesta la nuova dottrina del Cesarotti, e vi so dire che se il conte Gozzi [Gaspare] non avesse rispetto a sua Serenità [il doge], vorrebbe ribattere, non di fronte, ma collo scherzo [...] Vergogna! Per adulare uno straniero [Voltaire] e per beccarsi qualche encomio e raccomandazione da lui, vilipendere tutti gli altri Greci, Latini e Francesi e Italiani e dire di quelle cose che sono contro ragione! Un fanatico, un millantatore, un impostore che dice male di tutti non mi farà mai rinunciare a quelle dottrine che appresi da' buoni maestri, da sani filosofi, da' più accreditati scrittori.

La «dottrina» del Cesarotti e il programma di traduzioni volterriane e di Ragionamenti critici che le accompagna⁵, con cui l'abate padovano si prefiggeva di riformare l'orizzonte di attese e dei gusti del pubblico letterario e teatrale da educare ai valori e alla coscienza critica di un moderno sistema drammatico, palestra volterriana di divulgazione delle idee e «miglior scuola del pubblico costume», rivolta a dare scacco allo «stile galante» di metà Settecento, rappresentano i prodromi e parte di quella cultura di riferimento che indirizzarono l'officina teorica, le scelte progettuali e l'orizzonte drammaturgico di Elisabetta Caminer. Con le sue varie Raccolte di *Composizioni teatrali*, tradotte spigolando nel paniere della “varietà” dei “gusti delle nazioni”, su cui si accendono, nel secondo Settecento, le discussioni drammaturgiche in merito alla ricerca di uno stile tragico attuale e di una caratteriologia scenica in linea con i cambiamenti estetici e antropologici messi in moto dall'inchiesta sulle passioni e sui registri patetici della *tragédie classique*, Caminer s'impone nel campo della riflessione teorica sull'*ars* drammatica. Si fa segno tangibile della pronuncia femminile nei registri del pensiero critico che disamina l'orizzonte e gli sviluppi della cultura teatrale italiana lungo un percorso che affianca la riflessione patavina dell'ambiente cesarottiano.

Che le vie tracciate dal Cesarotti intendessero promuovere le istanze di una nuova critica, curvata sui risvolti inquieti di un'antropologia e

⁵ M. Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia*, insieme al *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, conobbe la dignità di stampa, nell'editio princeps del 1762. Il saggio sulla tragedia venne ristampato in *Prose di vario genere*, tomo I, Molini Landi, Firenze 1808, ora in edizione moderna: M. Cesarotti, *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di F. Finotti, Marsilio, Venezia 2010.

di un «fisiocentrismo»⁶, riassuntivi delle dinamiche in cui si erano venute sviluppando le teorie della dialettica moderna della percezione e della rappresentazione tragica del «piacere» e del «dolore», nonché l'educazione e la sensibilizzazione di un pubblico a un gusto consono alla natura delle «anime sensibili» – quella «emozionale» dell'«interesse» fra il «toccante/commovente» di Voltaire⁷ e l'«utilità» di Helvétius, e quella morale dell'«entusiasmo» e dell'autocoscienza degli spettatori («l'idea del vantaggio che lo spettatore ricava da *un fatto atroce e compassionevole*»)⁸ trasformando «l'illusione dello spettacolo» in «rea-

⁶ Cfr. J. Deprun, *La philosophie dell'inquiétude en France*, Vrin, Paris 1979, pp. II e sgg.

⁷ Cesarotti, nel suo *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* di corredo alle traduzioni volterriane dell'autore (*La morte di Cesare – La mort de César*, 1735 – e il *Mao-metto – Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, 1739), dialoga con Voltaire (*Discours sur la Tragédie à Milord Bolingbroke*, in *Oeuvres complètes de Voltaire*, vol. V [1728-1730], Voltaire Foundation, Oxford 1998, pp. 171-172) sulla questione dell'orrore/terrore tragico rispetto alla logica razionalistico-sensistica del piacere/dolore su cui si regge il paradigma finalistico della tragedia. Rifiuta di ricorrere a categorie e ragioni «retoriche», ma si focalizza «sul trattamento della materia, ovvero sulla capacità di catturare gli spettatori rendendo compassionevoli i personaggi, e istruttive le loro sventure» (F. Finotti, *Introduzione a Cesarotti, Sulla tragedia e sulla poesia* cit., pp. 41-42). Distinguendo «orrore» da «terrore», Cesarotti, servendosi delle argomentazioni di Voltaire che censura l'errore dei «tragici greci» che hanno spesso confuso «l'orrore» per il «terrore» e degli Inglesi che «hanno offerto degli spettacoli spaventosi, cercando invece di offrirne di terribili», concludeva: «io piangerò tanto più volentieri, perché sentirò tenerezza per un uomo che m'istruisce colla sua morte, e le mie lagrime di compassione diventeranno in un certo modo lagrime di gratitudine. La compassione è un dolore mitigato dall'utilità [...]. Il terrore è un timore violento, ma *mitigato dall'utilità* [...]. L'orrore è un fremito dell'anima, che tenta di respinger da sé la vista o l'idea di un fatto atroce, in cui l'eccesso del male non è temperato da verun bene, né compensato dalla nostra utilità»). Elisabetta Caminer mostra di avvalersi sia dell'angolazione critica da cui procede Cesarotti (ossia l'adesione emotiva e la funzione istruttiva nei confronti dello spettatore) sia delle gradazioni del «terribile commotivo» con cui ragiona nell'articolata *Prefazione* storicizzante premessa al I volume delle sue *Composizioni teatrali moderne tradotte* (seconda edizione, t. I, a spese di Pietro Savioni, Venezia 1774, pp. 2-12) dove difende il modello moderno del «dramma flebile» e allusivamente le sue scelte di testi francesi, come quelli di De Falbaire e di Dormont de Belloy: vd. *infra*.

⁸ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* cit., p. 86 e p. 96, dove si fissa la «natura della compassione» e del «terrore» tragico, che viene a sostituire la tradizionale categoria dell'orrore dell'interpretazione aristotelica dei classici: «La compassione è un dolore mitigato dalla moralità, per una disgrazia atroce, proccacciata da un personaggio interessante [*la categoria settecentesca dell'interesse che si sviluppa sull'onda della valorizzazione empatica dello spettatore in rapporto alla scena*] a cagione di qualche

lità» introiettata⁹ – è dato che si documenta, ad apertura di pagina, nei *Ragionamenti* cesarottiani sulla poesia e sulla tragedia, e tanto più in quelli di chiosa alle traduzioni del *Cesare* e del *Maometto* volterriano. Quanto poi Caminer, nella vasta latitudine europea della sua impresa traduttoria – dalle tragedie di Voltaire, di De Belloy, di Baculard d'Arnaud, dai drammi di Mercier, modello privilegiato dalla traduttrice, ai ludi della rivoluzionaria drammaturgia di Lessing, con la riduzione della giovanile *Sara Sampson*, di approdo a un moderno 'sentimento della compassione', disarticolato dal canone aristotelico e rimodulato su una «reale esperienza di vita»¹⁰, in ragione di un nuovo alfabeto estetico sensistico o emozionalista di svolta verso soluzioni da 'dramma borghese' –, mantenesse sempre vivo, nel corso degli anni Settanta-Ottanta, il dialogo con l'*entourage* intellettuale ed accademico cesarottiano, lo dimostra palesemente l'articolata *Prefazione* al *secondo tomo* delle sue *Composizioni teatrali* (1774). Nonché dopo il 1785 ne fa testimonianza anche un carteggio fra Caminer e il senatore veneziano Pietro Zaguri riguardante la richiesta di un parere sullo stile tragico del teatro alfieriano. Il carteggio riscoperto, anni or sono, da Laura Sannia Nowé¹¹, si trova in una miscellanea erudita che vide la luce a Torino, nel 1793: una raccolta di *Saggi dell'Accademia degli Unanimi* di celebrazione dei meriti culturali e patriottici del sodalizio, che si era valso della partecipazione o della corrispondenza di Alfieri, di Tommaso Valperga di Caluso e di una folta schiera di letterati piemontesi e liguri, ma anche di

imperfezione». «Il terrore è un timore violento, ma mitigato dall'utilità, per cui lo spirito si concentra in se stesso affine di premunirsi contro l'idea di un male atroce, ch'egli potrebbe tirarsi addosso per qualche colpa o difetto [*il terrore aristotelico ormai reinterpretato con le categorie dell'utilità helvetica e con l'analisi di Locke e Hume sul dolore*]». A Voltaire che si staglia in posizione di rilievo alla fine del *Ragionamento*, p. 138, come il «poeta di tutte le nazioni», si uniscono, per l'influenza esercitata sui «principi di gusto», i «lumi filosofici» del «libro del sig. Elvezio [*il De l'Esprit*]» e la dissertazione di Hume *Sopra la regola del gusto*.

⁹ Cfr. M. Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare del Signor di Voltaire* che, insieme al *Ragionamento sopra il Maometto*, si legge in Id., *Sulla tragedia e sulla poesia* cit., pp. 167-177: a p. 168.

¹⁰ Cfr. G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 2005, pp. 199 e sgg.

¹¹ L. Sannia Nowé, *Alfieri in Laguna. Elisabetta Caminer Turra e Pietro Zaguri giudici dello stile tragico (1785)*, in *Lettere sul teatro. Percorsi nell'epistolografia scenica europea tra XVI e XIX secolo*, a cura di R. Puggioni, Bulzoni, Roma 2012, pp. 147-167.

un manipolo significativo di eruditi e intellettuali veneti, quali Andrea Rubbi, lo stesso Pietro Zaguri, con il fratello Marco, vescovo di Vicenza, e l'immane Cesarotti.

Lo scritto della Caminer, che si legge in testa alla *Difesa dello stile delle tragedie del Sig. Conte Vittorio Alfieri* dello Zaguri, è un giudizio critico impegnato e militante, con un respiro di larghi orizzonti, che s'interroga su pregi e demeriti dello stile alfieriano, iscrivendosi in quella galleria di dibattiti sollevati dall'invio del terzo volume dell'edizione Pazzini Carli delle tre tragedie di Alfieri, *Ottavia*, *Timoleone*, *Merope* su cui mostra di intervenire anche il Cesarotti con un Parere (1783) predisposto per il *Giornale de' Letterati di Pisa*. I due opuscoli si presentano complementari¹² e presuppongono una regia di censure e di lodi che, oltre al giudizio che mostra di stare più a cuore al Cesarotti della passate riflessioni sulla *Mort de César* volterriana, con cui si valuta non astrattamente ma sui parametri di un'estetica empatica della ricezione i nuovi equilibri ricercati dall'Alfieri nella resa drammaturgica dell'innesto del «compassionevole» nell'«ammirabile», «dell'amabile nel terribile»¹³, si discute anche in termini di «declamazione» ed *actio* attorica, sulle capacità dello stile alfieriano di agire la «grandezza dei sentimenti» per «scuotere gli animi degli spettatori».

Oltre al *parterre* cesarottiano, il giudizio sullo stile che qui s'inserisce in un retroterra di discussioni che veicolano l'incontro fra il teatro inteso come testo drammaturgico e il teatro come *performance* chiama in causa anche quel lungo e familiare rapporto di consuetudini amicali, di ricerca e pratiche sceniche che la Caminer intrecciò con Francesco Albergati Capacelli, nel ventennio '70/'90, fra la stagione veronese e

¹² *Lettera critica di S.E. il Signor Pietro Zaguri senatore della Serenissima Repubblica di Venezia tra gli onorarii il Cordiale in difesa dello stile della tragedia del Sig. Conte Vittorio Alfieri preceduta da una lettera della Gentildonna Elisabetta Caminer Turra*, in *Saggi dell'Accademia degli Unanimi*, vol. I, presso Giacomo Fea, Torino 1793, pp. 76-106 (la Lettera di Elisabetta è alle pp. 77-80). *Lettera dell'abate Cesarotti*, in «Giornale dei letterati di Pisa», LVIII, 1785. Per la «complementarità» si documenta il confronto fra i rispettivi passi che nelle *Lettere* di Caminer e Cesarotti discutono dei vizi della dizione alfieriana, rispetto al 'sentimento', alla 'naturalzza' e all'armonia tragici. Il tutto a sottolineare precise convergenze in ragione di un indirizzo di 'gusto'.

¹³ Per una dettagliata analisi di tali caratteri si rinvia a A. Beniscelli, *Cesarotti, Alfieri e i nodi del tragico* (2001), ora in Id., «I più sensibili affetti». *Percorsi attraverso il Settecento italiano*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2022, pp. 307-331: alle pp. 323-328.

veneziana del colto dilettante bolognese e le esperienze messe a segno negli anni del suo ritorno nella città natale e negli allestimenti del Teatro di Zola che, per stare alle memorie di Jacopo Taruffi¹⁴, si erano avviati con il recupero delle tragedie francesi, tradotte e ripensate dal marchese con l'aiuto di Agostino Paradisi ed Elisabetta Caminer¹⁵. Il capitolo

¹⁴ J. Taruffi, *La montagnola di Bologna*, Stamperia S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1780, p. xli, n. 40. Taruffi ricorda: «Le recite nel Teatro di Zola durarono per ben dieci anni con piena soddisfazione [...]. Vi si rappresentarono: *Il cavalier di spirito*, *l'Indifferente* [è il titolo che Goldoni dà, in prima battuta, alla sua commedia in martelliani, *L'Apatista*], *la Donna bizzarra* [...], *la Locandiera*; tutte del famoso Goldoni; *il Pomo*, *la Notte del Signor Marchese Albergati*; *la Semiramide*, *il Tancredi* e *il Maometto* di Voltaire, la prima tradotta dal celebre Dottor Domenico Fabri, *l'altre due dal sempre valoroso Signore Agostino Paradisi*; *la Fedra e l'Ifigenia di Racine tradotte dal prelodato Marchese Albergati*; *il Cinna e il Polieuto di Cornelio, il primo tradotto dall'ingegnoso Signor Paradisi*; *la Gabriella di Monsieur Belloy, il Disertore di Monsieur Mercier, ambe tradotte dalla Signora Caminer*». [sott. nostre]. Il complesso cantiere traduttorio, teorico e pratico, condiviso e messo in atto da Albergati, Caminer e Paradisi, e il retroterra critico che ne indirizza le scelte si recuperano dagli apparati paratestuali e dalle didascalie drammaturgiche delle due raccolte miscelanee: *Scelta di alcune eccellenti tragedie francesi tradotte in verso sciolto italiano*, 3 voll., Eredi di Bartolomeo Soliani Stampatori Ducali di Modena, Liegi 1764-1768; e F. Albergati Capacelli, *Il nuovo teatro comico coll'aggiunta di alcune tragedie francesi da lui tradotte*, 5 voll., Pasquali, Venezia 1774-1778. La *Semiramis* di Voltaire, che fu la prima tragedia allestita per il Teatro di Zola, dà adito nella *Scelta*, vol. II, a un esemplare *Ragionamento*, premesso alla traduzione che illustra l'impianto drammatico della tragedia e le difficoltà connesse, in termini di efficacia scenica e rispetto al sistema di attese, convenienza e verosimiglianza di una moderna 'estetica della ricezione', alla resa di ingredienti, di tradizioni classicistica e non, di discutibile funzionamento: «La voce d'un padre che dal sepolcro s'innalza», il rimbombo di un tuono nel momento di maggiore intensità della tragedia e la comparsa del fantasma in scena.

¹⁵ A partire dal volume imprescindibile di E. Mattioda, *Il dilettante «per mestiere»: Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Il Mulino, Bologna 1993, che illustra la traiettoria dei rapporti Albergati-Camner, vari i contributi da cui è possibile ricostruire il nodo dei rapporti fra il Marchese e la eclettica letterata veneziana, i caratteri e le scelte di una progettualità condivisa che coinvolgono la concreta pratica scenica e il programma di traduzioni e riadattamenti della tragedia francese e del teatro europeo, quanto la complessa riflessione teorica sui valori e disvalori del genere tragico e comico settecentesco, delle dinamiche estetiche della ricezione e della declamazione relative a una 'drammaturgia delle passioni' che, già dalla fine del Settecento, mostra di confrontarsi con la critica di Lessing (*Drammaturgia d'Amburgo*, 1767-1769), e in seguito di Engel nella direzione poi raccolta da Francesco Saverio Salfi nel suo trattato ottocentesco *Della declamazione* (ma per Matilde Esposito, curatrice moderna dell'opera, già in cantiere nel 1797: *Introduzione* a F.S. Salfi, *Della Declamazione*, a cura di M. Esposito, La Scuola di Pitagora editrice, Napoli 2024, pp. 28-32) sulla verosimiglianza dei costumi, dello stile

delle polemiche militanti volte a ridisegnare la parabola di successi e insuccessi del genere tragico, o del comico, e a garantirne la rivalse, con la sperimentazione di modelli e testi attinti dall'Europa, mostra via via la sensibilizzazione per quell'arte della declamazione e della recitazione che impronta anche la riflessione sullo stile alfieriano di Caminer ed Albergati di preludio a un tribunale della critica che inaugura nuove modalità di giudizio nell'analisi dei fatti retorici e delle peculiarità stilistiche della drammatica.

Ritornando, invece, alle discussioni venute sul teatro e al retroterra cesarottiano degli anni Settanta che lega le scelte della Caminer al vivo del cantiere delle traduzioni teatrali volterriane e non, e alla messe di riflessioni critiche ed estetiche sul «genio delle Nazioni» dell'abate pavano e dei suoi sodali relativamente alla ricerca di uno «stile» tragico ed epico moderno (evidenziato anche dai carteggi con Melchiorre e dagli *Estratti del Giornale Enciclopedico*, di cui Bettina aveva assunto la direzione nel 1774, discutendone la formula con Cesarotti, secondo modelli di divulgazione di un sapere letterario e filosofico ispirati a una logica di confronti e idee da nascente «Illuminismo internazionale»), proprio la *Prefazione* che apre il tomo II delle *Composizioni teatrali moderne*, allestita dall'intraprendente veneziana con i caratteri di Pietro Savioni, conferma la latitudine del *background* culturale della letterata, il gradiente teorico dei suoi ragionamenti e i presupposti del suo diritto a prender parte al tavolo della «ragione critica» del secolo. La *Prefazione* illustra, avvalendosi del lessico della estetica della sensibilità e delle nozioni della «filosofia del gusto», il senso e la destinazione della sua eclettica impresa traduttoria e delle coordinate che governano la silloge

declamatorio, sulla «pronuncia visibile» e la visione dinamica della fenomenologia delle passioni, di ascendenza da Hume (*A dissertation on the passions*, 1757, già presente anche nel *Ragionamento cesarottiano*), della «natura mista degli affetti» del dramma e della gestualità e «varietà dello stile» loro corrispondente da parte dell'attore-interprete. Un discorso, si ricorda, di graduale superamento di quegli aspetti ritenuti «statici», astratti o dualistici invasi nel trattamento scenico dei caratteri, soprattutto tragici, e discussi anche rispetto allo stile e ai modelli alfieriani, privi di un reale «sviluppo progressivo» e introiettivo, su cui si era mossa anche la riflessione sul linguaggio mimico del laboratorio critico dell'«arte improvvisa», così rilevante anche per l'apporto speculativo femminile alla costruzione delle pratiche e della teorica della drammaturgia settecentesca (cfr. la *Lettera della Signora Elena Balletti Riccoboni al Signor Abate Antonio Conti Gentiluomo Viniziano, sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le Tragedie Franzesi*, in «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», XIII, 1736, pp. 495-510).

delle *Composizioni teatrali moderne*: l'ambizioso assemblaggio di testi selezionato non per servire a una erudita imitazione, nella logica statica e astratta di una tassonomia del bello e dello stile di una tradizionale *ars poetica* classicistica, ma a una pratica performativa e civile di acculturazione critica e di risveglio antropologico delle facoltà della percezione e di quelle categorie della sensibilità e dell'immaginazione (dalle *Refléxions critique* di J.B. Du Bos alla *Regola del gusto* di Hume [1757]) con cui si forgia e si evolve la sensibilizzazione del gusto, la pluralità dei valori del bello: l'estro e la civiltà del perfezionamento umano e del progresso delle nazioni.

Il volume, comprensivo di opere le più diverse – dalla citata *Sara Sampson* al *Solimano* francese di Favart, prescelto per l'afflato gnomico che riflette lo spirito e la poetica dell'amatissimo, da Caminer, testo di riferimento, le *Novelle morali* di Marmontel; dalla "farsa inglese" di Dodsley, *Il cieco di Bethnal Green*, alla *Sposa in lutto* del Congreve, tragedia inglese «delle meno atroci», titolo di merito per Elisabetta che condivide con Cesarotti l'insofferenza verso un teatro dell'«atrocità» ostentata e gratuita (ossia: «non temperato da verun bene, né compensato dalla nostra utilità»¹⁶), peculiare del "genio" della Nazione inglese –, è un esemplare banco di prova del "sistema di confronti" messo in opera dal «piano» della traduttrice. Un «piano» che si snoda non per dare «un Saggio affatto sufficiente de' vari Teatri, ma un'idea del gusto delle varie Nazioni, presentando loro alcune fralle cose che furono e che sono tutto più da esse applaudite». L'intento dichiarato, nel consueto teatrino retorico di un *avant test* che maschera l'ambizione dell'impresa sotto le mentite spoglie di un «saggio» libresco dei «Teatri delle Nazioni», intrapresa «per compiacere altrui», è, invero, cifra stessa di un programma a lungo ripensato e condiviso che la *Prefazione* cala nella tela di un discorso critico di caratura militante dai molteplici risvolti e referenti:

Dopo essermi accinta, più per compiacere altrui che per mia propria elezione, all'impresa di dar un saggio de' Teatri delle principali Nazioni d'Europa, dopo d'aver scorsi per condurla a fine numerosissimi volumi di siffatti Teatri già da' Francesi tradotti, io mi sono avveduta quanto sia difficile il giugnere a siffatto scopo, e quanto lungo lavoro si richiederebbe per com-

¹⁶ Cesarotti, *Ragionamento sopra il diletto della tragedia* cit., p. 87.

piere a dovere l'assunto. L'Arte drammatica, la cui origine in ogni luogo fu la Burlatta o poco di meglio, si è per modo tale avanzata, che quasi tutte le Nazioni, quale con più, quale con meno felice riuscita, sonosi formate un Teatro abbondante, e tutti questi Teatri esigerebbero, per poter essere riconosciuti bastevolmente, un numero di volumi particolare a ciascuno. L'eseguire questo progetto sull'esempio de' Francesi, de' Tedeschi¹⁷, e d'altri non sarebbe peravventura cosa disutile pel Filosofo che si compiace di riflettere sullo spirito umano: dacché le opere teatrali, e rappresentando i costumi de' popoli, e dimostrando qual sia il loro genio relativamente a quanto ancora non appartiene ad essi, potrebbero servir di pietra di paragone, e far dedur-

¹⁷ Qui Caminer sembra alludere a quelle opere che nel contesto francese e tedesco avviano il dibattito critico ed estetico contemporaneo, all'interno della riflessione classicistica sui veri sviluppi e progressi empirici del teatro tragico e comico moderno posti sotto la lente di una nuova coscienza critica e con un esercizio storicizzante, comparatistico ed europeista, dove s'intravede anche la presenza di nuovi paradigmi atti a interpretare i processi della “civilizzazione” umana («L'eseguire questo progetto sull'esempio de' Francesi, de' Tedeschi, e d'altri non sarebbe [...] disutile pel Filosofo [...] e potrebbero servir di pietra di paragone [...] intorno all'opinione e alla realtà di moltissime cose») di matrice vichiana o tratto dai 'Lumi' francesi. Dietro alle considerazioni di Caminer si legge la traccia del *Discours sur la Tragédie* di Voltaire (*Discours sur la Tragédie a Milord Bolingbroke* cit., pp. 171 e sgg). Ma anche la *Dissertation sur la Tragédie ancienne et moderne* (1749), in *Oeuvres complètes de Voltaire*, vol. XXX/A (1746-1748), Voltaire Foundation, Oxford 2003, pp. 160-161. La *Dissertation* era premissa alla *Semiramis* che Melchiorre Cesarotti tradurrà nel 1771: M. Cesarotti, *La Semiramide del Signor di Voltaire trasportata in versi italiani*, Allegrini e Pisoni, Firenze 1771. Nella stessa raccolta di volgarizzamenti volterriani esce anche la traduzione di Elisabetta Caminer dell'altra tragedia del signor di Ferney, *I Pelopidi*. Rispetto al nesso “gusto”, “genio” delle Nazioni, critica e traduzioni, sul tavolo di consultazione della Caminer (gli enfaticizzati «numerosissimi volumi» dell'impresa) è alquanto presumibile la voce di J.B. Le Rond D'Alembert con le sue *Observation su l'arte de traduire* (1753) (in D'Alembert, *Oeuvres*, t. IV, pp. 162 e sgg.), di cui un *abrégé* si legge nel *Discours préliminaire de l'Encyclopédie (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers par une société de gens de lettres, édité par Diderot et D'Alembert*, voll. 17 de texte, Briasson, David, Le Breton et Durand, Paris 1751-1765, vol. I). È risaputo che Caminer costruisce l'*Avviso* programmatico che apre il numero d'esordio promozionale del suo *Giornale Enciclopedico* (*Pel “Giornale Enciclopedico”*. *Avviso*, Febbraio 1777. Foglio volante citato da Marino Berengo in *Giornali veneziani del Settecento*, a cura di Id., Feltrinelli, Milano 1962, pp. 385 e sgg. Il Tomo primo del *Giornale Enciclopedico* esce nel gennaio del 1774, nella Stamperia Fenziana, in Venezia, ma, nel 1777, la redazione e la stampa passano a Vicenza sotto la completa direzione di Caminer) rifacendosi al lessico e ai concetti del *Discours préliminaire* dell'*Encyclopédie* di Diderot e D'Alembert (cfr. *Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, a cura di R.U. Lukoschik, Eshedue Edizioni, Verona 1998, pp. 167 e sgg.; e M. di Giacomo, *L'illuminismo e le donne. Gli scritti di Elisabetta Caminer*, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', Roma 2002, pp. 33 e sgg).

re non difficili conseguenze intorno all'opinione e alla realtà di moltissime cose. [...] A differenza di que' traduttori, che innamorati de' loro modelli trovano in essi ad ogni momento delle meraviglie, e pretendono di trar tutto il mondo nella loro opinione, io ho già detto francamente e ripeto, che tutte queste opere teatrali non potranno piacere egualmente a' leggitori italiani, o perché tutti i teatri non sono giunti a perfezione, o perché misurando tutte le cose sulle nostre idee, noi giudichiamo le teatrali su quella che di siffatta perfezione ci siamo formati; nella guisa appunto, che facciamo applausi alla grandezza, all'eroismo, alla virtù fuor di natura de' Greci e de' Romani qualora gli vediamo su' nostri Teatri, e condanniamo come deboli e languide quelle Rappresentazioni ove siffatte cose non sono condotte all'eccesso, unicamente perché di questa grandezza romana, di questo rimoto eroismo ci siamo formati un'idea gigantesca. Gli è vero però, che saremmo ingiusti se su queste idee nostre, e sul nostro gusto solamente, negassimo del merito a quelle cose ancora che non le incontrano, pella sola ragione appunto che non lo incontrano. Euripide e Sofocle piacquero a' Greci, Shakspear trasportò gli Inglesi, Lope de Vega, Calderone sono celebrati dagli Spagnuoli; Cornelio, Racine, Moliere, Voltaire formano le delizie de' Francesi; Goldoni è il poeta moderno prediletto dagli italiani: *ma l'atrocità di Shakspear, ma lo strampalato di Calderone dispiacciono a' delicati e regolati Francesi; ma il mellifluo di Racine, il comico di Moliere non incontrano il gusto degli eccessivi Inglesi*. E chi per questo negherà grandissimo merito agl'illustri Autori che piacquero alle rispettive Nazioni, che dipinsero i loro costumi, che dimostrarono il loro genio? Comunque' ella sia tuttavolta di questo, non è faccenda da me l'esaminare a fondo il bello reale che può trovarsi nelle cose di teatro, l'importanza dello stare attaccato alle regole¹⁸.

L'ampia dissertazione di Caminer è una tessera centrale di quel *corpus* di scritture che la letterata dissemina nei numerosi volumi delle sue raccolte traduttorie e delle *Composizioni teatrali*, a partire da quel 1768 in cui pubblica il riadattamento dal francese di due opere ad alto gradiente polemico, perché volano dello "spirito critico" dei Lumi – l'*Eufemia, ovvero il trionfo della religione* di Baculard d'Arnaud e l'*Ericia ovvero la vestale* di J.G. Dubos-Fontanelle, vietata dalla censura e stampata clandestinamente¹⁹ –; calandolo nelle forme e nelle pratiche

¹⁸ E. Caminer, *Prefazione* cit., pp. 3-6.

¹⁹ Un'analisi accurata della messe di traduzioni e edizioni che coinvolgono il laboratorio ideativo della Caminer si legge ora in M. Marsigli, *L'internazionalizzazione delle culture nel Settecento: la mediazione culturale delle traduzioni per il teatro europeo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», a. 259, 2009, serie VIII, vol. IX, fasc. I. Per il

discorsive di quella paratestualità settecentesca fra mascherato esercizio critico ed istanze apologetiche (*Avant teste, Prefazioni, Avviso ai lettori e spettatori*). Un repertorio ibrido, ma tramato di nodi concettuali non indifferenti, in cui si abbozzano e si raffinanano le coordinate teoriche e l'orizzonte delle scelte, non improvvisate, dell'autrice: la coscienza e il vocabolario critico di un'ars poetica e di un sistema categoriale che cambia di registro nello scrutinare progressi e regressi della drammatica del suo secolo di riforme e di *querelle des anciens et des modernes*. Il suo *parterre* di riferimento chiama in causa il capitolo delle traduzioni europee destinate ad essere il termometro e lo strumento vitale di una «novità e arditezza» necessarie al progresso di una vera cultura moderna della parola e del teatro. Nel solco, sottotraccia, di una plausibile ripresa delle *Osservazioni sull'arte del tradurre* di D'Alembert, si doveva reinterpretare la dialettica fra l'antico e il moderno nel quadro di una nuova coscienza polifonica della «varietà» del progresso (i volterriani «costumi degli uomini e rivoluzioni dell'indole umana»²⁰) e dei valori e traguardi della civiltà teatrale europea, soprattutto rispetto alla valorizzazione di una funzione civile della *mimesis* drammaturgica, veicolo di idee intorno a cui stringere il nodo fra *nazione* e *civiltà*, nonché antropologica nel perfezionamento di una sensibilità capace di restituire l'uomo a se stesso, trasformandone lo sguardo, il gusto, la prospettiva estetica, relativizzandone il 'giudizio', non calibrato su una misura prettamente retorica e una concezione normativa, univoca e invariante del Bello. Che significava, nello spirito di riforma che cavalca sviluppi e polemiche interne ai generi teatrali e ai modelli della loro rappresentazione e validità sulla Scena del secolo, rifondare i criteri dell'eloquenza in uno strumento 'sensibile' e comunicativo di interesse e sviluppo civile di nuovi piaceri, ridando al «gusto del pubblico» una centralità e una coscienza creativa e morale, quale «gran principio e motore delle Nazioni» e vero interprete del «bello» di una poesia e di un teatro di «natura e sentimento»²¹.

recupero di scritti di Caminer lasciati al margine, si rinvia a E. Caminer Turra, *Selected Writings of an Eighteenth-Century Venetian Woman of Letters*, edited and translated by C.M. Sama, The University Chicago Press, Chicago-London 2003.

²⁰ Voltaire, *Nouveau plan d'une histoire de l'esprit humain* (1745), in Id., *Essai sur le moeurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, 2 voll., a cura di R. Pomeau, Garnier, Paris 1963, vol. II, pp. 815-816.

²¹ Sono tesi che compaiono in diverse pagine degli Illuministi, a partire dal processo

È quanto, nel suo anticonformismo da «spregiudicato europeista», come lo definiva il Binni²², sosteneva lo stesso Cesarotti, in una illustre epistola al classicista Clementino Vannetti²³, riguardo a una «novità ed arditezza del tradurre» consacrati a una volterriana «idea di progresso come mito storico del moderno», dove «l'eloquenza, la poesia [e il teatro] contraddistinguono il carattere delle nazioni» e dove «l'impero delle costumanze è ben più vasto di quello di una natura imbrigliata in «un piccolo numero di principi invariabili»²⁴.

La critica posta al servizio della demistificazione dei pregiudizi e del fanatismo si fa così “filosofia del gusto” e dimensione etica di una «ragione giudicante» e popolare. La riflessione sul gusto, che Cesarotti dovette condividere con il cenacolo di sodali e allievi (dal Toaldo al Sibiliato, da Giovanni Scola ad Alberto Fortis, figure, queste ultime, che costituiranno una presenza determinante nella conduzione dei giornali e delle battaglie culturali della Caminer) e divulgare dall'Accademia a quei cenacoli privati, di vivace diffusione della cultura dei Lumi, come quello di Francesca Capodilista, madre del Fortis, mostra di interloquire significativamente con gli *abrégé* storicizzanti e le notazioni critiche che corredano i volumi delle *Composizioni drammatiche* di Elisabetta.

Nelle due *Prefazioni* succitate il retroterra cesarottiano in concorrenza anche con l'analisi volterriana della storia dello «spirito delle Nazio-

di “relativizzazione del gusto” in rapporto all'idea di una varietà dinamica e inesauribile delle forme del bello naturale, che modifica la concezione granitica dell'imitazione dell'arte e che si afferma, con risvolti sensistici, in Cesarotti e nel suo *Saggio sulla filosofia del gusto* (rivolto agli Arcadi, 1777, dell'ultima generazione settecentesca dell'Accademia del custode Pizzi: cfr. A. Nacinovich, «Il sogno incantatore della filosofia». *L'Arcadia di Gioacchino Pizzi, 1772-1790*, Olschki, Firenze 2003, pp. 143-155). Ma va osservata anche la presenza di un nucleo dirimente su tali concetti nella *Diceosina, ossia della filosofia del giusto e dell'onesto* (1766) di Antonio Genovesi, testo capitale per le discussioni sull'estetica sensistica e sulla *uneasiness* di *An essay concerning Human Understanding* di Locke (il saggio genovesiano si legge ora nell'edizione moderna a cura di N. Guasti, con una presentazione di V. Ferrone, Centro di Studi sull'Illuminismo europeo Giovanni Stiffoni, Venezia-Mariano del Friuli 2008, I, I, XV, pp. 26-28), di cui Caminer in collaborazione con Giovanni Scola, offre un'importante *Review* sul «Giornale Enciclopedico» del 1777.

²² W. Binni, *Melchiorre Cesarotti e la mediazione dell'Ossian* (1943), in Id., *Preromanticismo italiano*, Sansoni, Firenze 1985³, p. 152.

²³ La lettera si legge ora in *Dal Muratori al Cesarotti*, vol. IV, *Critici e storici della poesia e delle arti*, a cura di E. Bigi, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, pp. 507-508.

²⁴ Qui Cesaotti traduce da Voltaire, *Essai sur le moeurs* cit., p. 808 e rettifica la concezione statica e razionalistica della natura.

ni» – un Voltaire che per la Caminer si presenta come un'imprescindibile stella polare della ragion critica moderna –, sembra presente, oltre che nel rifiuto di un “gusto” e di un canone esclusivi che alimentano la cultura del pregiudizio e del fanatismo, anche nella rassegna dei “gusti delle Nazioni”, rapportati alle singolarità dei “costumi” e al “genio dei popoli”. La comparazione si avvale di una storicizzante scala antropologica di ascendenza vichiana, relativa agli stadi di civilizzazione e di progresso, quanto a un vizioso regresso intrinseco per “eccesso di natura” o per “eccesso di civiltà” (le «atrocità barbariche» degli inglesi, le «chimere metafisiche» degli spagnoli, «la noiosa galanteria» e il «raffinamento» dei francesi). Cesarotti in dialogo con la *Dissertation sur la Tragédie* di Voltaire, al tempo dei *Ragionamenti* sulle traduzioni del *Cesare* e del *Maometto*, aveva cercato di risolvere con le categorie vichiane dei progressi/regressi delle arti (e, di conseguenza, dei gusti) la dialettica di «naturalzza» e «artificio» in cui si proponeva di includere l'eccedenza e il fascino ambiguo del modello shakespeariano e del teatro inglese con «opere così mostruose», ma «con scene ammirevoli» ed «energia dell'azione»²⁵.

Per Cesarotti, come per Caminer, cruciale, del resto, si poneva, nella considerazione del temperamento dei «gusti delle nazioni» e nell'esercizio educativo popolare di un teatro «scuola della vita civile» perché «proporzionato ognora allo stato morale degli spettatori», il ripensamento del passo del *Discours* volterriano²⁶ sui processi di alterazione rispetto all'incivilimento e di positiva assimilazione, nel dialogo interculturale fra le nazioni, dei gusti individuali²⁷. Se, insomma, ogni nazione ha un suo gusto, e quindi anche suoi propri vizi allo sguardo che li giudica dalla prospettiva degli altri popoli e dal loro diverso quoziente di sensibilità, come nel caso di maggior rilevanza, per il teatro e la tragedia, dell'atrocità ripugnante del «terribile greco» e delle «mostruose carneficine» degli inglesi, non per questo resta loro preclusa la possibilità di un perfezionamento o di una “naturalizzazione” capace di trasformare

²⁵ *La Dissertation sur la Tragédie ancienne et moderne* di Voltaire (1749) era premessa alla *Semiramis* che Cesarotti tradurrà nel 1771: Cesarotti, *La Semiramide del signor di Voltaire* cit. Nella stessa raccolta di volgarizzamenti volterriani esce anche la traduzione di Caminer dell'altra tragedia del signor di Ferney, *I Pelopidi*.

²⁶ Voltaire, *Discours* cit., p. 171.

²⁷ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Maometto* cit., p. 179; M. Cesarotti, *Epistolario*, in Id., *Opere* cit., vol. XXXVI, Lettera LXXXIX a Madame Caminer.

la ripugnanza, rovesciandola in «ammirazione» e in piacere (compreso lo stesso “orrido” di Shakespeare). Il discorso tocca un nodo dirimente nel dibattito in corso rispetto alla ricerca di un modello moderno delle passioni tragiche e del loro trattamento sulla scena: quel temperamento patetico del “terribile” con il “compassionevole” così rilevante per l’indagine che Cesarotti e Caminer conducono sugli effetti e vantaggi di un “orrore tragico”, relegato al margine dalle istanze di una civiltà che ambiva a porre sotto altre stelle e nell’ordine di una *sensiblerie* della “compassione” i paradigmi etici e culturali con cui andava compresa e rappresentata, nei diversi ambiti del sapere, dalla fisiologia alla morale alla tragedia, la sensistica dialettica di piacere e dolore. Le riserve di Cesarotti su Shakespeare connesse all’analisi della volterriana *Mort de César*²⁸, in cui aveva finito per posporre la «genialità rozza e grande» del bardo alla qualità retorico-drammatica di Voltaire, ma in un recupero di quella prospettiva morale, di quell’«ammirabile» che «forza in direzione virtuosa» la tragedia del drammaturgo francese (ben più problematicamente incardinata sul tema della liceità della congiura e dei suoi risvolti politici), ruotano intorno al dilemma di rimanere entro i confini segnati dal «terrore» in termini compatibili con il *revirement* catartico, senza indulgere nella vertigine di un’insensata atrocità²⁹. Per Caminer si trattava, piuttosto, di valorizzare le soluzioni e l’attualità di un ‘dramma flebile’ in cui il funzionamento della ‘commozione’ non ricadesse nello “stile galante” di un post-racinismo francese incurvato ad assimilare esiti melodrammatici del patetismo metastasiano: ragione che dovette orientare la traduttrice nella ricerca di soluzioni e modelli moderni in cui la resa comotiva si attuasse in una domesticazione degli affetti e dei caratteri, più verosimilmente rappresentativa delle «ragioni del cuore» e delle «anime sensibili», più conforme «a una reale esperienza di vita», come era dato ricavare dalla *Drammaturgia* di Lessing³⁰, da Saurin o Beaumarchais³¹.

²⁸ M. Cesarotti, *Ragionamento sopra il Cesare del Sig. di Voltaire*, pubblicato in Id., *Il Cesare e il Maometto. Tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani, con alcuni Ragionamenti del Traduttore*, Pasquali, Venezia 1762, poi ripreso nel volume XXXIII delle *Opere* cesarottiane del 1810 (ma si rimanda all’edizione moderna cit. *Sulla tragedia e sulla poesia*, pp. 167-177).

²⁹ Beniscelli, «*I più sensibili affetti*» cit., pp. 334-336.

³⁰ L’espressione si legge nella *Drammaturgia d’Amburgo*, dove Lessing ritiene i caratteri della *Merope* di Maffei «modelli libreschi» (Lessing, *Drammaturgia d’Amburgo* cit.).

³¹ Nella *Prefazione I a Composizioni teatrali moderne* cit., pp. 6-8, Caminer presenta

A scorrere le voci sul *dolore*, la *felicità* e la *virtù* dei redattori dell'*Encyclopédie*, riaffiorano le tracce marcate di un'interlocuzione militante partecipe della "battaglia antistoica" avviata da La Mettrie sul piano della liquidazione di modelli, fino allora dominanti, di un eroismo, morale e tragico, solitario che aveva attratto l'età di Corneille e che sembrava rinnovarsi nella sublimazione dei caratteri alfieriani, ma che ormai si percepiva come del tutto inattuale rispetto alle istanze richieste da un'etica collettiva e sociale. È il *fil rouge* che scorre dietro le parole taglienti con cui Caminer, nella *Prefazione*, non lesina stoccate al fanatismo antiquario dei cultori di una «grandezza romana» e di un «rimoto eroismo» assolutizzato in «una idea gigantesca»; ma è anche la «ragion critica» che motiva lo sbotto di Cesarotti, in un carteggio con Saverio Mattei, nel biennio 1777-1778, dove si parla dell'invio al corrispondente napoletano delle tragedie volterriane, e si discute dei tragici classici e di Metastasio, nei confronti della pedagogia stoica del dolore: «io odio quella rigidezza stoica, che indura e dissecca il cuore: e una filosofia che affoga la natura la crederò sempre falsa»³².

Da esperto conoscitore dei progressi del "teatro moderno", Francesco Albergati Capacelli, paladino della Caminer nella *querelle* gozziana, con quella *Lettera di un anonimo scritta ad un amico*, edita alcuni anni or sono da Enrico Mattioda³³, enuclea nella satira contro l'ottusità malevola e pedantesca dell'avversario, le coordinate intellettuali che indirizzarono le Raccolte traduttorie di Elisabetta e le scelte esemplari con cui intese perseguire un disegno di restauro e rilancio di un «periclitante teatro» italiano, nel suo pieno significato di strumento civile di consenso e di formazione del bello e dell'utile, da condursi con una teatralizzazione dei sentimenti e della compassione. Il disarmo dell'orrore, del "fatto atroce", nella sua versione dispotica da *Ancien Régime*, eccedente «i confini di virtù» e di «interesse», implica la ricerca di nuove tonalità e materie tragiche che Albergati Capacelli individua nelle forme di un «orrore giovevole e grato», alfine risolto nella «contemplazione lagrimevole», il «terrore mitigato dall'utilità» di Cesarotti, praticate nella dimensione istruttiva delle sventure private e familiari, come nei drammi che la Caminer decise di scegliere per la sua opera di

e discute vari casi drammatici.

³² Cesarotti, *Epistolario* cit., II, pp. 270-280: a p. 283. Corsivo nostro.

³³ Mattioda, *Il dilettante per mestiere* cit. La *Lettera* si legge alle pp. 164-196.

educazione del gusto. Fra questi, il *Béverly* di Saurin o il *Fabbricatore inglese* di De Falbaire, espressioni, secondo le censure del Gozzi, solo di «dannosi semi» di una «insidiosa scienza del secolo» o di una immorale «dannata disperazione al suicidio», vengono riabilitati dall'Albergati, nel nome di un teatro di «più verosimili avvenimenti», consono ai «costumi moderni». Abile mossa la sua, nella difesa delle scelte con cui Bettina aveva portato alla ribalta il «dramma flebile», e aveva saputo, con audacia, dare visibilità al trattamento del suicidio nella sfera delle ragioni private e domestiche, senza più schermi o aureole nobilitanti di giustificazioni morali e patriottiche, come nel celebre modello del *Catone* dell'Addison.

Che infine Caminer accettasse, nella gamma dei testi da tradurre, anche sfide avventurose, in territori pericolosi di critica sociale e del pregiudizio, lo dimostra la stessa selezione che attua nel *corpus* delle tragedie volterriane, con la scelta dei *Pelopidi* e delle *Lois de Minos* (1773), considerata, quest'ultima, il «testamento filosofico» a teatro di Voltaire, con la sua concezione deista della religione e nella condanna della superstizione. *Le leggi di Minosse*³⁴, come recita la rubrica della traduzione, si fa specchio attualizzante, nella lontananza della vicenda mitica, di un 'soggetto' di grande rilievo nel dibattito illuministico: quello del dispotismo del potere e dell'ingiustizia della legge e delle possibilità di abrogarla quando non sia fondata sullo *ius gentium*, che ripropone la dolente interrogazione volterriana «sulla ferrea necessità delle leggi fisiche», sul Caso e sulla «precarietà della vita umana». Caminer sembra, soprattutto, attratta dal motivo dell'«orrore di quegli orribili sacrifici che ci vengono riferiti dagli Antichi superstiziosi» che ritorna in diverse tragedie volterriane, come un motivo ricorrente sul tema scottante dell'impostura e della «frode sacerdotale»: tema centrale anche del *Maometto* volterriano, che Cesarotti riteneva la tragedia cui si dovesse concedere la palma «a cagione della sublime ed importantissima verità ch'ella insegna»³⁵.

³⁴ Il testo si legge in *Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, tomo III, Stampatore e libraio sul Ponte de' Barattieri, Venezia 1775. *Le lois de Minos. Tragédie* viene ripresa nella edizione di Gabriel Cramer, Ginevra 1773, che comprende anche una densa raccolta di scritti sparsi di Voltaire.

³⁵ Cesarotti, *Ragionamento sopra il Maometto* cit., p. 180.

Daniela De Liso

Eleonora De Fonseca Pimentel, dal personaggio storico al personaggio in scena

Ventisette anni fa avveniva il mio primo incontro con Eleonora De Fonseca Pimentel. Nel 1999 sarebbe stato celebrato il bicentenario della Rivoluzione napoletana del 1799 e io avevo scritto una tesi di laurea su Francesco Mario Pagano. Tra le moltissime carte esaminate per quella prima ricerca, era più volte emerso il nome di Eleonora De Fonseca Pimentel, l'unica autrice dell'effimera Repubblica, in cui la rivoluzione era culminata. La versatilità della sua produzione letteraria e quella del personaggio storico emergono in maniera dirompente dallo studio delle opere e della biografia. Autrice, tra gli altri, di testi rappresentati e rappresentabili, come *Il tempio della gloria*, *La nascita di Orfeo*, *La fuga in Egitto*, De Fonseca Pimentel è anche un interessante personaggio in scena.

Eleonora Anna Felicia Teresa de Fonseca Pimentel¹ nacque a Roma, in via di Ripetta 22, il 13 gennaio 1952, da una famiglia portoghe-

¹ Le celebrazioni per il bicentenario della Repubblica Napoletana del 1799, nel 1999, hanno contribuito ad offrire una corretta sistemazione critica alla figura di Eleonora. Su di lei: M. Battaglini, *Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata tra letteratura e rivoluzione*, Procaccini, Napoli 1998; B. Croce, *Eleonora de Fonseca Pimentel e il Monitore napoletano*, in Id., *La rivoluzione napoletana del 1799*, con una Presentazione di F. Tessitore, Bibliopolis, Napoli 1998, pp. 23-102; E. De Fonseca Pimentel, *Una donna tra le Muse. La produzione poetica*, Introduzione di R. Giglio, a cura di D. De Liso et alii, Loffredo, Napoli 1999; D. De Liso, *Un sonetto inedito di Eleonora De Fonseca Pimentel*, in «Critica letteraria», 108, III, XXVIII (2000), pp. 577-587; M. Forgione, *Donne della Rivoluzione napoletana del 1799*, TempoLungo, Napoli 1999, pp. 33-40; P. Gargano, *Eleonora e le altre. Le donne della rivoluzione napoletana*, Magmata, Napoli 1998; M.A. Macciocchi, *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella rivoluzione napoletana*, Rizzoli, Milano 1997; F. Schiattarella, *La marchesa giacobina*, Schettini, Napoli 1973; E. Urganì, *La vicenda letteraria e politica di Eleonora De Fonseca Pimentel*, La città del Sole, Napoli 1998; D. De Liso, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Loffredo, Napoli 2016, pp. 231-256. De Fonseca è stata oggetto di grande interesse narrativo, oltre che critico. Non si può tacere il bel

se, costretta, nel volgere di pochi anni, a lasciare lo Stato pontificio in seguito all'inasprirsi dei rapporti tra il Portogallo, che aveva cacciato i Gesuiti dai suoi confini, e la Santa Sede². Trasferitasi a Napoli, quando era ancora una bambina, nel 1760, studia, sotto la guida dello zio Antonio Lopez, matematica ed astronomia con Caravelli, chimica col Falaguerra, mineralogia col Delfico, greco col Meola. Versatile e poliedrica, la ragazza è presto ammessa all'Accademia dei Filareti, poi all'Arcadia. Scrive poesie, frequentando con abilità tutti i generi lirici ed eleggendo Metastasio a Maestro, col quale avrà una lunga ed affettuosa corrispondenza³. Frequenterà i salotti più importanti della Napoli illuminista, entrando in contatto con l'illuminata corte di Ferdinando IV e Maria Carolina d'Austria, di cui diverrà anche bibliotecaria. Costretta, nel 1778, dalle difficoltà economiche della sua famiglia, a sposare il rozzo e solo apparentemente ricco Pasquale Tria de Solis, ufficiale dell'esercito borbonico, più maturo di lei e per nulla incline a tollerare le velleità culturali della moglie, vivrà un inferno quotidiano, documentato dagli atti del processo di separazione. Durante il matrimonio perderà l'unico figlio, Francesco, morto a soli nove mesi⁴. Qualche mese dopo sarà vittima di un pericoloso aborto, indotto dalle percosse e dai maltrattamenti subiti dal marito. I due eventi ispireranno i componimenti lirici più interessanti della Pimentel, *I sonetti di Altidora Esperetusa in morte dell'unico figlio*⁵, gli unici di sincera intonazione intimista, e l'*Ode elegiaca per un aborto*⁶, ascrivibile al genere illuminista delle odi mediche, nel quale si era cimentato lo stesso Parini. Nel 1782 otterrà lo scioglimento del vincolo

romanzo di E. Striano, *Il resto di niente*, Loffredo, Napoli 1986, che ha consegnato alla modernità il mito di Eleonora.

² Cfr. F. Venturi, *Il Portogallo dopo Pombal*, in Id., *Settecento riformatore*, Einaudi, Torino 1984.

³ Cfr. P. Metastasio, *Tutte le Opere*, a cura di B. Brunelli, Mondadori, Milano 1954, vol. V.

⁴ Negli Atti dell'Archivio Parrocchiale della Chiesa di Sant'Anna di Palazzo, a Napoli, si legge che il bambino era stato seppellito il 25 giugno 1779. Nel libro X dei Battezzati della Parrocchia napoletana di San Liborio si legge che era nato il 31 ottobre 1778 ed aveva ricevuto il battesimo il 4 novembre (cfr. Schiattarella, *La marchesa giacobina*, cit., p. 113).

⁵ E. De Fonseca Pimentel, *Sonetti di Altidora Esperetusa in morte dell'unico figlio*, in Ead., *Una donna tra le Muse. La produzione poetica*, cit., pp. 98-105.

⁶ Ivi, pp. 207-223.

matrimoniale, mediante un processo⁷. Tornata sola, Pimentel frequenterà liberamente gli ambienti illuministi della città; sarà arrestata il 5 ottobre 1798, con l'accusa di giacobinismo⁸, e rinchiusa nella prigione della Vicaria, dalla quale uscirà nel dicembre, liberata dai Francesi. Alla fondazione della Repubblica napoletana, viva dal 23 gennaio all'8 luglio del 1799, sarà direttrice e compilatrice unica del giornale repubblicano, nato sulla scorta dell'omologo romano, il «Monitore Napoletano»⁹. Il 20 agosto 1799, arrestata dagli uomini del Cardinale Ruffo, incaricato da Maria Carolina del Ripurgo, sarà impiccata in Piazza Mercato. Con lei saranno giustiziati, tra gli altri, Giuliano Colonna, Gennaro Serra, che di lei era innamorato, pur avendo vent'anni di meno, e Michele Natale, vescovo di Vico Equense¹⁰.

In queste righe si è almeno tentato di riassumere una vita che fu pienissima e ricca di suggestioni, sollecitazioni, interessi, impegni, nel secolo che aveva finalmente aperto alle donne, versate nelle arti, quanto nelle scienze, i principali consessi culturali, abitualmente ad esse preclusi. De Fonseca Pimentel ebbe, dunque, l'opportunità di essere protagonista del suo tempo, accanto ad uomini come Francesco Mario Pagano, Carlo Lauberg, Giuseppe Logoteta: furono il coraggioso manipolo di sognatori suicidi della Repubblica partenopea del 1799¹¹.

All'autrice e al personaggio storico sono stati dedicati nel corso dei secoli interessanti contributi scientifici. Sappiamo ormai tutto della sua bio-bibliografia.

Nel 1993 esce la prima biografia romanzata dedicata ad Eleonora. Si tratta del libro di Maria Antonietta Macciocchi, *Cara Eleonora. Passione*

⁷ Cfr. Macciocchi, *Cara Eleonora*, cit., pp. 142-150.

⁸ Cfr. sull'argomento M. D'Ayala, *Eleonora de Fonseca Pimentel*, in Id., *Vite degli Italiani benemeriti della libertà e della patria, uccisi dal carnefice*, Bocca, Roma 1883; G. Giarrizzo, *Massoneria e illuminismo*, Marsilio, Padova 1995; M. Jacoviello, *Storia della Rivoluzione napoletana del 1799*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1999.

⁹ Cfr. E. De Fonseca Pimentel, *Il Monitore repubblicano del 1799*, a cura di M. Battaglini, Guida, Napoli 1999. Per il ruolo di Eleonora nel «Monitore napoletano» rimando alle diverse posizioni di Elena Ugnani (*La vicenda letteraria e politica di Eleonora De Fonseca Pimentel*, cit., pp. 257-272) e Mario Battaglini (*Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata tra letteratura e rivoluzione*, cit.).

¹⁰ Cfr. M. Battaglini, *La lunga marcia del cardinale Ruffo alla riconquista del Regno di Napoli*, A. Borzi, Roma 1967.

¹¹ Cfr. De Liso, *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, cit., pp. 181-256.

e morte della Fonseca Pimentel nella Rivoluzione napoletana. Macciocchi scrive la biografia della Pimentel come un romanzo, senza riuscire mai a creare tra sé e la sua opera una “scientifica” e necessaria distanza. Se ne legge la prova evidente già nell’Introduzione, intitolata *Un racconto a due specchi*:

Leggere nel senso della storia profonda di cui parlava Fernand Braudel – quella storia di lunga durata che supera gli eventi del momento e che solo potrebbe intendere con esattezza «il terzo orecchio dello psicanalista» – la vita di Eleonora Fonseca Pimentel, da parte di una contemporanea è un’idea che mi ha inseguito fin dalla giovinezza. [...] Mi raggiungeva a volo da ragazzetta, quando abitavo al n. 70 di via Ripetta, presso la nonna romana. Presto, al mattino, mentre correvo verso il mio ginnasio “Dante Alighieri”. Ma lei pertinace, testarda, mi bloccava davanti al n. 22 della strada, che percorrevo per raggiungere la mia scuola attraverso il ponte Cavour, e sembrava avere qualcosa da dire. Mi si parava davanti con la sua lapide bianca, un po’ tonificante, e un po’ misteriosa. Con la coda dell’occhio, di sfuggita, mi appariva quel nome di donna e l’accenno a un martirio: «Martire della libertà», il che mi incuriosiva oltre misura¹².

Il risultato è una testimonianza militante, costruita per trasformare il personaggio storico in personaggio letterario, continuando quel processo avviato già nel 1973 da *La marchesa giacobina* di Franco Schiattarella. Con Enzo Striano Pimentel diventa personaggio sulla scena di un avvincente romanzo che è, insieme, l’affresco policromo di un’epoca irripetibile. *Il resto di niente* è un romanzo storico pubblicato per la prima volta nel 1986. Si apre con un «Meus Deus, que calor!», espressione pronunciata da una bambina che vive a Roma, nella brulicante via di Ripetta, vicino ad un fiume d’acqua marcia, su cui galleggiano «barconi tenuti insieme con spago, carogne d’animali, stracci»:

– Meus Deus, que calor!

Lenòr si levava all’alba estenuata. Nelle notti d’agosto, alla vecchia casa di Ripetta imposte semiaperte e dilagavano i miasmi: vapori di vino, erbe putride, urina, brulicanti dall’acqua marcia che infettava gli scalini melmosi nell’antico porto. Cosa non si disfaceva per quel tratto sordido di fiume!

¹² Macciocchi, *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella rivoluzione napoletana*, cit., p. 7.

Barconi tenuti insieme con spago, carogne d'animali, stracci. Norcinai e pesciaroli sventravano sul molo capretti, polli, pesci di mare o di Tevere, poi spazzavano a secchi d'acqua, facendo precipitare nei gradini torrenti di rigaije (dicevano così, aveva imparato bene la pronuncia) sanguinolente, pallidi gomitolini di grasso, cordate palpitanti di intestini. Ma le piaceva osservare la vita sudicia, clamorosa, di Ripetta, dal balconcino delle sue prime esperienze romane. Di là vedeva canne e olivastri a riva di Trastevere, le acque finalmente pulite nell'ansa dopo Ponte Sisto. [...] Dal balconcino imparò le prime parole del dialetto, in quel circoscritto osservatorio l'era nata la convinzione un po' paurosa che i Romani fossero attaccabrighe, violenti, nulla al mondo amassero più di carne vino insulti. Ora però contava quasi undici anni. Pensava. E i Romani le parevano pure tribolati da inspiegabili angosce¹³.

In questo *incipit* sembra contenuto il presagio di una vita paradossale, in cui la nobiltà di nascita si limiterà ad essere un ricordo familiare, più che un viatico di felicità. La vita di Eleonora de Fonseca Pimentel sarà vissuta nella continua necessità di ottenere sollievo economico, quasi come quella di una donna qualunque, abituata ad attendere persino alle faccende domestiche, e si concluderà come quella di una popolana: sarà impiccata e non decapitata, come era privilegio accordato ai nobili, poiché, ultima beffa, la regina, che aveva approvato le sue patenti di nobiltà dopo annosa *quaestio*, le revocherà prima di emettere per lei sentenza di morte. Il romanzo, che sembra annunciarsi come una sorta di *Bildungsroman* – il lettore incontra, nelle prime pagine, una bambina che compirà un viaggio reale e metaforico da una città all'altra, dall'infanzia all'adolescenza e maturità –, diventa presto un affresco collettivo, si fa storico, come asserisce lo stesso autore nella *Nota conclusiva*:

Questo è un romanzo “storico” (secondo la classificazione didascalica dei generi, in verità tutti i romanzi sono “storici”, così come tutti i romanzi sono “sperimentali”), non una biografia, né una vita romanzata. L'autore s'è quindi preso, nei confronti della storia, quelle libertà postulate da Aristotele («Lo storico espone ciò che è accaduto, il poeta ciò che può accadere, e ciò rende la poesia più significativa della Storia [...]»), dal Tasso («Chi nessuna cosa fingesse, poeta non sarebbe, ma storico. [...]»), dal Manzoni («Lo

¹³ Striano, *Il resto di niente*, cit., p. 10.

scrittore deve profittare della storia, senza mettersi a farle concorrenza»), da altri grandi¹⁴.

L'invenzione è, in realtà, piuttosto un'*inventio*, cioè, alla maniera della retorica classica, una raccolta di documenti e di dati, che poi saranno originalmente riutilizzati nella tessitura della trama. I personaggi sono tutti storici, ad eccezione di Vincenzo Sanges e di Luigi Primicerio, due uomini con cui Eleonora avrà rapporti sentimentali di diversa natura. Vincenzo Sanges sembra essere l'*alter ego* dell'autore, il suo "cantuccio" all'interno del romanzo storico. Non è possibile altra identificazione: poco si sa delle sue origini, ma appartiene chiaramente ad una *middle class*, che si trova economicamente molto al di sotto dei nobili intellettuali napoletani di *fin de siècle*; non avrà alcun ruolo nella repubblica napoletana, non morirà con i giacobini. Luigi Primicerio è, invece, probabilmente ispirato ad un personaggio storico, che nella rivoluzione ebbe un ruolo marginale, evidenziato, per altro, solo nella seconda metà del Novecento grazie agli studi di Raffaele Giglio: si tratta di Luigi Serio, che fu Poeta e Revisore di Corte dal 1778 e che non ebbe, storicamente, contatti documentati con i rivoluzionari del '99, fatta eccezione per un contributo, portato alla luce proprio da Giglio, un *Ragionamento al Popolo Napolitano*, scritto e diffuso nell'anno della rivoluzione¹⁵. Primicerio è l'amore proibito di Eleonora nel romanzo, perché è un uomo sposato e perché, poeta lui stesso e poeta di corte poi, sminuisce la vocazione lirica di lei, nel tentativo di rivendicare la superiorità intellettuale dell'uomo sulla donna. Con Luigi la protagonista del romanzo scopre i primi turbamenti sessuali ed amorosi. Insomma, i due personaggi non storici del libro rappresentano lo spazio in cui la libera invenzione poetica s'intromette nella vicenda storica. Se Luigi Primicerio resterà relegato nelle pagine del romanzo, Vincenzo Sanges sarà, invece, uno dei protagonisti del film omonimo che dal libro è stato tratto. Il titolo *Il resto di niente*, che appare la prima volta nella parte quinta del romanzo, è un'espressione tipicamente napoletana utilizzata per significare il senso di fatalistica impotenza che pervade la protagonista più volte nel corso della vicenda. La prima volta Lenòr la utilizza, durante una veglia di Capodanno, che dovrebbe riportarla alla vita, dopo un

¹⁴ Ivi, p. 361.

¹⁵ Cfr. R. Giglio, *Un letterato per la rivoluzione. Luigi Serio*, Loffredo, Napoli 1999.

periodo di depressione seguito alla morte della madre: la gioia festosa intorno a lei non riesce a coinvolgerla e alle parole che crede di udire dalla principessa Armida Carafa, divenuta una sorta di complemento d'arredo della casa in festa, «L'asteco chiove, la casa scorre. Tu che 'nce puo' fa'?»», risponderà, pensando per la prima volta in napoletano: «Io che 'nce posso fa' [...]. Il resto di niente» (p. 109). La frase sarà più volte pronunciata, nei momenti più complessi del romanzo, sempre da Lenòr, che, nonostante spenda la sua vita a tentare di cambiare il mondo, dovrà periodicamente riconoscere che la sua capacità d'incidenza sulle vicende sue e del suo mondo è assolutamente minima. Eloquentemente, a questo proposito, l'*explicit* del romanzo. Eleonora sta sul patibolo, Mastro Donato, il boia, la sorregge, sta per farla salire sullo scaletto, poi darà un calcio e lei sarà morta. Intanto, però, le passa davanti agli occhi tutta la vita, tutti gli amori, tutti gli affetti, tutti gli amici, tutto quello in cui ha creduto. Vorrebbe poter credere che a qualcosa sia servito amare tanto intensamente, soffrire tanto intensamente, vivere tanto intensamente, ma, invece, si sorprenderà a pensare: «Così, invece, che rimane? Niente. Il resto di niente»¹⁶.

Sul significato della vita del singolo nella compagine ampia della storia collettiva s'interrogano tutti gli altri testi letterari successivi che portano in scena il personaggio Eleonora. Per questo le opere teatrali e quella cinematografica che, dopo il romanzo di Striano, porteranno sulla scena Lenòr, dal romanzo non riusciranno a prescindere, anche quando ad esso non saranno “liberamente” ispirate.

Durante le celebrazioni del bicentenario della Repubblica napoletana del 1799, l'8 gennaio 1999, al Teatro San Carlo di Napoli, va in scena la *Eleonora* di Roberto De Simone, un oratorio drammatico, interpretato da una straordinaria Vanessa Redgrave, con la direzione musicale di Stefan Anton Reck. Il 26 aprile dello stesso anno lo spettacolo sarà trasmesso anche da Rai 5 in prima serata. De Simone sostiene di essersi ispirato principalmente, per la tessitura della sua opera, a *Cara Eleonora* di Maccocchi, ma il fatalismo di questa sua eroina in scena ricorda inevitabilmente anche la Lenòr di Striano, che dubita della possibilità del singolo d'incidere sulla vita collettiva. L'oratorio vede sulla scena un'intensa Vanessa Redgrave, incredibilmente credibile nei panni di Eleo-

¹⁶ Striano, *Il resto di niente*, cit., p. 361.

nora, nonostante la distanza sia fisica che culturale tra il personaggio storico e la sua interprete. La Redgrave ha dichiarato, in un'intervista rilasciata a Giulio Baffi per «la Repubblica» durante le prove dello spettacolo, di non aver conosciuto Eleonora e le vicende della Rivoluzione del 1799 prima d'aver letto il testo di De Simone¹⁷. Ma la stessa attrice ha anche spiegato che, dopo alcuni momenti di smarrimento, per essere stata scelta ad interpretare un personaggio da lei e dalla sua formazione così distante, ha capito che De Fonseca Pimentel e i rivoluzionari napoletani del '99 sono personaggi di una storia universale, incarnano in sé la natura cosmopolita dell'intellettuale che, fuori dal tempo e dallo spazio suoi, si prodiga in ogni modo per il bene comune, a costo della libertà sua, della vita stessa. In effetti, l'opera di De Simone fa di Eleonora un'eroina senza tempo, intersecando la sua vicenda storica con le pagine di Tolstoj, Majakovskij, Schiller, Mann, Brecht e corredandola con le note di Cimarosa, Paisiello e Durante. Quando l'oratorio giunge alla sua *akmé* tragica, Eleonora è sola sulla scena; ha una voce disperata, ma asciutta, struggente, e legge una lettera idealmente indirizzata al figlio Francesco, ma in realtà ai posteri; è la lettera alla sua Anna di Antonio Fossati, torturato e trucidato dai nazisti l'11 novembre 1945:

mi dissero quella tremenda condanna e mi feci vedere molto orgoglioso ma quando fui portato in quella tremenda cella di nuovo mi inginocchiai e mi misi a piangere avevo nelle mie mani la tua foto ma non si conosceva più la tua faccia per le lacrime e i baci che ti ho fatto, questo cara Anna devi perdonarmi sii forte a sopportare questo orrendo delitto e fatti coraggio [...] Cara Anna mi devi promettere una cosa sola che saprai vendicare il mio sangue innocente che grida vendetta contro i fascisti. Nel tuo cuore non ci deve essere dolore ma l'orgoglio di un Patriota e ti prego di tenere per ricordo il nastrino tricolore che lo portai sempre sul cuore per dimostrarmi un vero Patriota¹⁸.

La contaminazione tra antico e moderno realizzata da De Simone è eloquente dimostrazione della grandezza del personaggio e dell'impossibilità di circoscrivere in un tempo ed in uno spazio definiti la dirom-

¹⁷ G. Baffi, *Vanessa Redgrave. Il coraggio di Eleonora*, in «la Repubblica», 23 dicembre 1998.

¹⁸ A. Cazzullo, *Possa il mio sangue servire. Uomini e donne della Resistenza*, Rizzoli, Milano 2015, p. 116.

pena forza della lotta per la libertà, che accomuna tutti i “partigiani” di ogni tempo e nazione, tutti quegli uomini e quelle donne, cioè, che sanno scegliere di stare “da una parte”. Ed è evidente che il messaggio dell’oratorio di De Simone fornisca una risposta a quella domanda che «l’antica» Armida Carafa pone alla giovane Eleonora nel romanzo di Striano, «Tu che ’nce puo’ fa’?». La risposta di De Simone non è «Il resto di niente», ma piuttosto quel verso virgiliano che Eleonora al patibolo avrebbe pronunciato prima di morire: «Forsan et haec olim meminisse iuvabit» (Verg., *Henais*, I, 203), un verso che è, in fondo, un auspicio.

Nel 2004 arriva sul grande schermo *Il resto di niente* di Antonietta De Lillo. La regista napoletana, che chiaramente s’ispira al romanzo omonimo di Striano, sceglie, per interpretare il ruolo di Eleonora, la portoghese Maria De Medeiros. L’attrice non ha molto dell’Eleonora che la tradizione iconografica ci ha consegnato. Eppure, riesce ad essere straordinariamente convincente. La pellicola, che rivela, piuttosto scopertamente, suggestioni rosselliniane, si apre con Eleonora, sola, che attende di essere condotta al patibolo. Una bambina, scalza e sporca, le porta una tazzina di caffè, ultimo desiderio. Eleonora si siede a bere il suo ultimo caffè e comincia il flashback che la riporta in una carrozza con dentro stipati tre bambini, la mamma, la zia, lo zio prete e Vovò, la nonna. La carrozza scura percorre la campagna laziale e arriva al mare senza che la telecamera si allontani mai dallo sguardo della piccola Lenòr che vede scorrere davanti a sé, in cartoni in sovrimpressioni come scene mobili di un teatro, le icone della città che la accoglierà e nella quale morirà.

Dall’ambiente spoglio di una cappella della chiesa del Carmine, in piazza Mercato a Napoli, in cui le si affianca, epifania onirica, un Rosario Sparano nei panni di Gaetano Filangieri, Eleonora seduta su una panca di legno ripercorre la sua vita, intima e pubblica, come in un sogno. A tormentarla è la consapevolezza di non essere stata compresa. Non ha paura di morire. Si dispera, con distaccata, ma non leziosa eleganza, perché il sogno repubblicano non è stato compreso da quel popolo per il quale era stato concepito. È un film militante, ma non arrogante quello della De Lillo; è intimista, concentrato, non indulge mai al facile ripiegamento *larmoyante*. Il personaggio storico Lenòr, che già Striano aveva rispettato nella costruzione del suo omologo letterario, è ancor più restituito alla verità documentaria dalla riscrittura

della regista napoletana, che riesce ad affrancarsi da troppo prevedibili tentazioni celebrative e dal folklore di certe rappresentazioni topiche della città cartolina, come di quella povera e sporca dei lazzari ignoranti. Nessun *cliché*, insomma, si ritrova in un film che, nato per celebrare il bicentenario della rivoluzione, avrebbe potuto fare di Eleonora de Fonseca Pimentel l'eroina femminista *ante litteram* della libertà. Né De Lillo sfugge alle tentazioni femministe sottraendo al suo personaggio femminilità. In tutto il film Eleonora è prima di tutto donna, ma non utilizza mai questa femminilità per guadagnare il suo posto in società. Quando è costretta a farlo, in occasione del matrimonio combinato con Pasquale Tria, va incontro al più totale fallimento, suggellato dalla morte del piccolo Francesco. Eleonora ha tentato di cambiare il suo mondo, come fa una donna, ma non in quanto donna. Il film ha cura, infatti, di delineare, con forse maggiore potenza icastica del libro, la peculiarità del ruolo della Pimentel nella vicenda rivoluzionaria, nella quale è coinvolta pienamente sin dalla prima giovinezza, sin da quei timidi tentativi nel piccolo salotto di famiglia. Alle coetanee belle ed intelligenti, desiderose solo di trovare marito per poter conquistare la libertà di studiare o di aprire un salotto, la giovane Lenòr del film oppone l'esigenza di essere ammessa alla pari nel *milieu* maschile; come gli uomini ha, infatti, a cuore il destino dei popoli. Tutti i suoi rapporti interpersonali, anche prima del vento rivoluzionario, sembrano finalizzati a studiare il modo di rendere il mondo un posto migliore, un luogo di uomini liberi, fratelli e uguali. Per costruire questo mondo la poetessa diventerà giornalista, ma scoprirà, troppo tardi, che il popolo che vuole educare alla libertà non capisce la sua lingua, non sa leggere, né scrivere e preferisce un padrone a cui poter chiedere l'elemosina quotidiana ad un compagno con cui condividere la fame. Verso la fine del film, a Sanchez, che cerca di rincuorarla sull'utilità del suo «Monitor», lei chiede retoricamente se veramente creda che gli strilloni a cui è affidata la distribuzione del giornale avrebbero capito quel roboante e militante articolo di fondo che inneggiava agli ideali libertari della neonata Repubblica napoletana. Eleonora sa, molto prima di salire su quel patibolo, che tutto il sogno repubblicano presto si rivelerà nella sua inanità. In una delle ultime scene del film, il frate che dovrebbe confessarla in punto di morte, le chiede:

– Ma voi state veramente così? Non tenete paura?

Risponde:

– Non lo so. Non lo so nemmeno io. E poi che ci posso fare ormai? Niente. Il resto di niente, come si dice a Napoli.

Dal libro al film il personaggio non tradisce il vero storico, anzi lo spoglia definitivamente da tentazioni celebrative: Eleonora De Fonseca Pimentel è una donna rivoluzionaria che vive di sogni, nutriti con fatica e messi a tacere solo dal boia; vuole il bene ed il progresso dei popoli, crede nella cultura come strumento imprescindibile di libertà. Della libertà conosce il prezzo altissimo e lo paga, perché mentre sale su quel patibolo, con indosso una veste logora e senza mutande, il popolo per cui ha lottato intona un canto:

A signora donna Lionora
Che cantava ncopp' o triato
Mo abballa mmiezo a Mercato.
Viva viva o Papa Santo,
c'ha mannato i kannuncini,
pe scaccia' li giacubini!
Viva a forza e Mastro Donato;
sant'Antonio sia priato!¹⁹

Quel canto chiarisce che il sacrificio di quel manipolo di sognatori, che aveva incantato Goethe nel suo *Viaggio in Italia*²⁰, non era servito a niente, *al resto di niente*.

¹⁹ B. Croce, *Canti politici del popolo napoletano*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*-Laterza, Bari 1938, II, p. 151.

²⁰ Cfr. J.W. Goethe, *Viaggio in Italia*, traduzione di E. Castellani, Prefazione di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1983, p. 212.

Piermario Vescovo

Anna Fiorilli, dalle commedie dell'arte a primattrice

1. Partecipo con piacere a *Parole d'autrici*¹, cercando una figura, tra quelle di cui mi sono occupato, su cui non mi sia capitato però di scrivere ripetutamente (per esempio le attrici veneziane del XVIII secolo di Carlo Goldoni o Carlo Gozzi: Teodora Raffi Medebach, Maddalena Facchinetti Marliani, Andriana Sacco), per non tornare qui inevitabilmente a ripetermi. La scelta è ricaduta su Anna Fiorilli Pellandi, visto che il mio unico intervento che la riguardi consiste in una “voce” per il *Dizionario delle donne* Treccani, in corso di stampa, il cui contenuto mi appare dunque ripensabile in una diversa prospettiva, di carattere discorsivo, rispetto al quadro di sostanziale natura documentaria e bibliografica fornita in quel contributo. La scelta, soprattutto, riguarda però, attraverso la particolare condizione della sua figura, una messa a fuoco del passaggio della scena teatrale italiana, e più in generale del quadro culturale, tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo, che la rende significativa, forse esemplare, per considerazioni più ampie, e spero di qualche interesse per il campo di riferimento del presente volume e del progetto in cui esso si inserisce. Anche nel senso complessivo – su cui ho insistito in altre occasioni, e pure per i nomi che si sono ora ricordati – per la possibilità di considerare “autrici” le donne di scena, nel quadro di una scrittura drammatica di prevalente, pressoché assoluta,

¹ Peraltro giungo anch'io, in questo stesso lasso temporale, a rendicontare – come si usa dire in termini di adempimento amministrativo, quale “principal investigator” – i risultati di un PRIN 2022, dedicato alla circolazione degli attori e delle maestranze di spettacolo italiani nell'Europa del XVIII secolo: “Performing Arts and Digital Humanities: a mapping of the dissemination of the Italian model of spectacle in the 18th century Europe. The migration of professionals, the circulation of spectacle practices and ideas of theatre at the roots of European identity”, Prot. 2022CYBW9R, CUP: H53D23006840006 (Università “Ca' Foscari” Venezia, Università di Firenze, Università “Federico II” Napoli).

determinazione maschile. Ricorderò ancora una volta le parole che Goldoni affida al personaggio di Giacinta, o meglio all'attrice per cui egli concepì questo personaggio, insieme a cui lo realizzò, al termine della seconda parte della *Trilogia della villeggiatura*, ovvero Caterina Bresciani. Ecco, in prossimità del congedo de *Le avventure della villeggiatura*, quando la *prima donna* saluta il pubblico e chiama gli applausi, la dichiarazione straordinaria della rinuncia – a suo carico – della recitazione di una “tirata” conclusiva sicuramente attesa dal pubblico, nel senso di un atteso “pezzo ad effetto”. Queste le sue parole, certamente concepite dall'autore, ma che mettono a suo carico una rivendicazione di libertà: «Signori miei gentilissimi, qui il poeta con tutto lo sforzo della fantasia aveva preparata una lunga disperazione, un combattimento di affetti, un misto d'eroismo e di tenerezza. Ho creduto bene di ometterla...».

Il nome di Anna Fiorilli risulta tra quelli delle attrici più rappresentative del teatro italiano tra i due secoli indicati, spesso citato in rapporto a nomi di autori come Alfieri e Foscolo e del genere tragico. Il mio percorso, e il mio sostanziale interesse, si è svolto invece a partire dalla scena del secolo precedente, a partire dai miei autori di riferimento e, più in generale, dal quadro della storia materiale del teatro dell'ultimo Settecento. Anna Fiorilli incarna infatti, esemplarmente, prima il ruolo di *figlia d'arte* in tale quadro di partenza, quindi quello di *primattrice* in quello di arrivo, in un mutamento epocale nella tradizione teatrale, nella società e nel volgere della storia. Ella passa, appunto, come si è richiamato nel titolo, dalle *commedie dell'arte* al “dramma lacrimoso” e al repertorio tragico, dalla compagnia familiare a quella dominata dalla figura del “grande attore” o, nel suo caso, della “grande attrice”.

2. Anna Maria Angela Fiorilli nasce a Venezia il 26 dicembre 1772 dagli attori Antonio Fiorilli e Caterina Quercini, senese. Interessa sottolineare, al punto di partenza della sua storia, nel terreno appunto delle *famiglie d'arte*, che Antonio Fiorilli aveva ereditato il ruolo di Tartaglia a propria volta da suo padre, il napoletano Agostino Fiorilli, arruolato a Genova nel 1753 da parte del grande Truffaldino Antonio Sacco nella sua compagnia. Con questa partì per il Portogallo, al servizio di José I di Braganza, e poi, dopo il terremoto di Lisbona, la seguì a Venezia, quando il capocomico e la sua famiglia tornarono all'ingaggio nei teatri di Michele Grimani e al decisivo rapporto con Carlo Gozzi, la cui drammaturgia si fonda appunto sulla coppia Truffaldino-Tartaglia,

insieme al Pantalone Cesare D'Arbes (grande attore del primo periodo goldoniano e in quello intermedio a servizio presso la compagnia dei comici italiani a Dresda, insieme, tra gli altri, a Zanetta Casanova, madre di Giacomo). Lo scrittore delle *fiabe teatrali*, che trionfano sulla scena negli anni Sessanta, avrebbe poi offerto i suoi ultimi testi, dopo essere passato per il rilancio del genere della tragicommedia spagnola del *siglo de oro*, reinventata con la presenza delle maschere italiane, fino alla fine del secolo, per la compagnia in cui Anna debutta².

Anna comincia bambina a calcare le scene nelle compagnie in cui erano scritturati i genitori, dopo la fine dell'intrapresa dei Sacco, e a nove anni, nota con il nome d'arte di Fiorillina, già spicca nelle farse scritte per i bambini della compagnia di Carlo e Maddalena Battaglia dal commediografo e attore Gaetano Fiorio. Com'era prassi per le *figlie d'arte*, ebbe inizialmente ruoli di bambini, paggi e piccoli servitori, per poi passare a quelli di fanciulla con il capocomico Luigi Perelli, nella compagnia di Nicola Menichelli e, nella stagione 1788-89, di nuovo con Maddalena Battaglia al teatro San Giovanni Grisostomo di Venezia, dove dopo parti di scarso rilievo ella giunge a conquistare il ruolo di *prima amorosa*, prendendo il posto di Luigia Fabri Tassani, prima attrice della compagnia, che era stata fischiata dal pubblico. La «Gazzetta urbana veneta» del 5 novembre 1788 parla, senza riportarne il nome, di una «attrice di anni diciotto» che presso il San Giovanni Grisostomo aveva impersonato la Pamela di Carlo Goldoni e che al pubblico «piacque quanto può dirsi».

Nella stagione seguente Anna passa con i genitori alla compagnia Perelli, al teatro San Luca, poi come prima donna in una formazione diretta da Francesco Menichelli, mentre le sue qualità emergono con sempre maggiore evidenza. Nel 1790 trionfa a Padova con una composizione in versi scritta per lei da Melchiorre Cesarotti e passa quindi, sempre con i genitori, nelle compagnie di Giovan Battista Merli (1792-

² Punto essenziale di riferimento per questa e per successive notizie A. Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, Il Cardo, Venezia 1996; si veda anche la "voce" di G. Fagioli Vercellone per il *Dizionario biografico degli Italiani* (1997). La fonte principale di riferimento è rappresentata da A. Colamberti, *Dizionario biografico degli attori italiani*, testo, introduzione e note a cura di A. Bentoglio, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 2009. Registrandosi al sito dell'Archivio multimediale degli attori italiani curato dall'Università di Firenze (<https://amati.unifi.it/app/#/>) è possibile inoltre accedere alla voce della stessa Schiavo Lena (2012).

93), di Marta Colleoni (1794) e approda a quella di Giuseppe Pellandi (1795), attiva al Sant'Angelo di Venezia. Nel 1799 sposa il figlio del capocomico, Antonio, che ricopriva in scena il ruolo di amoroso, in realtà versato piuttosto in ruoli organizzativo-amministrativi, diventando Anna Fiorilli Pellandi.

Pellandi padre – già Arlecchino al San Cassiano con Girolamo Meдебach – divenne quindi consuocero del figlio del grande Tartaglia di Carlo Gozzi. I due, uniti nella parte finale delle loro carriere, e insieme ad altri comici arruolati nella compagnia (come il Brighella Antonio Martelli, già attore di Goldoni), si dedicarono a un'offerta, ancora evidentemente di forte richiesta da parte del pubblico, di *commedie dell'arte*³. Titoli come *Truffaldino duellista in campo*, *Truffaldino finto Tartaglia*, *Truffaldino perseguitato dai demoni* venivano alternati a un repertorio che univa i lavori di Goldoni e Gozzi a *commedie nuove*, come, in particolare, *Nina pazza per amore* di Benoît-Joseph Marsollier des Vieuxvières, ridotta da Pietro Andolfati, in cui Anna ottiene un vero trionfo, o di impianto romanzesco e seriale, come le trilogie di *L'amore irritato dalle difficoltà* (*Teresa e Claudio*, *Teresa vedova* e *Teresa e Wilk*) di Giovanni Greppi, e di *Gabriella* (*Gabriella innocente*, *Gabriella delinquente* e *Gabriella penitente*) di Francesco Avelloni, certo a continuazione delle esperienze del teatro romanzesco, a puntate, di Goldoni e Chiari. Ma questo repertorio misto comprendeva anche i testi di Metastasio, recitati e non cantati, e l'arrangiamento di tragicommedie più o meno remote (come l'*Argenide* di Francesco Balbi).

L'interpretazione nei ruoli di Ippodamia ed Erope, in alternanza con la meno nota sorella Laura, fu determinante, nel gennaio 1797, per l'esito della rappresentazione del *Tieste*, prima tragedia del giovane Ugo Foscolo. Anche grazie all'autorevolezza acquisita dopo il matrimonio, Anna fu sempre più influente nella scelta del repertorio, che rinnovò grazie alla capacità di recitare con efficacia ruoli comici, drammatici e tragici, con varietà di caratterizzazione ed espressione. La compagnia, ormai considerata la prima tra le italiane, vede l'acquisizione nel 1802 del primo attore milanese Giuseppe De Marini, con cui Anna costruisce un'efficace sintonia scenica, con ulteriore affinamento delle sue doti d'attrice, stimolato dal timore di vedere offuscata la sua fama dalle ca-

³ Si veda F. Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, per li Conzatti a S. Lorenzo, in Padova 1782, tomo II, p. 81.

pacità del valente collega. Tra i successi di questo periodo, *Olimpia* di Voltaire e *Il Cavaliere Woender* di Antonio Sografi, ma numerose furono le affermazioni l'anno seguente anche nelle tragedie di Vittorio Alfieri. In una fase di crisi del mercato teatrale, nel 1804, Anna si ritira dalle scene insieme al marito, trasferendosi ad Avesa (Verona) con Carolina, loro unica figlia, e con la madre e la suocera (Giuseppe Pellandi era morto nel luglio 1803). Riprese a recitare due anni dopo, scritturata nel 1806 dalla compagnia Fabbrichesi, grazie al favore del viceré d'Italia Eugenio de Beauharnais dall'anno seguente rinominata Compagnia reale italiana. De Beauharnais, che aveva visto recitare la compagnia il 3 novembre 1806 in *La vendetta amorosa* di Pietro Chiari, finanziò la nuova formazione a condizione che vi recitasse Anna, alla quale fu concesso l'esorbitante stipendio annuo di 1060 zecchini, mentre la madre Caterina continuò a rivestire il ruolo di prima donna nelle *commedie dell'arte*, alternando commedia e tragedia, e parti in italiano e in dialetto veneziano.

Il carteggio tra Antonio Pellandi, che sostanzialmente rivestiva il ruolo di agente della moglie, e Fabbrichesi, sull'ingaggio in compagnia costituisce un prezioso documento⁴. In esso, accanto alle condizioni di retribuzione e di scelta delle piazze (limitata alla "Lombardia", nel senso dell'Italia settentrionale, con esclusione di «Roma, Napoli, Palermo ecc. nonché le isole tutte di mare, giacché questo non vuol solcarlo», ma anche con tassativa esclusione dell'Arena di Verona), spicca una definizione repertoriale che, mentre menziona «commedie di carattere, drammi o tragedie», dichiara fuori dal suo repertorio, con questa definizione precisa, le «commedie dell'arte».

Gli anni successivi vedono l'imporsi della sua presenza scenica in piena autonomia artistica, in un quadro profondamente mutato anche dal punto di vista dell'assetto politico e amministrativo, nel periodo della dominazione napoleonica. Nel 1807 Anna entra come prima attrice assoluta nella nominata Compagnia reale italiana (nella dizione completa "Compagnia dei commedianti ordinari di Sua maestà imperiale e reale"). Tra i successi di quegli anni vanno citati le creazioni dei ruoli della protagonista nella *Mirra* di Vittorio Alfieri e nella *Fedra* di Jean Racine nel 1813. L'iscrizione nel repertorio delle tragedie di Alfieri fu

⁴ Venezia, Biblioteca del Museo Correr, *Codice Cicogna*, 1826, in Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, cit., pp. 139-152.

favorita dal fatto che tali testi rispondevano alle esigenze di centralità di ruolo della *prima donna assoluta*: da qui l'elezione a episodio-chiave della sua carriera l'interpretazione di *Mirra*, nella tragedia omonima, cui lo stesso autore avrebbe assistito in incognito tra il pubblico al Teatro Nuovo di Firenze nel 1803. Nonostante la differenza nettissima della sua paga annuale prevista dal contratto – 1060 zecchini contro i 500 del primo attore Paolo Belli Blanes (che pure si distaccava ampiamente da quelle percepite dagli altri attori della compagnia, comunque maggiori di quelle generalmente erogate nelle compagnie familiari e capocomicali), nel 1812 non volle che le fosse rinnovato. Sceglie di entrare in quella che sarebbe stata l'ultima sostanziale impresa della sua carriera, fondando compagnia nel 1812 con Belli Blanes, *primo attore e padre nobile*, impresa coronata da grande successo di pubblico fin dal debutto a Modena il 19 febbraio di quell'anno, in cui i protagonisti si sarebbero dovuti circondare – secondo quanto Belli Blanes espone in una lettera a Ugo Foscolo – di una formazione «di preclari e conosciuti talenti, ed in generale poi da giovani onesti, colti, bramosi e capaci di emulare i migliori» (tra essi: Luigi Vestri, caratterista; Teresa Angelini, madre nobile; Domenico Righetti, primo amoroso; ma anche la servetta Rosa Sacchi, discendente dalla celebre famiglia di attori)⁵. L'apprezzamento del pubblico fu ampiamente confermato nel Carnevale del 1813 al Teatro Nuovo di Firenze. Nella serata a suo beneficio, Anna Pellandi ottiene il più grande trionfo della sua carriera, scatenando il delirio del pubblico. Viene rappresentata, per la prima volta a Firenze, la tragedia alfieriana *Mirra*. La parte della figlia di Ciniro, giudicata dall'Alfieri quasi impossibile a recitarsi, è considerata il capolavoro interpretativo dell'attrice. Per molti anni, anche dopo la morte della Pellandi, le grandi attrici che si alternarono sulla scena italiana, dovettero confrontarsi con il ricordo di questo suo successo.

Diverso il tono delle testimonianze dei cronisti: tra le altre, quella pubblicata sul «Poligrafo» di Firenze (28 maggio 1813), dove venne riportato che, a parte l'ottimo «ternario» dei due primi attori e del caratterista Vestri, apparivano «giovani non per anco a sufficienza addestrati nella declamazione o attori che non ignorano, è vero, il mestiere, ma che non sono più in grado né di seguire né di approfittare dei progressi che

⁵ Schiavo Lena, *Anna Fiorilli Pellandi. Una grande attrice veneziana tra Sette e Ottocento*, cit., p. 100.

l'arte comica può vantarsi d'aver fatto anche fra noi, mercé delle cure di pochi ingegni valorosi».

L'emergere di nuove personalità avveniva attraverso una formazione sul campo, in cui alla scoperta del talento faceva seguito un'imitazione dell'attrice dominante, fino alla sostituzione per cause di forza maggiore. Il «Giornale di Venezia» testimoniò nell'agosto 1814 – in ragione dell'assenza del «principale ornamento», ovvero della «rinomata Pellandi che intempestivo disagio ritiene ancor per poco a rigida cura sommessale» – le «amene qualità» di Teresa Fini, che Blanes aveva assoldato con un contratto di tre anni dopo averla vista in scena a Legnago in una rappresentazione di *Un curioso accidente* di Goldoni. “Teresina”, insieme a Carolina Tafani, rispettivamente destinate alla commedia e alla tragedia, avrebbero preso il posto della *prima donna*, senza però giungere alla sua fama.

3. L'attore Antonio Colomberti, continuatore delle “vite” degli attori italiani di Francesco Bartoli, offre di Anna – che conobbe e frequentò nel suo ritiro – una preziosa descrizione, dicendola «non bella, ma di volto estremamente simpatico», e, per i caratteri fisiognomici, «di statura giusta, di carnagione bianchissima e di capello castagno», ne ricorda «occhi neri, grandi e vivaci, naso profilato e bocca bella, con magnifica dentatura». Ne descrive, soprattutto, l'attitudine scenica nella diversa declinazione comica e tragica, con queste parole: «L'insieme del suo volto era mobile all'estremo, e a seconda delle passioni che esprimeva, mostrava allo spettatore il dolore, la giocondità, l'ironia, l'estremo affetto, il furore e la ferocia»⁶. Mirra, Fedra, Zaira, Antigone, Ifigenia, ma anche Mirandolina e altre donne goldoniane, insieme alle protagoniste di produzione comica e tragica “di consumo”, rappresentano le sue incarnazioni più celebrate. Colomberti offrì anche una descrizione della sua interpretazione della Mirra alfiерiana, in particolare evidenziando come le espressioni della «orribile passione incestuosa pel padre», della «gelosia verso la madre», della «vergogna dell'occulto amore e lo spavento di esser scoperta», proprio a partire dalla contrarietà di tali «affetti dolorosi», si offrivano – non a caso, in un dramma concentrato sul personaggio primo e quasi unico – in una modulazione dove «a vi-

⁶ Il suo profilo è testimoniato da una medaglia, disegnata da Francesco Nenci, riprodotta in L. Rasi, *I comici italiani*, Fratelli Bocca, Firenze 1897, II, p. 919.

cenda imprimevano sul di lei volto l'impronta tormentosa». Ancora – in un tributo chiaramente apologetico – in rapporto alla rappresentazione fiorentina di *Mirra* egli dice del pubblico entusiasta che,

dopo averla per molte volte richiamata alla ribalta dei lumi, terminata la tragedia l'attese fuori del teatro; e quando montò in carrozza per ritornare alla sua abitazione, staccò di quella i cavalli, e accompagnata con l'orchestra dello stesso teatro e da fiaccole accese, non si stancò d'applaudirla, se non dopo averla riveduta più volte ad una finestra della sua casa. Per dieci sere venne la tragedia replicata a fanatismo e più la sarebbe stata, se le forze fisiche, e morali dell'attrice lo avessero permesso.

Così critiche e resoconti: il «Giornale dipartimentale dell'Adriatico» (6 marzo 1813), sulla sua interpretazione della *Fedra* di Racine, parla, per esempio, dell'«arte d'una opportuna e sensata inflessione di voce», di una «flessibilità di fisionomia», sottolineando l'«espressione degli occhi» e la «grazia e nobiltà dei movimenti».

Una grave malattia, non specificata dalle fonti, la condusse poco dopo, nel 1814, in punto di morte, come risulta soprattutto dalla raccolta di versi *Tributo di amicizia ed ammirazione all'impareggiabile attrice Anna Fiorilli Pellandi risanata da lunga e pericolosa malattia* (Venezia, 1815). La stampa celebra la «grande Attrice del giorno», registrando un teatro San Benedetto, «pieno zeppo [...] per rivederla». Anna ritornò poi brevemente sulle scene, con qualche sporadica apparizione: le due occasioni estreme furono, a Verona, una serata d'onore nel 1822 «degli imperatori di Russia, d'Austria, dei re di Prussia, di Sardegna e di Napoli», qui convenuti a congresso, e ancora, presso il Teatro Filarmonico, un'altra a favore della Casa di ricovero il 5 febbraio 1824, probabilmente sua ultima apparizione sulla scena. Il quarto di secolo finale della sua esistenza la vide ritirata ed appartata, in condizioni sempre più modeste, ad Avesa, sulle colline veronesi, specie dopo la morte del marito (1827), amministratore del podere e delle risorse agricole. Sempre Colomberti ha lasciato una breve descrizione, in occasione di una visita ad Avesa, tra il giardino e il «gabinetto», «tutto pieno delle sue memorie artistiche, ed i cui muri erano per tutto coperti da quelle, ed i due tavoli coperti da volumi di poesie dei primi poeti italiani». Significativa, nei tratti della loro conversazione, la sottolineatura da parte di Anna della fine della «famiglia d'arte»: dichiarando la figlia Carolina, maritata con un farmacista veronese, non attrice ma «buona madre di famiglia».

Anna Fiorilli si spense ad Avesa il 21 gennaio 1841. Il genero, cui aveva affidato la gestione di tutti i suoi beni, aveva dilapidato il suo cospicuo patrimonio costringendola a vivere in povertà, con la figlia e quattro nipoti, dimenticata da tutti.

4. Le *commedie dell'arte*, dichiarate fuori dal suo repertorio nei contratti stesi dal marito negli anni centrali della sua carriera, risultano ancora centrali, per la generazione precedente, nella pratica dei membri delle famiglie Fiorilli-Pellandi: del padre e della madre di Anna e del padre di suo marito, come abbiamo sottolineato nell'unione delle loro sorti con quelle di altri comici di antica provenienza. Questi riscontri, eventualmente da approfondire in dettaglio, ripropongono una questione centralissima nei miei interessi e nelle mie ricerche, proprio in rapporto a questa espressione, che ho studiato in altro ambito, tentando una ridefinizione della nostra, retrospettiva, categoria di *commedia dell'arte*. Mi è, infatti, capitato di ritrovare inaspettatamente, a una diversa altezza cronologica, proprio nella documentazione di natura contrattuale riguardante Anna Fiorilli tale definizione, evidentemente ancora in corso nella lingua degli uomini e delle donne di scena.

Non si tratta strettamente di un genere, come nella descrizione che comprende l'etichetta retrospettiva di *commedia dell'arte*, che, come ho provato altrove a documentare, credo coniata, o quanto meno fissata, *in articulo mortis* di una tradizione, nei suoi scritti più tardi, da Carlo Gozzi, nell'atto appunto di un rilancio, tra regressione e polemica, del trascorso teatro *all'italiana*, nei segni delle maschere e dell'*improvviso*. La mia proposta ha suscitato anche qualche perplessità, ma una sua smentita attende, credo, la documentazione dell'uso della definizione al singolare prima di Gozzi (ovviamente non il singolare di un'occorrenza riferita a una specifica *pièce*, indicando come *commedia dell'arte* per esempio *Il convitato di pietra*; lo stesso Gozzi, in scritti di data più alta, del resto impiega la definizione nel senso corrente nel linguaggio della gente di spettacolo, magari nella difesa della dignità di alcuni titoli, di contro alla riduzione a collezione di *lazzi* e *arlecchinate*, per esempio: «nelle commedie dell'arte c'è il *Pantalone mercante fallito*, e ce ne sono molte altre di carattere e di costume»). Evidente, per contro, risulta l'investimento nella ridefinizione delle pagine gozziane, soprattutto ne *La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*, che data al principio del XIX secolo e che rappresenta un bilancio retrospettivo di impegno e di carriera, a

conclusione della seconda edizione delle sue opere, dove troviamo polarizzazioni in una categoria retrospettiva che riassume una tradizione, in varianti come *commedia improvvisa dell'arte italiana* o *farsa dell'arte all'improvviso* o *commedia italiana con le maschere all'improvviso*⁷.

La prima attestazione a tutt'oggi documentata, al plurale e con riferimento a titoli del repertorio diffuso delle compagnie comiche, mostra appunto il ricorso a un'espressione corrente nel gergo di queste, ne *Il teatro comico* di Carlo Goldoni (1750), posto che tale commedia mette in scena la compagnia di Girolamo Medebach "alla prova". Così la primadonna Teodora Raffi, moglie del capocomico, all'alzarsi del sipario sulla stagione delle "sedici commedie nuove":

Se facciamo le commedie dell'arte, vogliamo star bene. Il mondo è annoiato di veder sempre le cose istesse, di sentir sempre le parole medesime, e gli uditori sanno cosa deve dir l'Arlecchino, prima ch'egli apra la bocca. Per me, vi protesto, signor Orazio, che in pochissime commedie antiche reciterò; sono invaghita del nuovo stile, e questo solo mi piace (I.2.7).

Goldoni glossa, infatti, in nota l'espressione con «commedie che diconsi del mestiere» e ho potuto produrre un'ampia serie di esempi che datano alla seconda metà del Settecento, nell'evidente diffusione fuori dello stretto ambito d'uso delle compagnie teatrali o, appunto, dell'*arte*, intesa come corporazione di mestiere. Si noti, peraltro, che in questa dichiarazione posta in testa alla stagione delle "sedici commedie nuove", quindi del massimo dispiegamento di "novità" da parte di Goldoni-Medebach, la primadonna afferma che non intende prodursi nel repertorio di tradizione.

Di particolare interesse nella seconda metà del secolo – ove il termine è evidentemente utilizzato in una prospettiva storiografica – nella *Storia critica de' teatri antichi e moderni* di Pietro Napoli Signorelli, sempre in riferimento ai titoli largamente circolanti nel repertorio delle compa-

⁷ Una riconsiderazione sintetica della questione è nel mio *Between Improvisation and Book*, in *Commedia dell'Arte in Context*, ed. by Ch. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 56-63; una documentazione più puntuale per l'uso di partenza al plurale e per l'ipotesi della coniazione al singolare, dovuta a Carlo Gozzi, si veda in "La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta". *Riflessioni sull'ultimo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*, a cura di B. Guthmüller e W. Osthoff, Bulzoni, Roma 1997, pp.119-142, da cui riprendo le citazioni.

gnie italiane, considerati di comune appartenenza e non connotati da specifica attribuibilità autoriale. Come, abbiamo già esemplificato, tra tutti *Il convitato di pietra*, definito da Giovanni Bertati nella sua parodia (ma che ispirerà a breve distanza Mozart e Da Ponte), dove si immagina una compagnia di comici in terra lontana intonarlo per musica anziché recitarlo, commedia «vecchia più dell'invenzion del menarrostro».

Ora è significativo che la nascita del mito della *commedia dell'arte*, la solidificazione in categoria che rappresenta la tradizione del teatro all'italiana, nei segni caratterizzanti delle maschere e dell'improvviso, non abolisca né il repertorio che aveva condotto al conio della dicitura né il suo impiego settoriale. Il teatro "all'italiana" o un "teatro all'antica italiana" (in un senso diverso da quello di Sergio Tofano) si spegne per consunzione e morte naturale (non certo a causa della "riforma" goldoniana o di altre intraprese) con l'ultima generazione dei suoi praticanti, nella discendenza gozziana e goldoniana, e con la rinuncia dei discendenti, inquadrati in altro profilo e in altra tradizione (se si vuole, appunto nel "teatro all'antica italiana" di Tofano, che qui muove i primi passi, ovvero quello del governo del primo attore o, come in questo caso, della prima attrice).

Tornerò presto ad incrementare con qualche altro esempio il catalogo delle occorrenze al plurale del termine, non per pedantesca ricognizione, ma per la storia di un passaggio epocale e di una laterale sopravvivenza. Per ora, all'inizio del XIX secolo, voglio qui terminare tornando a citare titoli come i già richiamati *Truffaldino duellista in campo*, *Truffaldino finto Tartaglia*, *Truffaldino perseguitato dai demoni*, parallelamente alle precisazioni di Antonio Pellandi che escludeva per la moglie, al culmine della sua carriera, iniziata come Tartagliana, insieme alle piazze non desiderate, il repertorio delle vecchie *commedie dell'arte*. Siamo negli anni in cui la cultura europea – tedesca e francese in particolare, prima di altri rilanci e altri approdi – si guarda nello specchio delle fiabe di Gozzi, che conoscono una fama esattamente opposta alla scarsa fortuna italiana (ciò che inquietava Foscolo, esule a Londra, credo incapace di comprendere le ragioni di quella diversa attenzione): fama che arriverà fino al privilegio per l'opera di Gozzi da parte delle avanguardie teatrali al principio del XX secolo, per l'ardita mescolanza di tradizioni, nella sostanziale fondazione della "commedia dell'arte" come un mito, che rigenera, e insieme inevitabilmente deforma, la tradizione del teatro italiano o "all'italiana".

Maria Dimauro

«Ancella di Tersicore, ma con la testa in Parnaso».

Note a margine della figura e dell'opera di Teresa Bandettini

Ingiustamente confinata ai margini della memoria culturale, letteraria e artistica della nostra storia letteraria nazionale – pur avendo goduto, in vita, di alterne fortune ma anche di grande fama – la figura e l'opera della lucchese Teresa Bandettini¹ ha probabilmente risentito, come molte 'consorelle' e donne-artiste tra Sette e Ottocento, del particolare meccanismo di selezione e inadeguata rappresentazione e trasmissione della scrittura femminile nella storia letteraria: una ricezione critica, discontinua e parziale, che ha condotto ad una configurazione del canone imprecisa e colpevolmente incompleta, limitandosi, la selezione, ad un florilegio di autori canonici, appunto, e riducendo il resto delle molteplici scritture, tutt'al più *di donne*, ad una incerta e approssimativa mappatura, la quale certamente richiederebbe affondi scientificamente più motivati².

¹ La quasi totalità delle notizie sulla vita di Teresa Bandettini (Lucca, 1763 - ivi, 1837), celebre poetessa e improvvisatrice lucchese, proviene dall'autobiografia, datata 1825 e pubblicata in A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, F. Angeli, Milano 1990, specialmente alle pp. 229-246, e dalle *Memorie per servire all'Istoria poetica di Amarilli Etrusca* di Tommaso Trenta, scritte intorno al 1800 e pubblicate in F. Caspani Menghini, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*, Accademia lucchese di Scienze, Lettere e Arti, Lucca 2011. Su di lei, oltre che nei testi citati sopra, si possono reperire notizie in A. Chemello, *Saffo tra poesia e leggenda: fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Il Poligrafo, Padova 2012; M.M. Anegeli, *La figura di Teresa Bandettini attraverso i manoscritti della Biblioteca Statale di Lucca*, tesi di laurea, 1984; T. Crivelli, *Le memorie smarrite di Amarilli*, in «Versants», 2003, 46, n. spécial: *La littérature du féminin*, a cura di G. Cardone, T. Crivelli, Y. Foehr-Jannsens, pp. 5-13.

² L'annosa questione della "marginalità" della scrittura femminile, pur dovuta primariamente a ragioni di carattere cronologico e "di genere", è stata in gran parte dibattuta e arginata nel corso del Novecento, quando una serie di studi, molti dei quali ancora in corso, hanno avuto il merito di portare alla luce e riabilitare una copiosa coraltà di voci femminili. Tra i suddetti studi critici, segnaliamo almeno i più recenti e significativi:

È solo a partire dagli ultimi tre decenni, infatti, che la letteratura femminile ha cominciato a guadagnarsi una più ampia legittimazione, con una serie di studi volti ad indagare i paradigmi storiografici e tematici di questo continente sommerso, nei modi di una operazione culturale che, come sostiene la Chemello nella bella introduzione al volume da lei curato sulla fortuna di Saffo nella *scrittura di donne* dei secoli XVIII e XIX, grazie alle figure di (fra le altre) Maria Fortuna, Teresa Bandettini, Bianca Mileti e Angelica Palli, «apre a costellazioni di pensiero che illuminano il mondo ancora in ombra della letteratura femminile di primo Ottocento»³.

Un esempio tra i più significativi, a dimostrazione della suddetta discontinuità del giudizio critico, è quello espresso, ad esempio, e senza mezzi termini, nella voce dedicata a Teresa Bandettini contenuta nel *Dizionario biografico degli italiani*:

La Bandettini fu poetessa di nessuna profondità e sentimento; le sue conoscenze furono assai vaste, ma altrettanto superficiali. Sicura del proprio talento e della propria indiscussa superiorità, la B. non dette mai eccessivo peso alle critiche []. Benché molto le giovasse il costante aiuto di molti letterati dell'epoca, primo tra tutti il Bettinelli, che le furono sinceramente amici ed estimatori, essa non ha nulla che la distingua dai numerosi improvvisatori suoi contemporanei [...]⁴.

Celebrata in vita dai più grandi poeti del suo tempo come virtuosa

Il Genio muliebre; percorsi di donne intellettuali tra il '700 e il '900 in Piemonte, a cura di M. Cerruti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993; *Le scrittrici dell'Ottocento*, a cura di F. Sanvitale e M.V. Vittori, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995; A. Chemello, R. Ricaldone, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolères, utopiste fra Settecento e Ottocento*, Il Poligrafo, Padova 2000; T. Crivelli, *La sorellanza nella poesia arcadica femminile fra Sette e Ottocento*, in «Filologia e critica», XXVI, 2001, 3, pp. 321-349; *Dentro/fuori sopra/sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di M.S. Sapegno, A. Ronchetti, Longo, Ravenna 2007; S. Tatti, C. Licameli, *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografia, giornalismo*, Editrice Morcelliana, Brescia 2023; D. De Liso, *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, Loffredo, Napoli 2023.

³ Chemello, *Saffo tra poesia e leggenda: fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, cit., p. 28.

⁴ A. Scolari Sellerio, *Bandettini, Teresa (Amarilli Etrusca)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1963, p. 64.

della parola e della danza, novella Tersicore⁵ e insieme «inclita Saffo»⁶, protagonista di un sonetto pariniano (*Poi che tu riedi al vagheggiar dell'etra*)⁷, di un'ode saffica di Monti⁸ e di due sonetti di Alfieri (*Ad una improvvisatrice, Ed io pure, ancorché de' fervid'anni*)⁹, che assistette alla sua accademia livornese nel 1794, apprezzandone le doti di entusiasmo poetico e divino invasamento, sulla poetessa, a partire dalla metà del XIX secolo, è calato un lungo silenzio critico; un silenzio immotivato, tenendo conto del largo riconoscimento che la Bandettini ebbe in vita nonché della sua lunga e feconda vicenda artistica, pur se alterna nelle vicende e discontinua come risultati¹⁰.

A seguire le preziose testimonianze del prefatore del volume delle

⁵ Così riportava uno dei primi esegeti dell'opera bandettiniana (e con la poetessa ancora in vita), ossia il marchese Antonio Mazzarosa, specificamente rispetto alla sua declinazione "improvvisa": «Lesse il Tasso, l'Ariosto, il Dante, e quasi gl'imparò a memoria. [...] Improvvisava intanto versi ad ogni piccola occasione, e specialmente in ottava rima, [...] ma i suoi, stretti dal bisogno, destinarolla a ballar sul teatro, e la vollero *ancella di Tersicore*. [...] Ciò non ostante era sempre con la testa in *Parnaso* [corsi miei]»: cfr. A. Mazzarosa, *Prefazione a T. Bandettini, Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, Francesco Bertini Tipografo Ducale, Lucca 1835, vol. I, pp. III-IV.

⁶ S. Bettinelli ricorre spesso al paragone, anche scherzoso, tra la poetessa di Mitilene e la sua "protetta" Teresa; cfr., fra le altre, anche la lettera del 10 dicembre 1794 all'abate Carlo Vecchi: «Infìn ci volea Saffo a risvegliar Lesbo, ma Saffo e Lesbo virtuose [...]. Poche città e cittadine trovo degne d'amore, e di stima, e tra queste non è Lesbo antica, né Saffo, ma sì la moderna Lesbo, che non ha Leucade, e la moderna Saffo, che non vi farà il salto mai»; in Archivio di Stato di Lucca, *Carte Tommaso Trenta*, f. 18.

⁷ G. Parini, *Opere scelte* (1842), UTET, Torino 1977, pp. 617-618.

⁸ V. Monti, *Ad Amarilli Etrusca (Teresa Bandettini)*, in *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca* cit., p. XIV.

⁹ Così riferisce ancora il marchese Mazzarosa nella sua Prefazione alle poesie improvvisate della Bandettini: «[...] Come a Roma aveva, dirò quasi, conquistato il Monti, conquistò a Firenze l'immortal tragico italiano, l'Alfieri [...] che, non potendo contenere gli affetti interni, palesòli in un sonetto, che è l'attestato il più bello del valor di lei»; Mazzarosa, *Prefazione a T. Bandettini, Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, cit., pp. v-vi; il sonetto è riportato a p. xv.

¹⁰ L'erudito lucchese Tommaso Trenta, nato nel 1745 e conosciuto in Arcadia come Artinio Dionisiade, compilò una raccolta manoscritta (in gran parte pubblicata da Caspani Menghini nel volume *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio*, cit.) comprendente la trascrizione di 366 testi poetici di cui 125 sono improvvisi della Bandettini. Ritenuto irreperibile a partire dalla fine dell'Ottocento e ritrovato da Tatiana Crivelli nel 2003, il documento rappresenta una testimonianza imprescindibile sulla produzione della Bandettini e dell'arte improvvisatoria *tout court* fra il Settecento e l'Ottocento. Tra le altre opere della Bandettini, fra cui si annoverano anche odi, traduzioni, tragedie, qui citiamo

poesie estemporanee dell'autrice, del Memoriale del suo concittadino Tommaso Trenta¹¹, e della *Autobiografia* compilata dalla stessa Bandettini¹², ricaviamo il quadro di una donna/artista eclettica, poliedrica e nel contempo ambiziosa e tenace e, in egual modo, di un'esistenza segnata dal *furor* poetico e dal desiderio insopprimibile «di primeggiare in tutto»¹³.

L'esercizio della professione di improvvisatrice/poetessa fu anticipato e in certo qual modo preparato da quella di ballerina di teatro, professione che condusse sino al 1792. Fu proprio in questi anni che la Bandettini iniziò la sua carriera di poetessa estemporanea, «compiendo vere e proprie *tournées* di improvvisazione poetica in molte parti d'Italia»¹⁴, conquistando larga fama in tutta la penisola per una qualità performativa ricca di suggestione, basata su una gestualità intensa, su una voce rauca, su una declamazione intrisa di memoria prodigiosa, che sembrava trasferire negli spettatori quasi una forma di ebbrezza («Ella sembra, qual già nell'antro di Cuma la faticida Sibilla, farsi maggiore di se stessa, e nulla aver di mortale»)¹⁵.

Nondimeno, la "sfocatura" a cui soggiace, ad oggi, la figura e l'opera di questa poliedrica artista, come molte delle coeve *muse in azione*¹⁶ (Fortunata Fantastici Sulgher, Giannina Milli, Maddalena Morelli fra le altre), meriterebbe un congruo approfondimento e reinserimento nelle linee diacroniche della nostra letteratura.

Certamente, ad avallare l'aprioristica 'chiusura' nei confronti non solo della Bandettini, ma di tutti i protagonisti di quella pratica dell'arte improvvisatoria che conobbe la sua massima diffusione tra il XVIII e il

almeno la tragedia *Polidoro* (1794), il poema epico *Teseide* (1805), il dramma lirico in un atto *Saffo in Leucade* (1809), la tragedia *Rosmunda in Ravenna* (1827).

¹¹ Le *memorie per servire all'Istoria poetica di Amarilli Etrusca* di T. Trenta furono scritte attorno al 1800 e sono ora pubblicate in Caspani Menghini, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio*, cit., alle pp 45-60.

¹² T. Bandettini, *Autobiografia*, conservata autografa presso la Biblioteca Statale di Lucca, ms. 638, cc. 1-2 e pubblicata in A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 229-246. La data in calce al manoscritto è «Lucca, 21 maggio 1825».

¹³ Ivi, p. 238.

¹⁴ Crivelli, *Le memorie smarrite di Amarilli*, cit., p. 140.

¹⁵ F. Franceschi, *Elogio della Signora Teresa Bandettini*, in Id., *Saggio di prose diverse*, Bertini, Lucca 1806, pp. 47-48.

¹⁶ R. Bonfatti, *Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento*, in «Enthymema», XXVIII, 2021, 104, p. 96.

XIX secolo (Regaldi, Giannina Milli, Corilla Olimpica, Tommaso Sgricci, fra gli altri), ha molto contribuito la coeva disapprovazione, da parte delle consorterie letterarie, di questa pratica, reputata, nel migliore dei casi, “indecorosa” e puramente imitativa: ne è dimostrazione, solo per citare un esempio illustre, il polemico intervento sulla «Biblioteca Italiana» di Pietro Giordani dedicato a Tommaso Sgricci, celebre attore, poeta e improvvisatore dell'epoca, che forniva lo spunto per una requisitoria generale e impietosa contro l'arte estemporanea, che il critico, nel 1816, giudicava «non altro che *ludus impudentiae*»¹⁷, cioè una repentina imitazione molto lontana, tuttavia, dallo ‘studio’ e dall’‘ingegno’.

Pur apprezzata – la poesia estemporanea – persino da Foscolo e Manzoni, certamente importanti testimoni dell'epoca, i quali tributarono all'arte all'improvviso «attestazioni e anche entusiastiche lodi»¹⁸, probabilmente quella scontava, in definitiva, già fra i contemporanei, la connaturata dicotomia – quasi istituzionalizzata, al tempo, nella concezione comune dell'arte – tra le sfere inconciliabili dell'oralità e della scrittura, sul determinante crinale, anche per il fissarsi della tradizione, del contrasto fra l'*effimero* e il *duraturo* nell'ideazione e trasmissione dell'opera d'arte.

Si deve senza dubbio a queste premesse la perentorietà di alcuni giudizi, fino al Novecento – di «poesia vuota ed accademica»¹⁹ o, nelle parole di Dionisotti, di «mostruoso e tipicamente italiano fenomeno dell'improvvisazione lirica»²⁰ che hanno rafforzato, nella ricezione critica, una lettura della poesia estemporanea riduttiva – essenzialmente circoscritta alla dimensione del corpo/voce e della performatività²¹ – e

¹⁷ P. Giordani, *Dello Sgricci e degl'improvvisatori in Italia*, in Id., *Opere*, a cura di A. Gussalli, Borroni e Scotti, Milano 1854-1862, vol. X, p. 106.

¹⁸ G.R. Cardona, *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, vol. II, *Produzione e consumo*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1983, p. 74.

¹⁹ Cfr. B. Croce, *Conversazioni critiche*, Laterza, Bari 1918-1939, p. 220.

²⁰ C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, p. 86.

²¹ Lo studio della Bonfatti, a partire dai Gender e dai Performance Studies, e affiancandosi alle ricerche di Landgraf, Di Ricco, Chemello, Lepschy, Franchini *et alii*, ha elaborato, per la sua esegesi dell'opera bandettiniana, il paradigma del corpo-voce, intendendolo simultaneamente, nella sua declinazione simbolica e discorsiva, come fisico e metafisico; in questa prospettiva, la «semiotica delle passioni» lega il «culto della personalità» e la «risemantizzazione dell'antico»: cfr. R. Bonfatti, *Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento*, cit., pp. 93-96; la Winter, egualmente, pone

in certo qual modo fuorviante, decretandone la marginalizzazione nei secoli a seguire.

È con ogni probabilità imputabile al *proprium* della cultura scritta, soprattutto settecentesca – pur caratterizzata da un ampio margine di sociabilità del fatto letterario – la netta separazione, al tempo, tra «il giudizio implacabile degli occhi e quello fallace dell'udito»²²: un vero e proprio criterio estetico, al pari di quello bettinelliano esemplato nell'opera *Dell'entusiasmo delle belle arti*²³.

Il critico, che pure aveva avuto il merito di illustrare, esemplandolo sull'«eccellente poeta estemporaneo»²⁴ Abate Lorenzi, la perfezione, nell'improvvisatore, della drammaturgia dell'ispirazione e di quella teatrale, si era ben guardato dal concedere a quell'arte l'alloro poetico, e, pur nella compiuta descrizione, nell'*Entusiasmo*, della «fisiologia della comunicazione poetica orale»²⁵, non si era tirato indietro a trasformarsi in un eloquente e impietoso accusatore della poesia metastasiana e di quel genere di teatro; pur ammirando l'estro poetico della Bandettini e il suo virtuosismo esibitorio²⁶, si era altresì adoperato nel dissuadere l'amica dal dare alle stampe i suoi versi improvvisi e ancor di più le opere meditate²⁷.

l'accento interpretativo sulle qualità performative della poetessa e sull'aspetto spettacolare dell'esibizione “improvvisa”, analizzando le molteplici manifestazioni della stessa in base alla dicotomia oralità/scrittura, categoria ben salda tra il Sette e l'Ottocento: cfr. S. Winter, *Performatività e improvvisazione: l'artista Teresa Bandettini Landucci*, in «Italice Wratislaviensa», 10 (2), 2019, pp. 161-174.

²² Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 191.

²³ S. Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769), in Id., *Opere*, Adolfo Cesare, Venezia 1799, vol. III.

²⁴ Ivi, pp. 47-50.

²⁵ B. Gentili, *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e poesia greca dell'età arcaica e classica*, in «Quaderni urbinati di cultura classica», n.s., 1980, 6, p. 21.

²⁶ S. Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Giuseppe Galeazzi, Milano 1769, pp. 49-51. In merito alla questione del 'genio' e della 'tradizione', cfr. E. Bonora, *Il pensiero critico del Bettinelli*, in Id., *Parini e altro Settecento*, Feltrinelli, Milano 1982 e Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., soprattutto alle pp. 40-44.

²⁷ Lettera del 29 agosto 1805, in Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., p. 183. Le lettere della Bandettini al Bettinelli, oltre un centinaio, si conservano nella Biblioteca Comunale di Mantova, Fondo Bettinelli, busta 2, *Teresa Bandettini*. Cfr. anche M. Bandella, *Il Carteggio tra Saverio Bettinelli e Teresa Bandettini Landucci, 1793-1808*, tesi di Dottorato, Università di Salisburgo, 2006.

Nonostante le molteplici ambivalenze, dunque, sottese alla ricezione critica della poetessa improvvisatrice, essenzialmente circoscrivibili al coesistere, nell'arte all'improvviso, di una grande perizia tecnica coniugata ad un *furor* scenico e declamatorio, e però anche di una carenza di originalità creativa²⁸, senza dubbio concordiamo con la Crivelli quando, in un suo importante saggio sulla Bandettini risalente al 2003²⁹, parla del *caso di Teresa* come esempio paradigmatico di inadeguata conservazione della scrittura femminile nella storia letteraria (perché donna e perché improvvisatrice), pur in presenza di un'artista percepita come eccezionale dai contemporanei.

In questa direzione ermeneutica, gli studi più aggiornati sull'arte estemporanea e sulla scrittura femminile tra Settecento e Ottocento (Di Ricco, Chemello, Caspani Menghini, Lepschy, Franchini)³⁰ contemplano *anche* la figura e l'opera della Bandettini come assai rilevante nei nodi cruciali di passaggio e traghettamento dalle istanze edonistiche e formali del Settecento arcadico ai primi germi di quelle patriottiche del Romanticismo.

Ricordiamo in questa sede, a tale proposito, che molti poeti improvvisatori hanno meritato una voce nel *Dizionario del Risorgimento Nazionale*³¹, a testimonianza di un tangibile contributo al movimento risorgimentale riconosciuto alla grande motivazione del loro *poetare all'improvviso* (tra questi, appunto, oltre ad Erminia Fusinato, Francesco Gianni, Giannina Milli, Giuseppe Regaldi, v'è Teresa Bandettini).

In tutti questi autori, infatti, il poetare estemporaneo si discosta progressivamente dalle forme compiutamente classiche dell'elitarismo arcadico – pur senza mai abbandonare del tutto una letteratura poetica, quale quella settecentesca, essenzialmente formale, esteriore, musica-

²⁸ Lettera del 19 dicembre 1799, in Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 181-182: «[...] Arrivo dunque alla *Teseide*, e pensandola argomento tanto battuto e ribattuto in poemi italiani, oltre gli antichi, e di favola antica ognor decadente [...]».

²⁹ Cfr. Crivelli, *Le memorie smarrite di Amarilli*, cit., pp. 153 e sgg.

³⁰ Cfr. Bonfatti, *Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento*, cit., p. 93.

³¹ Alla voce *Bandettini, Teresa*, a cura di C. Sardi, leggiamo: «[...] Le sue poesie abusano di frequente della mitologia, come voleva il gusto del tempo. Però sono ispirate a forti affetti e non mancarono d'efficacia per elevare l'ambiente di quella società [...]»; cfr. *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, vol. II (1933), *Le Persone, A-D*, a cura di M. Rosi, Vallardi, Milano 1931-1937, p. 163.

le – per giungere in molti casi a farsi portavoce, anche mediante una rilettura moderna di Dante, di un acceso patriottismo.

Su diverse suggestioni dantesche, ancora in parte da sondare, è modellata anche l'opera di Teresa Bandettini, che trasse costantemente spunto, a partire almeno dal 1786 – sia nel suo mestiere di improvvisatrice, sia nella composizione di versi meditati –, dalla lezione dei classici.

È questa convinta adesione alla tradizione che spinge Teresa sia all'arte estemporanea e ai versi improvvisati – perché in questi ambiti può compiutamente manifestarsi quel «privilegio dell'ispirazione»³² che per l'intellettuale settecentesco ancora risiede nella capacità straordinaria di attingere al codice culturale comune, replicandolo nelle udienze – sia, per le stesse ragioni, a partire dal 1805-1806, alla poesia meditata, una volta abbandonati per sempre, non contenta del risultato dopo le stampe del 1799 e del 1801 (proprio su quell'instabile crinale oralità/scrittura di cui abbiamo detto all'inizio), gli improvvisi («La poesia è nata con me, [...] da loro [Omero, Virgilio, Orazio, Ovidio, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso] ho appreso “Lo bello stil che mi fe' tanto onore”»)³³.

Agiva in questa decisione da una parte l'innata ambizione alla gloria poetica; dall'altra, le teorie del critico e confidente Bettinelli sulle molte antinomie esistenti tra arte estemporanea e scrittura a tavolino: l'improvvisazione infatti, è strutturalmente antitetica alla disciplina letteraria, è un «esercizio violento e impetuoso»³⁴ che, pur dando frutti mirabili, è caratterizzata da una discontinuità, da una mancanza di eleganza e purità dello stile che non è tollerabile alla vera poesia.

Così, Teresa si decide a trasfondere i temi mitologici e d'attualità, le molteplici eroine da melodramma: l'Arianna, l'Armida, la Didone delle sue memorabili esibizioni, i temi del ritorno in patria e della gloria poetica, i Congedi e gli Addii nelle poesie meditate e soprattutto attendendo alla composizione della *Teseide*, nell'illusione di essere in grado di dare all'Italia «il Poema epico che manca al nostro cadente secolo»³⁵.

³² Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 17-18.

³³ Lettera di T. Bandettini a T. Trenta, 2 gennaio 1795; ora pubblicata in P. Paganini, *Notizie autobiografiche inedite di Amarilli Etrusca*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», vol. XXXII, 1904, pp. 417-456: pp. 426-427.

³⁴ Bettinelli, *Dell'entusiasmo delle belle arti* (1769), in Id., *Opere*, cit., p. 40.

³⁵ Lettera a Bettinelli, 3 novembre 1799. Cfr. M. Bandella, *Il Carteggio tra Saverio Bettinelli e Teresa Bandettini Landucci, 1793-1808*, cit. e *L'inutile e meraviglioso mestiere* cit., p. 181.

Ma, come già rilevato in qualche passaggio precedente, l'imitazione dei classici tanto amati non si discosta quasi mai – e nelle misure brevi degli improvvisi, e in quelle più lunghe del poema – da una mera ripetizione di stilemi e temi quasi stereotipati, da un semplice riuso di autori e codici già dati, da «immagini-tassello di lunga e logorata tradizione»³⁶ («Eco apprendeva all'aura / L'Aura apprendeva all'Eco, / Amor parlava meco, / Parlava io con amor», *Incontro di Petrarca e Laura agli Elisi*)³⁷ sin dal primo comporre versi.

Vale insomma, nell'instabile equilibrio in cui si alternano, nell'improvvisazione, ordine e disordine, eterno e transitorio, regola e sua eccezione, quello che Alfieri, pur positivamente persuaso dell'entusiasmo bandettiniano, ebbe a dire della sua arte: «Donna, il cui carne gli animi soggioga, / Rimar mi fa, benché tai rime io danni»³⁸, con esplicita allusione all'«Etrusca improvvisante strozza [...] ch'estemporanei metri e rime accozza»³⁹.

Proprio l'esempio alfieriano, col suo stile aspro e sprezzante, intriso di umori etico/civili, assieme a quello dantesco – modelli praticati sin dall'origine della scrittura poetica –, spinsero la poetessa ad avvicinarsi ai fermenti libertari e patriottici e a non contrastare, come aveva fatto un tempo, il Romanticismo, pur credendo fino alla fine al “verbo” classicista.

Ne sono testimonianza alcune eco foscoliane e mazziniane in alcuni riusi danteschi, e la partecipazione della Bandettini, assieme ad altri illustri poeti e verseggiatori – quali Monti, Giovanni Pindemonte e lo stesso Foscolo – al *Parnasso democratico*⁴⁰, raccolta della miglior lirica rivoluzionaria del tempo e preparatoria dei cambiamenti a venire.

Amarilli entra nel Parnaso degli intellettuali “impegnati” del tempo anche con il componimento *La Pace – Inno*, in cui si augura una pace

³⁶ Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere*, cit., pp. 176-177.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ V. Alfieri, sonetto CLXX, *Ad una improvvisatrice* (1795), in Id., *Rime*, a cura di R. Guastalla, Sansoni, Firenze 1912, p. 172.

³⁹ *Ibid.* (sonetto CLXXI, *Quanto divina sia la lingua nostra*).

⁴⁰ G. Bernasconi, *Il Parnasso democratico ossia Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, Tommaso e Glauco Masi Stampatori, Bologna 1801; l'opera venne ristampata a Bologna nel 1831 con diverse aggiunte e con il titolo di *Antologia repubblicana*.

duratura per l'Italia, ormai devastata da anni dal sanguinoso, seppur auspicato, intervento napoleonico, a seguito della battaglia di Marengo:

Dolce Pace secreto sospiro / E di spose, e di giovani amanti, / Troppo ancora di sangue e di pianti / Tuo bramato venir ne costò. / [...] Sol tu, Pace, tu sola far puoi / Che respiri la vedova terra; / troppo il grido inamabil di guerra / Replicarla nud'Eco s'udi.⁴¹

Alla gentile vaghezza delle immagini passate, al dolce cantabile dei versi sulla scia degli Eroi e delle eroine della classicità, la Bandettini sostituisce un verso spezzato, aspro, nudo, carico di una sensibilità tutta moderna.

Pur sospesa tra i due secoli, in bilico fra il Settecento melodico e amabile e l'Ottocento impetuoso e tormentato, la poetessa a nostro avviso ci consegna un ineludibile contributo alla causa patriottica, che sarà di lì a poco sviluppato, nel segno di Dante⁴² e di un più consistente *impegno* politico, dalla generazione degli improvvisatori successivi, tra cui il Regaldi e la Milli, nei quali gli ultimi sussulti del genere arcadico s'incuneano nelle pieghe dolorose delle cruciali fasi risorgimentali.

⁴¹ T. Bandettini, *La Pace – Inno*, in Bernasconi, *Il Parnasso democratico ossia Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri autori viventi*, cit., pp. 115-120.

⁴² Nella Bandettini, ancora molto legata a temi e stilemi del classicismo settecentesco, non v'è ancora una piena consapevolezza delle molteplici connessioni tra tematiche identitarie e suggestioni dantesche, nel senso di un razionale e programmatico riuso del celebre modello, ma certamente l'affinità con i soggetti della *Commedia* e il riuso costante, in direzione civico-divulgativa, non solo del Dante personaggio, ma anche del Dante biografico, servono da significativo ponte tra gli ultimi sussulti dell'elitarismo arcadico e il successivo, nascente patriottismo, come sicuro precorritore, in ultima istanza, della successiva cultura ottocentesca politicamente *engagé* e di una vera e propria *scholarship* civica – se così si può definire – declinata soprattutto al femminile, di patriote, poetesse, giornaliste, attrici ed educatrici (fra le altre, molto significative al riguardo furono le figure della Fusinato e della Milli) simboli della testimonianza che la letteratura può accogliere e rappresentare nel forgiare contenuti identitari all'interno del processo nazionale. A tal riguardo, si vedano almeno Caspani Menghini, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio*, cit., alle pp. 139-140 e sgg., e A. Simoni, *Dante «improvvisato» fra XVIII e XIX secolo: prassi esecutive e influenze culturali in evoluzione*, consultabile alla pagina <https://www.researchgate.net> o <https://doi.org/10.5565/nev/dea.160>.

Stella Castellaneta

Le parole dell'esilio negli scritti lirici e teatrali di una poetessa del Risorgimento

Lo studio del lessico poetico e politico di Laura Mancini Oliva ha come fuoco d'elezione lo sguardo che la scrittrice rivolge alla costellazione semantica agglomerata attorno all'esperienza dell'esilio, nucleo fondante la storia e la storiografia del Risorgimento, e spazio della nostra riflessione. Un tema tentacolare e polifonico, con una cospicua lezione autoriale e critica, per cui si richiamano alcuni fondamentali contributi, pluriprospettici e propedeutici alla nostra ricerca.

Sul macrotema dell'esilio e dell'esilio nel Risorgimento, con particolare riguardo alla dimensione autoriale femminile, si ricordano, in una parziale *recensio*, gli studi di lungo corso di Silvia Tatti su esilio e identità nazionale, dispatri ideali e metaforici, sulle scrittrici in esilio, accanto ai preziosi contributi di Franca Sinopoli, Chiara Licameli, Simonetta Soldani, Laura Guidi e Maurizio Isabella che nel 2011 ha curato la parola tema *esilio* per l'*Atlante culturale del Risorgimento*, come *keyword* del lessico politico dal Settecento all'Unità¹.

Dal tema al lemma, seguendo per grandi linee la metodologia adot-

¹ Di seguito l'essenziale rassegna critica richiamata nell'*incipit*: L. Guidi, *Donne e uomini del Sud sulle vie dell'esilio. 1848-60*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Einaudi, Torino 2007, pp. 225-252; M. Isabella, *Esilio*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Mannori, M. Meriggi, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 65-74; Id., *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Laterza, Roma-Bari 2011; *Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Quodlibet Studio, Macerata 2022; F. Sinopoli, *Patria/esilio nel discorso letterario risorgimentale: alcuni esempi*, in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di B. Alfonzetti, F. Cantù, M. Formica, S. Tatti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 377-389; F. Sinopoli, S. Tatti, *Migrazione ed esilio: dispatri reali e metaforici nelle letterature europee*, in *Letteratura italiana, Letteratura europee*. Atti del Congresso Nazionale dell'Adi, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Bulzoni, Roma 2004, pp. 269-282; S. Soldani, *Il Risorgimento delle donne*, in *Storia d'Italia. Annali 22*

tata per il *Lessico leopardiano*², in assenza di una banca dati del *corpus* manciniano, lo spoglio dei testi ha come obiettivo dar voce ad alcuni gangli della scrittura dell'esilio, attraverso una prima mappatura del valore e dei campi semantici del lemma *esilio* nel tessuto testuale, alla luce delle sue occorrenze, nelle varianti fonetiche, e alla luce delle interazioni con gli altri elementi del lessico poetico manciniano, nei rapporti di sinonimia e antinomia, nelle relazioni di implicazione o di esclusione intessute con altri vocaboli. Dunque, una lettura che si attiva attraverso reti relazionali.

Le opere di riferimento, per l'indagine qui introdotta, sono le due edizioni dei *Canti* di Laura Mancini, del 1861 e del 1874, e l'azione drammatica in versi *Cristoforo Colombo* (1846), stampata postuma nel 1892 con la prefazione di Grazia Pierantoni Mancini³.

Nel seguito, gli esiti di una prima disamina delle occorrenze della parola *esilio*, anche nelle varianti palatalizzate, e dei suoi corradicali, nelle relazioni di esclusione reciproca qui intessute con vocaboli come *pace* e *tregua*, o nelle relazioni di implicazione reciproca con parole quali *speme/speranza*, *desio*, *invidia*, *ingratitude*, *pianto*, *tristezza*, *dolore*, *ceppi*, *morte*, *erranza*, *straniero*, *notte*, o con sintagmi come *terra natia*, *natal mia terra*, *patrio ciel*, *terra diletta* o con simili espressioni «questa cara terra natia fuggendo»: il campo semantico è pervasivo.

Numerosi *loci* della silloge lirica manciniana danno voce e forma poetica all'esilio. Ricordiamo, in particolare, le seguenti liriche (sonetti, odi, canzoni, elegie e ballate): *A Vittorio Emanuele re d'Italia*; *A Garibaldi*; *All'Anima*; *A Sir G. Gladstone*; *Per la statua innalzata a Guglielmo Pepe ne' pubblici giardini della città di Torino*; *In morte di Carolina Poerio*; *Alla memoria del padre*; *Alla Poesia*; *All'illustre Terenzio Mamiani esule in*

cit., pp. 183-224; S. Tatti, *Esuli. Scrittori e scrittrici dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma 2021.

² Cfr. la nota di M. Piperno, *Appendice. Un metodo per il lessico leopardiano*, in *Lessico leopardiano 2014*, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Sapienza Università Editrice, Roma 2014, pp. 163-179. La scelta metodologica è dettata anche da ragioni di 'prossimità' fra Leopardi e Mancini, su cui si argomenta in uno studio in corso.

³ L.B. Mancini Oliva, *Patria e amore*, Eredi Botta, Torino 1861; Ead., *Patria e amore. Canti lirici editi e postumi con un ragionamento di T. Mamiani e con cenni biografici*, Le Monnier, Firenze 1874; Ead., *Cristoforo Colombo (1846). Azione drammatica in versi, pubblicata nel IV Centenario, con prefazione di G. Pierantoni Mancini*, Tipografia Regio Istituto Sordo-Muti, Genova 1892. Solo per i *Canti* disponiamo dell'edizione digitale.

Parigi; Per la commemorazione delle stragi del 15 maggio 1848 in Napoli; Napoleone e Washington; Agesilao Melano; Alla illustre improvvisatrice napoletana Giannina Milli; In morte di Cavour; Italia sulla tomba di Gioberti; Alla poetessa nizzarda Agata Sofia Sassernò; Ai valorosi Giacomo Longo e Carlo Delli Franci, i quali appena liberi da dodicenne prigionia corrono a combattere in Sicilia, ed un addio a' miei compagni d'esiglio che ritornano a Napoli; Colombo al convento della Rabida; L'invio del mio ritratto dipinto da me stessa allo sposo esule.

Consapevoli che le occorrenze dell'esilio e le forme della sua narrazione nella scrittura di Laura Mancini richiedono una lettura speculare alla dimensione identitaria dell'autrice, in costante dialogo con i processi sociopolitici nazionali e sovranazionali, la disamina delle declinazioni lemmatiche e tematiche non può eludere essenziali tessere biografiche e biopoetiche, coerenti con il nostro percorso⁴.

Poetessa, drammaturga, pittrice, educatrice, filantropa, patriota e liberale, Laura nasce a Napoli il 17 gennaio del 1820, giovanissima diviene socia di numerose accademie tra cui la Pontaniana e la Filarmonica di Napoli, dal 1838 pubblica i suoi versi su riviste e giornali di divulgazione scientifica come «Il Lucifero», «il Poliorama pittoresco», l'«Iride» e l'«Omnibus», e diviene presto celebre come improvvisatrice di versi nelle accademie e nei salotti della Napoli preunitaria, in cui è protagonista con le amiche poetesse Rosa Taddei, Giannina Milli, Giuseppina Guacci e Irene Ricciardi.

Laura Oliva sperimenta l'esilio in tenera età: figlia di Rosa Giuliani, di origini corse, e di Domenico Simeone Oliva⁵, trascorre la prima in-

⁴ Per un profilo bio-bibliografico della poetessa, fra i contributi critici più recenti si vedano: M.T. Mori, *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Carocci, Roma 2011, pp. 68-70; S. Valerio, *Amor d'Italia. Percorsi nella lirica risorgimentale*, Palomar, Bari 2011, pp. 72-73; V. Guarna, *Oliva, Laura Beatrice Fortunata, in Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2013, pp. 220-221; S. Tatti, C. Licameli, *Scrittrici italiane tra Otto e Novecento*, Editrice Morcelliana, Brescia 2023, pp. 261-265, pp. 372-375; L. Palma, *Il conflitto risorgimentale nei versi di Laura Beatrice Oliva*, in *Scenari del conflitto. Atti del XXV Congresso Adi - Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022)*, a cura di S. Valerio, A.R. Daniele e G.A. Palumbo, Adi Editore, Roma 2024; S. Castellaneta, *'Di patria amor, tu che ne accendi il petto': il Risorgimento delle scrittrici*, in *Escribirme, escribirlas, escribirnos: identidad femenina en la literatura y la no-ficción*, ed. de A. Castillo-Vázquez, Dykinson, Madrid 2025, pp. 173-186.

⁵ Nativo di Tursi, classicista, scrittore prolifico e antiborbonico, nel 1823 Domenico

fanzia a Parigi dove il padre ripara a seguito di un mandato di cattura emesso da Ferdinando I, dopo il fallimento dei moti del '21. La famiglia fa ritorno a Napoli nel 1825, alla morte del sovrano.

Quel primo esilio trova una sua peculiare configurazione nell'elegia *Alla memoria del padre*: la lirica, vergata a Napoli nel 1842, è poi confluita nella *princeps* del Canzoniere.

Il campo semantico di quell'esilio paterno è centrato sulla parola tema *invidia*, di dantesca memoria, riletta con la lente d'Arcadia. Così nell'elegia in ricordo del padre:

Ma perché mai tu, ch'eri infra i mortali
 al vizio spento ed all'onor sol vivo,
 segno al più avverso fato esser dovesti?
 Perché le gioie che apre all'uomo il mondo
 non fur per te che rapido baleno?
 Tu del lauro de' vati ornato il crine
 splendesti, è ver, nel lusinghiero incanto
 ch'offre il patrio favor; ma qual mai frutto?
 I dardi ad evitar d'invidia rea⁶
 mari e monti varcasti, questa cara
 terra natia fuggendo; e viver puote
 fuor di quest'aure amanti italo figlio?⁷

Un anno dopo, nel 1843, nella lirica *All'illustre Terenzio Mamiani, esule in Parigi*, la poetessa scrive:

Tu segui ancor sotto un estranio regno
 di Campanella e dell'Alighier la sorte?
 Tu che ritraggi dal primier l'ingegno,
 dall'altro il divin fuoco e l'alma forte?
 Oh Italia, te d'onor colman tuoi figli,

Simeone Oliva, che è stato anche precettore dei figli di Murat, pubblica un volume di tragedie e nel 1829, nella premessa alla traduzione dell'*Ecuba*, contribuisce al dibattito coevo sulle traduzioni, offrendo un'interessante lettura del teatro di Alfieri.

⁶ L'espressione ricorre nel sonetto di Giulio Bussi e nell'ode-canzonetta di Michele Bruguères: Tirinto Trofeo, *Invidia rea di mille insanie accesa* e Amicla Orio, *Non perch'Invidia rea mi punga il dorso*, in M.L. Doglio, M. Pastore Stocchi, *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un repertorio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, pp. 124 e 155.

⁷ L.B. Mancini Oliva, *Alla memoria del padre*, in Ead., *Patria e amore cit.*, 1861, pp. 66-71: p. 69.

e tu, ingrata, lor dàì ceppi ed esigli»⁸

E l'*exul inmeritus*, con la sua funzione ineludibile nel campo semantico, civile e culturale dell'esilio, tornerà più volte nelle parole dell'autrice, come si avrà modo di argomentare.

Il secondo 'esilio' della poetessa, nel 1850, è un'esperienza consapevole che vede Laura impegnata nella militanza poetica in difesa delle istanze liberali, accanto a Pasquale Stanislao Mancini, insigne penalista e giurisdizionalista che sposa nel 1840.

Voce delle urgenze sociali del Mezzogiorno e chiaro sostegno alle azioni liberali antiborboniche, condannato in contumacia a venticinque anni di carcere, dopo gli eventi del 15 maggio del 1848, Pasquale Stanislao Mancini accoglie l'invito a stabilirsi a Torino, dove ricopre la prima cattedra di diritto internazionale istituita in Europa⁹. E il capoluogo piemontese, per un decennio, diventa la nuova patria della famiglia Mancini: negli ambienti di via Doragrossa, nel salone «dalle pareti di velluto verde e oro e dai mobili di damasco rosso»¹⁰, Laura Mancini accoglie deputati piemontesi ed esuli, non solo napoletani¹¹.

Nella nuova patria la poetessa promuove importanti azioni filantropiche¹², in linea con il liberalismo progressista, e affida alla scrittura, alla sperimentazione delle forme liriche e sceniche, la drammatizzazione del comune sentire politico¹³.

⁸ L.B. Mancini Oliva, *All'illustre Terenzio Mamiani esule in Parigi*, in Ead., *Patria e amore* cit., 1861, p. 80.

⁹ S. Pietropaoli, *Pasquale Stanislao Mancini (1817-1888)*, in «Jura Gentium», 2009: <https://www.juragentium.org/topics/thil/profiles/it/mancini.htm> (ultima consultazione il 20/11/2025).

¹⁰ G. Pierantoni Mancini, *Impressioni e ricordi (1856-1864)*, L.F. Cogliati, Milano 1908, p. 26. Un cenno cursorio ai salotti: luoghi privilegiati della sociabilità e della cittadinanza femminile, i salotti non sono semplicemente spazi di aggregazione socioculturale ma incunaboli di una mobilitazione partecipata in cui la donna ha un ruolo pubblico di prestigio anche come intellettuale (e dunque i salotti diventano nuclei di una mobilitazione partecipata che si apre anche ad una convinta militanza filantropica e poetica). E Carla Lonzi ha sottolineato la rilevanza di questi spazi femminili per il neofemminismo del secondo Novecento.

¹¹ Guidi, *Donne e uomini del Sud sulle vie dell'esilio* cit., p. 242.

¹² S. Cavicchioli, *Donne a Torino negli anni del Risorgimento*, in *Protagoniste dimenticate. Le donne del Risorgimento piemontese*, a cura della Fondazione Cosso, Daniela Piazza Editore, Torino 2011, pp. 17-29: p. 20, pp. 24-25.

¹³ Nel 1859 Laura organizza un banchetto in onore degli esuli provenienti da Londra

Il ruolo della Mancini nel reticolo relazionale promosso dalle *élites* liberali femminili negli anni cruciali del Risorgimento è richiamato nella nota biografica premessa all'edizione fiorentina dei *Canti*:

Era oltracciò la casa di lei in Torino, in Napoli, in Firenze come un centro di cultura, come un convegno di scienziati ed artisti. Vi si raccoglievano i più chiari uomini politici ed anche dei più opposti partiti, purché devoti alla patria e alla libertà, quasi in un terreno neutrale e rifugio dalle passioni partigiane ed ardenti. A Torino, ove il fiore delle cittadinanze delle altre provincie della penisola aveva cercato e trovato generoso ricovero, nell'epoca delle prove dolorose, de' fecondi studi e delle operose aspirazioni, molti di coloro che, fatta l'Italia, primeggiarono poscia nel Parlamento e nel Governo, formavano un' eletta società intorno alla Poetessa napoletana, che serena e confidente nell'avvenire recava nelle angosce dell'esilio a tutti un conforto, e spesso ravvivava negli animi men vigorosi il lume della speranza¹⁴.

La *speranza*, parola chiave dell'esilio, prossima al desiderio, sospesa fra l'attesa e il dubbio, ci porta ad una tessera autodiegetica sul tema dell'esilio 'pensato', una dichiarazione che la Mancini premette alla prima edizione dei *Canti*.

Di seguito le parole dell'autrice nello spazio paratestuale in cui dialoga con gli Italiani:

Non è senza trepidanza ch'io pongo sotto il vostro sguardo questa scelta di mie povere rime. Esse non hanno altro merito che quello di esser l'emanazione di un'anima educata costantemente all'amore ardentissimo della nazionale libertà ed indipendenza. La maggior parte di esse furono dettate durante la mia lunga dimora in questa gentile città di Torino, ch'io non chiamava mai terra di esiglio, essendomi cara quanto la stessa mia terra natale. Dirò di più,

(tra cui Poerio, Settembrini e Spaventa) e declama poesie patriottiche per la liberazione dei prigionieri. Cfr. Mori, *Figlie d'Italia* cit., p. 70. Grazia Pierantoni Mancini, a sua volta autrice di commedie, romanzi, novelle e poesie, ha restituito tessere significative di quel fondamentale intreccio fra letteratura, teatro e politica che attraversa la storia degli eventi familiari dal 1856 al 1864 e che vede fra gli interlocutori anche Francesco De Sanctis, Giuseppe Garibaldi e Cavour. Cfr. Pierantoni Mancini, *Impressioni e ricordi* cit. Nata nel 1843, Grazia è anche traduttrice di opere straniere e pubblica sulla «Nuova Antologia» e sulle riviste «La Donna» e «Vita italiana». Cfr. la recente nuova edizione delle *Quattro commedie per le giovinette d'Italia*, a cura di M. Martín Clavijo e A. Cagnolati, Tab edizioni, Roma 2025.

¹⁴ Mancini Oliva, *Patria e amore* cit., 1874, p. 25.

che i miei canti mi furono in gran parte ispirati dai forti esempi di cittadine virtù, dalla costanza negli alti propositi, dalla prudenza e dallo entusiasmo guerriero, di cui questo popolo diede solenne esempio agli altri Italiani, mostrandosi degno d'innalzare pel primo il vessillo glorioso, unificatore d'Italia nostra. Se una *speranza* mi teneva in vita, si era quella di veder presto la mia Napoli seguirlo nell'arduo aringo¹⁵.

Sono le parole che restituiscono lo sguardo retrospettivo sull'esilio. In primo piano *libertà* e *indipendenza*, le *cittadine virtù* e il valore altissimo della *speranza*, parola chiave del lessico leopardiano e della lettura manciniana:

Noi speriamo sempre e in ciascun momento della nostra vita. Ogni momento è un pensiero, e così ogni momento è in un certo modo un atto di desiderio, è altresì un atto di speranza, atto che benché si possa sempre distinguere logicamente, non di meno in pratica è ordinariamente un tuttuno, quasi, con l'atto di desiderio, e la speranza una quasi stessa, o certo inseparabil, cosa col desiderio. (Bologna. 18. Ottobre. 1825)¹⁶.

Speranza, anche nella variante *speme*, è parola tema ricorrente ben settantatré volte nei *Canti* della poetessa napoletana.

I versi della speranza e della gioia trovano piena espressione nell'ode *Al primo annunzio della partenza di Garibaldi coi suoi Prodi per la Sicilia*, in cui la poetessa prefigura l'esito dello sbarco:

Oh Signor, che tra i nemi sonanti
 apparisti a un tuo fido sull'onde,
 il tuo spirto deh! guidi alle sponde
 questo eroe di costanza e di fé!
 Sugli scogli di Scilla giganti
 stanno d'ombre anelanti corti,
 l'alme son de' caduti, de' forti
 sterminati dal perfido re:
 or la Speme le accoglie! Si sperì!¹⁷

¹⁵ Ead., *Patria e amore* cit., 1861, pp. 1-3: pp. 1-2.

¹⁶ G. Leopardi, *Zibaldone di pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli indici leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, con un Preludio di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2022, p. 218.

¹⁷ L'ode, scritta a Torino nel 1860, fu pubblicata sul «*Diritto*», giornale torinese, quan-

La militanza poetica a supporto dell'imminente impresa di Garibaldi è una tessera della partitura lirica che si va definendo negli anni dell'esilio. Vorrei richiamare i vocaboli chiave della scrittura: *patria* e *amore*. Il titolo della raccolta, romantico e risorgimentale, non indica una coppia antinomica, ma definisce tematicamente la silloge e apre l'orizzonte ermeneutico sullo sguardo dell'autrice, sulla funzione della poesia e sul ruolo della Mancini nel processo unitario nazionale: patria e amore, potremmo chiosare con Mariangela Gualtieri «niente che resti non amato»; e in questa scelta esatta della parola poetante il lemma *patria* è la personificazione più alta di una scrittura sentita e partecipata, in una circolarità delle passioni dal pubblico al privato, dal personale al politico.

E fra le canzoni politiche della poetessa napoletana, scritte in presa diretta durante l'esilio torinese, spiccano *A Sir Gladstone* (1851) e *Age-silao Melano* (1857).

La prima canzone è un atto di gratitudine nei confronti del politico liberale William Ewart Gladstone, il 'generoso Britanno' che nel 1851, in visita a Napoli, preso atto delle condizioni carcerarie dei dissidenti politici, volle denunciare, in due celebri lettere, il regime penitenziario borbonico. I versi di Laura Mancini attribuiscono a quel gesto, umanitario e politico, la temporanea sospensione degli affanni dell'esule, mentre il canto diviene ricordo e nostalgia:

O difensor d'un popolo gemente,
 per te s'acqueta il duol che l'ha conquiso,
 e nel tuo dir si riconforta e spera.
 Dall'esul senza pace e senza tregua
 per poco or si dilegua
 del cor l'affanno all'alta tua parola.
 Tu che quel mar mirasti e quella sponda,
 di', potremmo obliar tanto sorriso?
 Erra e sospira l'anima dolente,
 ed ivi ognor qual mesta aura leggera
 dolcemente sorvola
 su' fior, su' colli, e sulla limpid'onda!
 Bacia il terreno che le amate spoglie

do nella universale trepidazione ancora ignoravasi il glorioso successo dell'audacissima spedizione». Mancini Oliva, *Patria e amore* cit., 1874, pp. 12-14: p. 14.

de' nostri padri accoglie [...]»¹⁸.

E la visione nostalgica pervade anche l'*incipit* della canzone ad Agésilao Melano, giustiziato dopo il fallito attentato a Ferdinando II:

Vola, alma mia, sulla natal tua riva,
 e di quel sol ti bea
 di cui ti stringe invan lungo desio!
 Caro lido natò,
 ecco io ti veggio e l'aure tue risento!¹⁹

La poesia lirica e scenica della Mancini è pratica filantropica, corpo resiliente e militante, è un'idea ben precisa della letteratura come responsabilità, testimonianza, partecipazione femminile alla causa politica nazionale. E la scintilla di questo corpo poetico militante collega idealmente le ottave della speranza e della gioia, nell'ode a Garibaldi, al frammento lirico che grida 'l'immensurabil possa' del dolore.

Nella canzone *Al Dolore*, ricordando gli anni della formazione e il magistero paterno, la poetessa scrive: «Or di Dante, or di Omero / sui vanni del saper men giva errando»²⁰.

La 'funzione Dante' attiva una nuova famiglia di parole nel campo semantico dell'erranza: *straniero, invidia, calunnia, ingratitudine e speranza* sono parole satelliti dell'esilio manciniano anche nel testo drammatico della poetessa, una tessera 'dimenticata' della drammaturgia dell'esilio²¹, dove quelle parole, oltre a restituire il canone dell'autrice, legano le forme dell'esilio letterario alla realtà dell'esilio politico, una realtà contemporanea a Laura Mancini, anche se la stesura del dramma precede l'esperienza personale dell'esilio.

Cristoforo Colombo è un'azione drammatica in quattro 'parti', scritta a ridosso dell'elezione di papa Mastai Ferretti che con l'*Editto del Perdono* concedeva a circa quattrocento esiliati politici di tornare in patria. Grazia Pierantoni Mancini ricorda che la *pièce* fu declamata nel

¹⁸ Mancini Oliva, *Patria e amore* cit., 1861, p. 30.

¹⁹ Ivi, p. 56.

²⁰ Mancini Oliva, *Patria e amore* cit., 1874, pp. 340-341: p. 340.

²¹ Sul tema, in un'accezione più ampia, cfr. R. Bonfatti, *Drammaturgia dell'esilio. Il Risorgimento italiano fuori dai confini*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015.

settembre del 1846, nell'occasione dell'ottavo congresso degli scienziati italiani a Genova, alla presenza di molti «animi anelanti a libertà»²².

Il dramma, scandito da dialoghi e monologhi in endecasillabi sciolti, con un essenziale apparato didascalico, ha il suo fuoco in Cristoforo Colombo, voce incarnata e proiezione figurale dell'esule e della speranza, e si articola in quattro azioni: *La partenza*, *La scoperta*, *La ricompensa* e *La morte*. La prima e la terza parte sono ambientate nella reggia di Spagna, la seconda a bordo di un vascello nell'Oceano, la quarta parte in una prigione.

Personaggi della *pièce* sono: Isabella di Castiglia, Hernando de Talavera (arcivescovo di Granada), Cristoforo Colombo, Alfonso de Quintanilla (tesoriere dei regnanti), Martín Alonso Pinzón (ammiraglio della *Pinta*), Anacoana (giovane americana allevata alla corte spagnola), Duci e Grandi di Spagna, Dame e Soldati, Marinai.

L'azione, che in parte trae linfa dalla commedia lopianiana *El nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* (1614), copre un arco temporale compreso fra il 2 gennaio del 1492 e il 20 maggio del 1506, data della morte di Colombo: la scena si apre sulle celebrazioni per la conquista di Granada, ultimo regno andaluso, e vede primi interlocutori Isabella di Castiglia e Hernando de Talavera, arcivescovo di Granada; seguono le vicende del primo viaggio di Colombo, con le scene topiche dell'ammutinamento della flotta e della scoperta del nuovo mondo; l'azione drammatica termina in un altro spazio tipico del teatro politico: la prigione, dove Colombo, in ceppi, riceve conforto fino alla morte dall'indigena Anacoana²³.

Se nella *pièce* il mito del buon selvaggio segue Montaigne e Rousseau per aprirsi alle coeve riflessioni di Tocqueville sul ruolo dell'America negli assetti internazionali, l'azione drammatica, che trae linfa anche dal teatro di Alfieri, Pellico e Manzoni, è incentrata sull'esilio politico letto alla stregua della storia contemporanea, del *Primato* giobertiano e del pensiero di Giordani e Mazzini.

²² Cfr. G. Pierantoni Mancini, *Ai lettori*, in Mancini Oliva, *Cristoforo Colombo* cit., pp. 7-16: p. 7; Ead., *Una pagina di storia (1848-1849)*, in «Nuova Antologia», LXXV, 1898, 16, pp. 276-309.

²³ Sulla prigione come spazio scenico, cfr. B. Alfonzetti, *Dopo il 1821: lo spazio della prigione*, in Ead., *Dramma e Storia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013, pp. 232-239.

Negli anni centrali del Risorgimento, lo spazio scenico manciniano è lo spazio dei martiri della libertà. Il dramma di Colombo è anche il dramma dell'ingratitude della patria e un atto di denuncia delle violenze dei conquistatori spagnoli.

Per la tramatura antitirannica, il campo semantico dell'esilio e la conversione degli Amerindi, la poetessa della libertà attinge copiosamente ai canti di Pier della Vigna, Ulisse e Cacciaguida, ma anche a *loci* tassiiani: Colombo è il nuovo Goffredo di Buglione e la morte di Colombo diviene, a tratti, ripresa quasi letterale della morte di Clorinda, contaminata da stilemi foscoliani del sonetto *A Zante*, mentre i canti leopardiani *Ad Angelo Mai*, *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante* alimentano il timbro eroico del dramma e l'operetta 'colombiana' diviene cibo della speranza dell'esule²⁴.

Centrale nell'azione il campo semantico della parola tema *straniero*: nelle sue diverse declinazioni registra tredici occorrenze, dieci solo nel primo atto, a caratterizzare da subito l'alterità di Colombo, l'ostilità di Hernando de Talavera e la fiducia accordata da Isabella di Castiglia.

Di seguito alcuni *loci* del primo atto, con l'entrata in scena di Colombo: *immobile* e *assorto*, così la didascalia che in filigrana richiama la *dramatis persona* del 'Forestiero napoletano' nel *Gianluca ovvero de le maschere*:

ATTO I, SCENA II

TALAVERA

Chi è quel mesto fra cotanto gaudio?
Eppure... è desso... lo ravviso. Ah, mai
dal delirar non cesserà costui?
Oh tu, non parti? Del regal corteo
non sei tu forse?
[...]
Tu sei l'estraneo avventurier, che vai
di Corte in Corte offrendo ad ogni Prence
la scoperta di un mondo. Alfin credea
che deposto tu avessi il gran pensiero,
che ognuno un cieco vaneggiare appella.

²⁴La lettura esegetica e drammaturgica della *pièce*, anche in relazione all'*Alzire, ou les Américains* di Voltaire e all'*Alzira* di Verdi su libretto di Cammarano, sarà dettagliata in uno studio di prossima pubblicazione.

COLOMBO

Io, deporne il pensier! Possibil fia
 che tu prima spontaneo l'alto grado
 abbandoni e la Regia! Ah, mal conosci
 tu d'un Italo il cor! Non sai qual forza
 il nostro ciel nell'anima infonde!
 Un gran concetto a voi sembra follia,
 certezza esso è d'Italia al figlio. Invano
 svelerò a te da quando e in qual modo
 l'aer vasto e sconosciuti mari
 misurai nella mente e la sospinsi
 nell'estremo orizzonte, ove altro mondo
 posa tra i flutti e l'infinito. O mia
 Patria diletta, o Genova, tu sola
 il gran disegno mio pregiar potevi!
 Ma tu, terra d'eroi, tu, già regina
 dell'Ocean, solo un vascello, un solo,
 or più non hai pel tuo Colombo! Veggio
 l'ira onde un giorno avvamperai, ma tardi,
 perché, deriso, fra straniere genti,
 venni un estranio avventurier chiamato.
 [...]

ATTO I, SCENA V

ISABELLA

Sola a tant'opra io basto.
 La mia corona di Castiglia dritto
 dammi ad oprar da re; se d'uopo fosse
 venderei le mie gemme.
 [...]

TALAVERA

Se tant'oltre il voler spingi, o regina,
 mira chi sol merta ed avrà, lo spero,
 il comando supremo. È Pinzon tale
 navigator, che dal Tamigi al Tago
 l'egual non v'ha. Figlio è di Spagna, e certo
 su noi non fia che uno stranier s'elevi.

ISABELLA

Uno straniero? Di straniero il nome
 mai non si deve a un grande. Io cittadino

di Spagna il nomo, e se all'ardita impresa
arride il Ciel, Colombo sarà un giorno
cittadino del mondo [...] ²⁵.

La scrittura che canta l'esilio diviene patria, immagine riflessa del sé e spazio relazionale.

Per una prima sintesi della dimensione dell'esilio nel *corpus* della poetessa, diremmo che l'esilio manciniano è una realtà plurima, polisemica, partecipata, è uno spazio esistenziale ed eroico di sorellanza, è voce di libertà negata e desiderata, pratica operosa e scrittura in presa diretta, nutrita da una progettualità liberale transnazionale legata all'attivismo femminile nel processo unitario nazionale.

Le parole dell'esilio sono le parole della lingua materna e del *patrio ciel*: le parole e i silenzi dei patrioti, dei poeti che hanno vissuto e cantato l'esilio.

L'esilio di Laura Mancini è uno spazio ubiquo, attraversato da una forte tensione etica che prende forma dall'idea manciniana della poesia.

E la funzione della poesia è ben chiara in un frammento lirico che la poetessa dedica a Pierre-Jean de Béranger, nel 1857, negli anni dell'esilio torinese.

Oh Poesia, che nella man sorreggi
come scettro la lira, alta reina
sei di senno civil sotto ogni forma.
Sia che ad inique leggi
imprechi, o a' fasti di regal rapina,
e fai che Tirannia per te non dorma;
sia che a vivaci e lusinghieri accenti
sciogli i labbri immortali,
e ripiegate l'ali
delle Grazie e d'Amore in compagnia
e del Gioco e del Riso,
scendi più bella a ingentilir le menti ²⁶.

²⁵ Mancini Oliva, *Cristoforo Colombo* cit., atto I, scene I e V, pp. 21-23, p. 36.

²⁶ Ead., *Patria e amore* cit., 1874, p. 173.

Gloria Maria Genova

Concetta Ramondetta Fileti: il ribaltamento
del pianto femminile e l'amor patrio

1. *Introduzione a un'illustre sconosciuta:*
Concetta Ramondetta Fileti

Moglie, e madre di numerosa prole, essa non vien meno ai suoi doveri non solo, ma par si moltiplichi onde provvedere a tutto che abbisogna in numerosa famiglia. Dotata intanto di fervido ingegno e della diva scintilla, coltiva la mente e si abbandona agli estri, senza menar vanto alcuno di tanti suoi pregi. Se tutte le donne le somigliassero, chi non le amerebbe le donne amanti dei libri?¹

Così scrisse di lei l'amica e, altrettanto, poetessa e patriota Rosina Muzio Salvo; per l'appunto, in queste righe, ella pretendeva delineare – per le sue lettrici – il ritratto della perfetta donna intellettuale di età contemporanea.

Ebbene, Concetta Isabella Francesca Benedetta Lucia Gaspara Baldassara Melchiora Sammartino Ramondetta, nota semplicemente come Concettina Ramondetta Fileti, discendeva da una delle famiglie dell'antica nobiltà siciliana. Figlia del duca Francesco e di Anna Felice Tarallo della Ferla, nacque a Palermo il 31 dicembre 1828² e trascorse l'intera vita nel palazzo di famiglia, un'antica dimora nobiliare situata nel cuore del centro storico della città. Basti pensare che la facciata del palazzo conserva ancora oggi una lapide commemorativa, collocata in occasione del cinquantesimo anniversario del 27 maggio 1860, giorno

¹ Cfr. M. Sammarco, *Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano: l'esperienza di Rosina Muzio Salvo*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, 2006, pp. 143-165.

² Gli atti di nascita, matrimonio e morte di Concettina Ramondetta Fileti e dei suoi figli si trovano attualmente conservati presso l'Archivio di Stato di Palermo, sezione Gancia, dove si è avuto modo di consultarli.

dell'insurrezione palermitana e dell'ingresso in città dell'esercito garibaldino, a testimonianza della memoria storica e dell'importanza del contesto familiare nella formazione della poetessa³.

Il 25 novembre 1850 Concettina sposò Domenico Fileti, appartenente a una famiglia non nobile, ma di rilevante prestigio sociale, i cui membri ricoprivano cariche di comando nella marina mercantile. Dal matrimonio nacquero dieci figli tra il 1851 e il 1871 e, tra questi, un figlio nato nell'ottobre del 1860 fu chiamato Vittorio Emanuele, un chiaro indice della comune fedeltà politica dei coniugi alle idee patriottiche del tempo.

Nonostante la prematura scomparsa di due delle sue figlie – Maria Beatrice, morta nel 1869 a soli tre mesi, e Annetta, morta nel 1877 – la vita di Concettina Ramondetta Fileti si caratterizzò per una relativa serenità e longevità. Morta il 1° gennaio 1900, la scrittrice visse l'intera parabola del Risorgimento italiano, alla quale contribuì non solo attraverso l'attività letteraria, ma anche con un impegno diretto nella vita civile e politica della sua epoca. A tal proposito, nella prefazione al volume *Lettere inedite d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, pubblicato in occasione del primo anniversario della morte della patriota, il curatore del volume citava un ampio brano tratto da un diario, oggi – sfortunatamente – perduto, che Ramondetta avrebbe tenuto tra il 1848 e il 1849, in cui, sotto forma di lettera fittizia ad una «greca donzella» di nome Sofia, l'autrice raccontava di essere fuggita da casa di suo padre, il 16 marzo 1849, per unirsi alla resistenza antiborbonica⁴.

In quei mesi⁵ l'esercito rivoluzionario, coadiuvato da un buon numero di volontari, stava scavando fossati nel quartiere palermitano di

³ Cfr. V. La Scola, *A la vittoria. Epigrafi*, Stab. Tip. Giannitrapani, Palermo 1910, p. 48: «In questa casa / Nacque fiori si spense / Concettina Ramondetta Fileti / Poetessa insigne del secolo XIX / Palermo / La vide fanciulla accesa di libertà / sui terrapieni del MDCCCXLVIII / L'ascoltò fremente / Negli audaci estri contro la tirannide / La seguì rapita / Nell'animatoria poesia de la culla / Nell'elegiaco schianto del materno amore».

⁴ Cfr. A. Algozini, *Lettere inedite d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, Stab. Tip. Virzi, Palermo 1901.

⁵ Circa il '48 palermitano, si consiglia la lettura di M. Buscemi, *12 gennaio 1848: a Palermo inizia la "Primavera dei popoli"*, SicilyPresent.it, Palermo 2016. Invece, per saperne di più riguardo alla Questione meridionale, si rimanda a A. Scirocco, *Ricasoli e l'emergere della «Questione meridionale»*, in *Ricasoli e il suo tempo*, Atti del Convegno internazionale di studi ricasoliani (Firenze, 26-28 settembre 1980), Leo S. Olschki Editore, Firenze 1981.

Sant'Erasmus, a ridosso della costa, per impedire alle truppe regie di riconquistare la città. Dal brano riportato da Algozini, nelle parole dell'autrice – allora ventenne – si evinceva tutto l'entusiasmo e l'ardore che la rivoluzione siciliana aveva suscitato nella maggior parte della popolazione, senza distinzione di genere.

Ancora, una delle immagini ricorrenti in tutta la letteratura risorgimentale – sia maschile, sia femminile – è il binomio madre (genitrice) / madre patria⁶, dal cui uso Concettina non si astenne, così come dalla sua messa in pratica; difatti nel momento in cui ella passò all'azione, provò un gran senso di colpa, giacché temeva di deludere i genitori e scrisse: «la patria è pur madre, voliamo!»⁷.

D'altro canto, il passo in cui l'autrice descrive il momento della fuga e il successivo arrivo sul campo di battaglia costituisce un caso emblematico di *self-fashioning presentation*, pertanto assumendo un ruolo da protagonista all'interno dello spazio letterario e facendo ricorso alla propria competenza culturale per legittimare un'azione che infrangeva apertamente le convenzioni sociali imposte a una giovane nobildonna del suo tempo.

Concetta Ramondetta Fileti elabora, in tal modo, una strategia di autorappresentazione mirata alla costruzione di una precisa immagine di sé: quella di un'eroina combattente, consapevolmente modellata sulla figura esemplare di Giovanna d'Arco e, in tal modo, la scrittrice trasforma il gesto trasgressivo in un atto simbolico di emancipazione, inscrivendolo all'interno di un orizzonte discorsivo, patriottico e letterario che legittima la sua presenza, attiva e militante, nella sfera pubblica:

Mentre andavo al campo, pensavo tra me stessa: ora non dico soltanto parole, ora anch'io servo la patria: finalmente l'affetto inesprimibile che ho per essa non starà più nascosto nel mio cuore come l'amore della donzella di Schakspeare [*sic*] [...]. Io adesso non invidio neppure Milziade; il più difficile ostacolo, che era quello di fuggire di casa, l'ho già superato, e se tratto la zappa, servendomene per la patria mia, essa mi sembra più onorevole della

⁶ Patente e fulcro di suddetto binomio fu Giuseppe Mazzini e, a tal proposito, vedasi F. Tessitore, *Libertà Nazione Umanità in Giuseppe Mazzini*, Centro napoletano di studi mazziniani, Edizioni Glauco, Napoli 1977.

⁷ Cfr. Algozini, *Lettere inedite d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, cit., p. 11.

penna con cui Dante scrisse il divino poema [...]. Un mio amico mi presentò al 5° battaglione della guardia nazionale, a cui recitai un brano del mio inno. Mia cara, io mi credetti veramente Giovanna D'Arco. Ma non ero armata? E un cuore che palpita per la patria e per la libertà non vale assai più d'un cannone?⁸

In quella giovane donna che si presentava ai soldati – e idealmente ai suoi futuri lettori – con la mente popolata di modelli storici e letterari, si dipinge una figura autoriale consapevole del valore simbolico del proprio gesto. Privata di armi reali, eppure sostenuta dall'amore per la patria e dalla forza evocativa della parola poetica, Ramondetta Fileti incarna un modello di eroismo femminile alternativo, in cui la dedizione patriottica si intreccia con la dimensione intellettuale e morale.

Inoltre, la sua voce, nutrita di cultura e di sentimento civile, trasforma l'assenza di potere materiale in strumento di affermazione identitaria, restituendo alla parola poetica la funzione di atto politico e di resistenza culturale; nonché quanto Algozini definiva «lo spirito agitatore e innovatore della rivoluzione francese», che la spingeva a fondere insieme, in un unico culto, l'arte e la patria, mettendo la prima a servizio di quest'ultima⁹ e tessendo quanto definito da Maria Teresa Mori «cittadinanza femminile»¹⁰, definizione attraverso cui la studiosa fa riferimento al modello letterario creatore di un'identità femminile, ossia intendendo e inglobando tutte le donne, patriote e sorelle che lottarono attivamente per l'unità nazionale.

2.1. Una breve introduzione storica alla poesia *Le donne suliotte a' suliotti*, della patriota italiana Ramondetta Fileti

Nel presente contributo verrà preso in analisi un solo componimento della poetessa Ramondetta Fileti: *Le donne suliotte ai suliotti*.

Orbene, prima di essere inserita nelle raccolte del 1862 e del 1876, questa canzone era apparsa nel 1857 sulla rivista triestina «L'Anello», che

⁸ Ivi, p. 12.

⁹ Ivi, p. 15.

¹⁰ Cfr. M. Mori, *Le poetesse del Risorgimento tra formazione letteraria e controllo morale. Passato e presente*, La nuova Italia, Firenze 1982, p. 34. Sullo stesso argomento vedasi anche C. Mancina, *La cittadinanza delle donne fra diritti e riconoscimento*, in «Genesis», I, 2, 2002, pp. 123-138.

riportava a sua volta – in calce al componimento – l’indicazione di una sua precedente pubblicazione sul periodico genovese «La Donna»¹¹.

L’argomento della canzone è un episodio di eroismo femminile che si diceva fosse accaduto durante la guerra d’indipendenza greca contro l’Impero ottomano (1821-1832). In altre parole, un tema politico perfettamente in linea con l’orizzonte culturale della Sicilia risorgimentale, di cui l’autrice sposava appieno le istanze.

Ad ogni modo, Concettina Ramondetta Fileti non fu l’unica autrice siciliana del suo tempo a eleggere la tematica filellenica a motivo centrale della propria produzione poetica. Nel medesimo periodo, infatti, anche Giuseppina Turrisi Colonna e Rosina Muzio Salvo – seppur con un approccio differente – dedicarono alcune composizioni alla questione dell’indipendenza greca, segno dell’ampia risonanza che tale tema ebbe nell’immaginario culturale del Risorgimento.

Allo stesso modo, e come già avveniva nella ballata *Stamura*, Ramondetta Fileti attinge ancora una volta alla storia – in questo caso alla più recente storia greca – per rielaborare una vicenda che, per i valori e le istanze ideologiche sostenute, avrebbe potuto facilmente adattarsi a un contesto storico e geografico diverso.

La poetessa trasforma, in tal modo, il modello greco in un racconto edificante, proponendolo quale fonte di ispirazione e come paradigma di virtù civile e patriottica per le donne italiane del suo tempo.

Sulla stessa corrente pensieristica, Angelo Bofferio, nella prefazione del *Sostegno degli italiani alla rivoluzione greca*, sostenne che le condizioni dell’Italia presentavano analogie profonde con quelle della Grecia: così come la Grecia subiva la dominazione turca, l’Italia era soggetta alla pressione austriaca; un peso immane gravava da Costantinopoli sul suolo ellenico, così come un giogo oppressivo gravava dall’Austria sul territorio italico. Un medesimo trattato, imposto con la forza dalle armi dei sovrani vittoriosi, poneva ceppi ai piedi e catene al collo delle due nazioni considerate tra le più intelligenti, libere e forti del mondo¹².

Scrivendo dei Greci, l’autrice intendeva far sì che gli Italiani vi riconoscessero la propria condizione. Indi per cui, descrivendo i Turchi, confidava che le sue parole risultassero infami agli Austriaci; poiché

¹¹ Si veda «L’Anello – Giornale per tutti», I, 63, 24 aprile 1857, p. 2.

¹² Cfr. A. Bofferio, *Sostegno degli italiani alla rivoluzione greca, 1821-1832, prove generali del Risorgimento*, ETPbooks, Atene 2021.

le insidie della diplomazia europea erano simili in Grecia e in Italia, Ramondetta Fileti riteneva che le vittorie dei Greci – sebbene si fossero ottenute tramite l'intervento di Russia, Francia e Gran Bretagna – avrebbero fornito agli Italiani una lezione fondamentale: per conquistare la libertà era necessario combattere con le proprie forze e non affidarsi ad aiuti stranieri.

Le protagoniste e voci narranti di questo componimento sono le donne suliote, appartenenti a una piccola popolazione albanese originaria delle montagne dell'Epiro, che durante la Guerra d'Indipendenza greca si distinsero per il coraggio con cui affrontarono i Turchi.

Inoltre, occorre specificare che in tutte le edizioni della canzone, Ramondetta Fileti accompagnò il testo con una nota esplicativa, volta a chiarire brevemente l'antefatto della vicenda che intendeva narrare.

In aggiunta – nel presente e specifico caso – l'autrice sottolinea di aver tratto l'argomento della composizione dal primo libro, capitolo quarto, della *Histoire du soulèvement de la Grèce* di François Pouqueville. Tale riferimento bibliografico indica non solo l'attendibilità storica del racconto, bensì l'attenta consapevolezza culturale della patriota nel collegare la propria produzione poetica a fonti storiografiche riconosciute e così riporta:

Il seraschiere Kurscid fece nuove proposizioni di accordo a' Suliotti, i quali le rifiutarono e giurarono di pugnare sino agli estremi; e quando vedessero ogni speranza di salute svanita, uccider le donne e i fanciulli e poscia gittarsi in mezzo a' nemici ad incontrarvi morte vendicata e gloriosa. Ma le donne, le quali avean dato mille prove di coraggio e valore, rammaricaronsi forte di essere trattate come creature inutili, e proruppero in questi accenti¹³.

Pertanto, la canzone viene presentata dall'autrice come la risposta in versi e in prima persona delle donne suliote ai loro uomini, i quali, pur con l'intento di proteggerle dagli stranieri, avevano concepito un piano per la loro uccisione collettiva, trattandole – quindi – non come compagne di vita e di lotta, ma come meri oggetti di disposizione.

Tuttavia, nella citazione della fonte, Ramondetta Fileti commette un'inesattezza, ripetuta in tutte le edizioni della canzone: nel quarto

¹³ C. Ramondetta Fileti, *Le donne suliote a' suliotti*, in Ead., *Poesie. Seconda edizione*, Tip. d'Ignazio Galeati e figlio, Imola 1876, p. 261.

capitolo del primo libro della *Histoire du soulèvement de la Grèce* di Pouqueville non si trova alcuna traccia dell'episodio in questione.

La vicenda è, però, documentata nel *Compendio della Storia del Risorgimento della Grecia dal 1740 al 1824*, compilato da Mario Pieri sulla base dell'opera di Pouqueville¹⁴.

2.2. Analisi e commento del canto delle *suliotte a' suliotti*

Anzitutto, risulta doveroso precisare che il testo poetico non verrà incluso all'interno del presente contributo, per ragioni di spazio, quantunque basti sapere che, per ciò che concerne la metrica, trattasi di uno schema abbastanza tradizionale, il quale mostra una canzone di endecasillabi e settenari suddivisi in dieci strofe di sette versi ciascuna, con schema ritmico AbaBcdD. Ogni strofa è al suo interno perfettamente simmetrica, con gli endecasillabi a segnarne l'inizio, il centro e la fine. La disposizione dei versi e delle rime resta invariata fra una strofa e l'altra, acciocché ai quattro versi iniziali – a rima alternata – segue sempre un verso irrelato che introduce il distico conclusivo a rima baciata.

Altresì – circa l'interpretazione di suddetto canto – va assertedo che esso è leggibile quale trasposizione, in versi, di un'accurata persuasione, dalla quale l'autrice riprende non solo il lessico, ma anche l'impianto retorico.

L'enfatica esclamazione iniziale introduce immediatamente il carattere risoluto delle protagoniste, mentre le prime tre strofe de *Le donne suliotte* sono costituite da una serie di interrogative retoriche, il cui effetto ritmico è amplificato dall'uso frequente dell'enjambement.

Seguendo da vicino la propria fonte, Ramondetta Fileti impiega – inoltre – l'anastrofe per restituire la solennità del discorso delle suliote, le quali accentuano immagini evocative – sangue, parità di nascita, cure verso gli uomini, valore militare – che l'autrice riprende nell'ordine originale, enfatizzandole mediante figure di ripetizione come l'anafora («nel sangue», vv. 4-5) e l'epanalessi («O quale, o qual di noi»; «A quale, a qual di noi», vv. 12, 16).

Altre coppie di sostantivi, pur non configurandosi come dittologie

¹⁴ M. Pieri, *Compendio della Storia del Risorgimento della Grecia dal 1740 al 1824*, R. Marotta e Vaspanoch, Napoli 1832; F. Pouqueville, *Histoire du soulèvement de la Grèce*, De l'imprimerie de Firmin Didot, Paris 1824.

sinonimiche, accostano termini affini, con il secondo elemento, spesso più specifico o avente connotazione peggiorativa («qual barbaro, inumano», v. 1; «in un medesimo suolo, in un ostello», v. 8; «alla possa nemica, alla minaccia», v. 15).

La centralità del sangue, inteso come elemento che rinsalda la comunità legando i membri in vincoli parentali inscindibili, è ribadita al verso 13, nel quale le suliote si autorappresentano esclusivamente come «madri, sorelle o spose» dei combattenti. I tre sostantivi, disposti in climax discendente secondo il grado di consanguineità, definiscono i ruoli sociali rivendicati da ciascuna donna, giustificando il loro rivolgersi ai compatrioti con tono diretto e paritario.

Nelle tre strofe successive, le suliote ricordano le occasioni in cui hanno assistito i propri uomini: preparando giacigli, ascoltando racconti, tergendolo il sudore o affilando le armi (vv. 25-33).

Nella sesta strofa, l'autrice accenna alla reazione delle donne ai racconti bellici dei soldati: commosse o «infiammate» dalle loro parole, esse bagnano le ferite dei combattenti con un pianto «non femminile», espressione non di debolezza, ma di orgoglio e di amor patrio (vv. 37-39).

In generale, Ramondetta Fileti opera una trasfigurazione delle suliote, consentendo loro di trascendere i limiti imposti dalla condizione femminile, ma senza scandalizzare il lettore.

Nella settima strofa, dopo aver affermato di essere note non solo ai compatrioti ma anche «all'empio musulmano» e «al mondo intero» (vv. 43-44), le suliote raccontano la loro esperienza diretta sul campo di battaglia: «con la spada in mano, / accese il volto di furor guerriero, / non donne, eroi sembrammo» (vv. 45-47). Tuttavia, sono le suliote stesse a sottolineare il proprio carattere altero rispetto al genere, non negandolo in sé, piuttosto superandone le manifestazioni culturalmente considerate naturali: fragilità psicofisica, mancanza di coraggio, remissività, modestia, frivolezza, incapacità di anteporre un bene superiore – come la salvezza della patria – ai propri affetti.

Non per nulla, nell'ottava strofa le suliote ribadiscono che la loro richiesta di non essere sacrificate non nasce dal desiderio di vivere nell'ozio, «coi crini adorni / dell'edera gradita», piuttosto dall'aspirazione a essere artefici del proprio destino e a morire al fianco dei compagni, ponendo al primo posto la salvezza della patria oppressa, seguita dalla tutela dei propri figli e della religione cristiana (vv. 50-56).

Ancora una volta, Ramondetta Fileti delinea il ritratto di donne stra-

ordinarie, figure di riferimento per le altre donne, seppur difficilmente imitabili nella loro interezza.

Persino nelle due strofe conclusive, in cui le suliote si autorappresentano come madri patriottiche, emerge chiaramente che esse eccedono le aspettative sociali tradizionalmente attribuite al loro ruolo, portandolo alle sue estreme conseguenze. Non semplicemente educatrici amorose dei futuri cittadini, le suliote si mostrano come coriacee protettrici della libertà civile dei propri figli, quegli «innocenti / amati pargoletti» (vv. 57-58, con marcato enjambement) il cui volto si illuminava già «al baleno» delle armi. Esse dichiarano la propria disponibilità a sacrificarsi pur di non lasciarli cadere nelle mani del nemico (vv. 61-67). Con un movimento circolare, la canzone si chiude con il grido di guerra delle suliote, le quali – fedeli alla volontà espressa all’inizio – reclamano le armi per combattere contro il «musulman feroce» (vv. 69-70, con epanalessi).

Attraverso questa estrema attestazione di vigore bellico, si conclude il componimento – dichiaratamente patriottico – della poetessa, in cui l’arte poetica viene messa al servizio della causa rivoluzionaria, cercando di risvegliare nel pubblico, in particolare in quello femminile, un senso di patriottismo che, data la situazione politica della Sicilia e dell’Italia, non poteva rimanere inattivo senza suscitare scandalo.

Alcune brevi conclusioni

Ordunque, rimettendoci al concetto di *genealogia femminile* menzionato all’interno della prima epigrafe, è possibile affermare che la patriota-moglie-madre-poetessa Concettina Ramondetta Fileti – così come le sue sorelle e patriote siciliane Giuseppina Turrisi Colonna, Lauretta Li Greci e Rosina Muzio Salvo – ebbe la fortuna di nascere in una famiglia nella quale i genitori – e in particolar modo il padre – si mostrarono attenti alla sua educazione e istruzione. Difatti, nella dedica alla sua prima raccolta di versi fu lei stessa a dichiarare la propria gratitudine nei confronti del padre e della madre, ai quali era lieta di offrire «l’umile frutto degli studi a’ quali, con tanta amorevole cura, m’educast[e]»¹⁵.

Sempre seguendo lo stesso *iter* e, al contempo, quello illustrato nella

¹⁵ C. Ramondetta Fileti, *Poesie di Concettina Fileti, nata Sammartino Ramondetta*, F.lli Pedone Lauriel editori, Palermo 1862, p. 3.

poesia *Le donne suliotte a' suliotti*, ossia la difesa della parità di diritti morali e civili tra donne e uomini, lo si corrobora in una lettera datata 20 marzo 1864, inviata al poeta e letterato trapanese Ugo Antonio Amico.

Quivi, si evince che, in occasione della pubblicazione della sua prima raccolta, la poetessa e patriota rimase profondamente contrariata per l'errata stampa del proprio cognome sul frontespizio. Nello specifico, il cognome da sposata precedeva e, in qualche misura, oscurava quello da nubile, suscitando nell'autrice un evidente senso di ingiustizia.

A tal proposito, ella si rivolse personalmente ad Amico per esprimere il proprio disappunto: «a malincuore veggo il nome del mio babbo, cui debbo tutto e che amo più della luce degli occhi, quasi dal mio diviso e mi sembra come ch'io vi abbia di leggeri rinunciato», pregandolo – in futuro – di presentarla sempre come «Concetta Ramondetta Fileti»¹⁶.

Attraverso le poche parole sopra riportate, si favorisce un ritratto del carattere dell'autrice e militante, nonché una donna fiera e colta, amante della patria, rispettosa del suo io, in quanto donna, poetessa, madre, patriota, o ancor più semplicemente: un essere umano, godente di diritti inalienabili, primo fra tutti l'identità.

In ultima analisi, risulta più che comprensibile il gesto dell'amica Muzio Salvo – nel prendere Ramondetta Fileti – come prediletto modello di donna della nascita nazione, giacché ella incarnava il modello a tutto tondo di ciò che il Belpaese avrebbe necessitato.

Altresì, la scelta del canto – analizzato all'interno del presente testo – non è casuale, poiché in *Le donne suliotte* Ramondetta Fileti resta in disparte, lasciando risuonare esclusivamente la voce delle protagoniste.

L'insegnamento morale rimane implicito: spetta ai lettori e alle lettrici discernere fino a che punto trarre ispirazione da queste donne tanto indipendenti e volitive, che rivendicarono con forza il diritto a essere considerate pari e autonome rispetto agli uomini, ai quali non avrebbero mai consentito di disporre arbitrariamente delle loro vite.

¹⁶ La lettera in questione rimane tuttora inedita e fa parte del Carteggio Amico, conservato presso la Biblioteca centrale della Regione Siciliana "A. Bombace" di Palermo, ove ne è stata resa possibile la consultazione.

Giulia Tellini

Donne e profetesse.
Una tragedia biblica inedita di Angelica Palli

1. Debora

A settantaquattro anni, nel 1872, tre anni prima della morte, Angelica Palli compone *Debora*, tragedia in versi di tema biblico, in cinque atti, basata sul quarto capitolo del *Libro dei Giudici*. Mai data alle stampe, l'opera si conserva nel Fondo Palli della Biblioteca Labronica «F.D. Guerrazzi» di Livorno, trasmessa da tre testimoni manoscritti (Busta 1, Ins. 5 nn. 1, 2, 3)¹.

Dal 1859 al 1875, la scrittrice livornese si dedica quasi a tempo pieno al progetto di aprire una scuola secondaria femminile laica e gratuita a Livorno. L'istruzione delle bambine e delle ragazze è il principale dei suoi interessi. Ma trova comunque anche il tempo di pubblicare i suoi *Componimenti drammatici* (Ferroni-Cascinelli, Livorno 1872), oltre a racconti, fiabe, romanzi.

Fra i temi da lei prediletti, nella complessa varietà della sua produzione, troviamo apologhi sulla forza dell'amore materno (come nella tragedia *Tieste*, del 1820, o nell'«azione drammatica» *Un divorzio*, scritta nel 1864 e pubblicata per la prima volta nel 2024²), vicende di amicizia femminile (come nel dramma *Le amiche rivali*³), casi di amore e morte (come nel racconto *Calliroe*⁴), episodi su laboriose conversioni ideolo-

¹ La tragedia è oggetto della tesi triennale di Christian Mariano, *Un inedito di Angelica Palli: trascrizione, analisi e commento della tragedia biblica 'Debora' (1872)*, relatore prof.ssa Giulia Tellini, Università degli Studi di Firenze, Scuola di Studi Umanistici e della Formazione, Corso di Laurea in Lettere, a.a. 2023/2024.

² A. Palli, *Un divorzio*, a cura di Giulia Tellini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2024.

³ Ead., *Le amiche rivali*, in G. Tellini, *Un dramma inedito di Angelica Palli*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», 9, 2016, pp. 103-121: 105-119.

⁴ Ead., *Calliroe*, in *Racconti*, Le Monnier, Firenze 1876.

giche seguite da sofferte rivoluzioni interiori (nel racconto *Il Maggiore d'Argincourt*, del 1863⁵), storie di passioni che nascono in contesti bellici fra giovani appartenenti a schieramenti avversari (per esempio in *Elsa*, racconto del 1874⁶) e, soprattutto, vicissitudini di donne inquiete, alla perenne ricerca di se stesse o di qualcosa che le completi.

Sono tutti motivi che si compendiano in *Debora*, tragedia che rilegge il capitolo biblico in una chiave di grande originalità, in anticipo di cinquant'anni sul dramma in tre atti *Debora e Jaele* (1922) di Ildebrando Pizzetti, sorprendentemente molto simile all'opera della Palli.

È risaputo, fra l'altro, come la scrittrice sia sempre al passo coi tempi, se non in anticipo, basti pensare al fatto che, nel 1827, anno inaugurale del romanzo storico, lei pubblica il «romanzo istorico» *Alessio, ossia Gli ultimi giorni di Psara*; che, tra il febbraio e il marzo 1848, dà alle stampe, senza firmarlo, l'atto unico *Sogno fantastico di una notte di Carnevale* nel quale esorta l'Italia costituzionale a battersi contro gli austriaci; che nel 1864 scrive il dramma *Un divorzio* almeno vent'anni prima che in Italia s'inizi a dibattere sul tema.

2. Libro dei Giudici (4, 1-24; 5, 1-31)

Nel quarto capitolo del *Libro dei Giudici* si racconta come, dopo vent'anni di assoggettamento a Iabin re di Canaan, gli Israeliti si rivolgano al Signore affinché li liberi dall'oppressore. Regista dell'azione (per volere del Signore) è Debora, profetessa e giudice d'Israele, che manda a chiamare il condottiero Barak e gli ordina di andare sul monte Tabor con un esercito di diecimila uomini: lì lei – gli promette – attirerà Sisara, capo dell'esercito di Iabin, e lo metterà nelle sue mani. Barak accetta di marciare sul monte solamente a patto che vada anche lei. Debora acconsente, ma profetizza che l'onore e la gloria di uccidere Sisara non li avrà lui, Barak, bensì una donna. I fatti si svolgono in effetti secondo le previsioni di Debora.

L'esercito dei Cananei, formato da novecento carri di ferro, è sconfitto (4, 16: «tutto l'esercito di Sisara cadde a fil di spada e non ne scampò

⁵ Ead., *Il Maggiore d'Argincourt*, Tip. A. Lombardi, Milano 1863.

⁶ Ead., *Elsa: racconto*, Tip. Chiantore e Mascarelli, Pinerolo 1874, ora a cura di F. Favaro, con un saggio di P. Zambon, Padova University Press, Padova 2017.

neppure uno»), ma Sisara riesce a fuggire e, correndo, cerca riparo nella tenda di Giaele, moglie di Eber, alleato di Iabin. Giaele va incontro al condottiero fuggitivo, e lo accoglie con parole di conforto: «Fermati, mio signore, fermati da me: non temere» (4, 18). Sisara accoglie l'invito ed entra nella tenda per riposare. Lei lo protegge con una coperta e gli dà da bere. Il condottiero le chiede di vigilare all'ingresso della tenda perché nessuno si accorga della sua presenza. Ma appena lui si addormenta, Giaele, con un martello, gli conficca un picchetto della tenda nella tempia (4, 21: «Egli era profondamente addormentato e sfinite; così morì»). Giaele, infine, chiama Barak, che sopraggiunge sulle tracce del nemico, e gli mostra il cadavere di Sisara. Il capitolo si conclude con la breve nota informativa che, a partire da quel momento, gli Israeliti mettono alle strette Iabin fino a sconfiggerlo definitivamente: la morte di Sisara assicura la vittoria degli Israeliti e una pace quarantennale sulla loro terra (5, 31: «Poi la terra rimase tranquilla per quarant'anni»).

Si tratta di un celebre episodio nel quale si stagliano due figure femminili, Debora e Giaele. Debora, la profetessa che preannuncia la vittoria del popolo eletto, è la sola donna tra i Giudici di Israele e si caratterizza per la sua sapienza di stratega. Lei s'incarica di sconfiggere il tiranno Iabin che da vent'anni opprime gli Israeliti; lei predispone la tattica militare; lei organizza l'incontro fra gli eserciti che si devono fronteggiare (quello guidato da Barak e quello guidato da Sisara); lei è l'eroina che appoggia l'anti-eroico Barak, che non per nulla accetta l'incarico della spedizione bellica solo a patto di essere accompagnato da lei.

Accanto a Debora, regista e *leader*, Giaele è la donna che, per un'innata devozione a Israele, tradisce l'alleanza del marito con Iabin, tradisce la fiducia riposta in lei dal giovane Sisara e tradisce il sacro vincolo dell'ospitalità. Nonostante ciò, il passo biblico – come predetto da Debora – le tributa onore e gloria per aver ucciso l'oppressore d'Israele. In *Gdc*, 5, 24, nel cosiddetto *Cantico di Debora*, è additata con ammirazione: «Sia benedetta fra le donne Giaele, / [...] / benedetta fra le donne della tenda!». In *Gdc*, 5, 26-27, il suo gesto, già raccontato in *Gdc* 4, 21, viene mostrato in un compiaciuto *ralenti*: «Una mano essa stese al picchetto / e la destra a un martello da fabbri, / e colpì Sisara, lo percosse alla testa, / ne fracassò, ne trapassò la tempia. / Ai piedi di lei si contorse, cadde, giacque; / ai piedi di lei si contorse, cadde, / dove si contorse, là cadde finito». Non solo è replicata la sequenza dell'atto

omicida, ma la macchina da presa indugia sullo strazio del corpo colpito e morente.

Anche l'entrata in scena, alla fine del *Cantico di Debora*, della madre di Sisara, che dietro le sbarre della finestra di casa aspetta il figlio con ansia e si preoccupa perché non lo vede arrivare, è una bellissima sequenza elegiaca, che serve tuttavia a legittimare l'atto di Giaele. Infatti, la madre si domanda: «Perché il suo carro tarda ad arrivare? / Perché così a rilento procedono i suoi carri?», e si consola immaginando che sia in ritardo perché occupato a suddividere con i suoi soldati il bottino del popolo d'Israele, che lei crede sconfitto dall'armata guidata da lui:

Certo han trovato bottino,
 stan facendo le parti:
 una fanciulla, due fanciulle
 per ogni uomo;
 un bottino di vesti variopinte
 per Sisara,
 un bottino di vesti variopinte a ricamo;
 una veste variopinta a due ricami
 è il bottino per il mio collo...⁷

Ragazze del popolo eletto da dividersi come schiave, una o due per ogni uomo, e, insieme alle ragazze, anche tante vesti colorate. La sequenza della madre, e del bottino che lei pensa conquistato dai nemici d'Israele, segue senza soluzione di continuità la sequenza della morte di Sisara e chiude il *Cantico di Debora*: l'ordine delle scene è emblematico perché la parte finale del quinto capitolo del *Libro dei Giudici* giustifica l'uccisione d'un nemico che evidentemente sarebbe stato pronto a razzare senza pietà la terra d'Israele e a spartirsi come schiave le giovanissime israelite prese prigioniere.

Giaele viene definita «maschia» da Manzoni nell'ode *Marzo 1821*, vv. 67-68: «quel [Dio] che in pugno alla maschia Giaele / pose il maglio, ed il colpo guidò». Luigi Russo, commentando l'ode manzoniana, parla di «terribilità giudaica»⁸, riferendosi alla gloria attribuita per un atto di tradimento. Ma si sa che il Dio biblico è terribile contro i nemici del

⁷ *Gdc*, 5, 30.

⁸ A. Manzoni, *Liriche e tragedie*, a cura di L. Russo, Sansoni, Firenze 1945, nuova edizione ampliata 1957, p. 90.

popolo eletto, ed è a questo Dio che si appella Manzoni nel *Marzo* 1821 con i toni risoluti che il suo desiderato e sofferto riscatto nazionale gli ispira.

Resta il fatto che, a proposito delle due donne protagoniste del passo biblico, una, Debora, si delinea nel suo indiscusso profilo di profetessa, giudice e stratega («madre in Israele», come si legge in *Gdc*, 5, 7, e guida dell'impresa militare, come risulta da *Gdc*, 5, 15), mentre l'altra, Giaele, rimane una figura celebrata come eroina, ma tuttavia problematica, perché il testo biblico la celebra, ma tace in merito alle motivazioni del suo gesto clamoroso. Questo silenzio nella Scrittura ha lasciato aperta l'interpretazione, tra chi accentua in Giaele il tratto del tradimento e chi ne ammira la devozione al Signore. E difatti è significativo, nella varia fortuna iconografica dell'episodio nel corso dei secoli, il confronto tra due tele famose, quella di Artemisia Gentileschi (*Giaele e Sisara*, 1620, Museo di belle arti, Budapest) e quella di Gregorio Lazzarini (*Giaele uccide Sisara*, data ignota ma seconda metà del XVII secolo, Collezione privata). Nel dipinto della Gentileschi, realizzato dalla pittrice nove anni dopo lo stupro subito da parte del suo maestro Agostino Tassi, Giaele è raffigurata con pacata compostezza nell'atteggiamento di chi compie serenamente, per volontà divina, una missione giusta. Si ricordi, fra l'altro, che, nel passo biblico, Sisara chiede da bere a Giaele utilizzando un verbo (הקש) che in ebraico assomiglia al verbo baciare (קש) e che potrebbe dare adito a dubbi sulla tipologia di richiesta avanzata dal capo dei cananei («dammi da bere» ma anche «dammi un bacio»). In tal caso, il gesto di Giaele sarebbe di legittima difesa. Nella tela di Lazzarini, al contrario, la donna ha i tratti sconvolti di chi sta commettendo un reato.

3. Libera riduzione dell'episodio biblico

Per capire meglio il significato della tragedia di Angelica Palli è necessario prendere in esame la personale appropriazione della vicenda biblica da parte della scrittrice livornese, ovvero la sua originale, e molto libera, drammatizzazione dei fatti narrati nella Scrittura.

Vediamo atto per atto⁹.

⁹ Il manoscritto autografo di riferimento (MSA) è il n. 3, Inv. 1496, Ins. 5. Si tratta di un quaderno a righe, rilegato a destra e con pagine non numerate.

Nel primo atto, Debora comunica a Barach che, quella notte, i generali minori dell'esercito cananeo uccideranno il loro capo, Sisara, e che poi gli Israeliti sconfiggeranno i nemici e ne faranno strage. In quel mentre sopraggiunge Giaele, che qui è «figlia d'Israele», vedova di Eber e madre del piccolo Elzearo: rapita qualche giorno prima da Sisara, la donna è appena riuscita a fuggire dal campo avversario, ma si rende conto d'essersi innamorata del suo rapitore. Nella quinta scena, Sisara, che si è anche lui innamorato di Giaele, si reca nel campo avversario per stipulare un accordo di pace («sarà Giaele il pegno / D'una eterna amistà»), che Debora però rifiuta.

Nel secondo atto, Debora confida a Giaele che quella notte Sisara sarà assassinato dai suoi stessi uomini: «i duci istessi / De Cananei lo uccideranno e quando / Albeggiar tu vedrai, pensa ch'ei cadde» (II, 1). Di lì a poco il giovane generale cananeo si reca nella tenda di Giaele per confessarle il proprio amore e per chiederle di andare via con lui. Lei non accetta la proposta, ma lo informa della congiura orchestrata ai suoi danni.

A causa di tale rivelazione, gli israeliti vengono sconfitti e la profezia di Debora non si avvera (atto terzo): il popolo israelita accusa Debora di aver predetto il falso, e Giaele, pentita, ammette di fronte a tutti di essere stata lei ad aver tradito. Al che, Barach vorrebbe ucciderla insieme al figlio, Elzearo: ma Debora glielo impedisce e gli affida il piccolo Elzearo («Barach, questo fanciullo / Affido a te», III, 3). Debora, intanto, è presa prigioniera dai cananei.

Nel quarto atto, Giaele chiede la liberazione di Debora a Sisara, che asseconda la sua richiesta. Dopodiché la profetessa le ordina di uccidere Sisara: «questo è di Dio / L'irrevocabil cenno» (IV, 3). E la mette di fronte a una scelta: salvare Sisara o salvare il figlio, il quale – se lei non pugnala a morte l'amante – verrà linciato dagli israeliti:

al popolo che anela
 un qualche sfogo al suo furore, io corro
 il pargoletto a abbandonar. L'uccida,
 Lo faccia brani... chi fia che ne pianga?¹⁰

Dilaniato dagli israeliti oppure – la avverte Debora – svenato da Ba-

¹⁰ A. Palli, *Debora. Tragedia biblica*, MSA, IV, 3, p. n.n. (ma 39).

lach: «Or sappi, un'ora, / Un'ora sol ch'io qui rimanga, ei muore. / Barach lo svena, io glielo imposto».

«Ah! Se tu amato / Avessi mai, se madre almen tu fossi, / No, non potresti un sacrificio atroce / Imporre a me», prorompe, rivolta a Debora, Giaele, che decide di salvare Elzearo: «Son madre... il figlio ad ogni costo deggio / Salvar». Nel quinto atto, perciò, s'introduce nottetempo nella tenda di Sisara per ucciderlo, ma riesce solo a ferirlo. Poi lancia un anatema contro Debora e contro il suo Dio, vendicativo e inumano.

O dagli abissi vomitata, orrenda
 furia implacabil, che finora o stolta!
 Cosa sacra io credea; trionfa, insulta
 le tue vittime; e voi degni ministri
 di lei, seguite il rio mandato e ceppi,
 ruine, stragi, ai popoli innocenti
 che non vi offeser mai, recate. Iddio
 esiste e non qual lo pingete voi,
 Ei de vostri delitti un dì fia stanco,
 né lontano è quel dì. Fino al suo trono
 della natura inorridita il grido
 s'inalzerà... mostri... tremate...¹¹

Non prima di aver affidato il figlio alle cure dell'amica Elcima, Giaele trafugge poi se stessa. Morente, porge infine il pugnale a Sisara, che, battendo sul tempo gli israeliti che stanno accorrendo per farlo prigioniero, si suicida a sua volta («Oh gioia! Un ferro... io moro / Libero ancor»).

Le principali differenze della tragedia rispetto all'episodio biblico sono due: in primo luogo, Giaele è una donna israelita che si rende conto gradualmente di come, da un punto di vista culturale e religioso, la ragione stia dalla parte di Sisara e dei Cananei; in secondo luogo, la vicenda gravita intorno alla storia dell'amore, interculturale e interreligioso, fra Giaele e Sisara.

Ciò che più sembra stare a cuore all'autrice è il fatto di motivare l'atto omicida di Giaele, che qui è vedova, e quindi libera da qualsiasi vincolo sentimentale; è madre, del piccolo Elzearo; e, infine, è da poco amante di Sisara, che lei, appassionatamente, ama ricambiata.

Protagonista dell'intera vicenda, perciò, è Giaele, non il personaggio

¹¹ Ivi, V, scena ultima, p. n.n. (ma 47).

eponimo, l'inflessibile profetessa Debora, alla quale interessa solo e a qualsiasi costo la vittoria degli israeliti¹². Protagonista assoluta è Giaele, che, nel corso dell'azione, si trova coinvolta in una serie di eventi che si susseguono in rapida sequenza. Prima è rapita da Sisara, poi s'innamora di lui, dopodiché tradisce il suo popolo, sceglie di sacrificare l'uomo amato per salvare il figlio, ripudia il crudele Dio degli Israeliti e, infine, si suicida seguita da Sisara.

Giaele evolve e matura nel giro di poche ore, ritrovandosi, senza volerlo, eroina per conto di un Dio nel quale, paradossalmente, alla fine, non crede più («Il braccio suo – commenta Debora in chiusura – la nostra / Salvezza oprò»). Il significato del passo biblico (la gloria di Giaele che salva il popolo eletto) è rispettato, ma la Palli per giungere a destinazione percorre una sua strada, autonoma e coraggiosa, che le consente di contestare il Dio d'Israele e di creare uno straordinario personaggio tragico, che si tormenta dentro di sé, dibattuto tra l'essere amante e l'essere madre.

Mentre la figura tetragona e intransigente di Debora perde d'interesse, Giaele acquista rilievo e profondità in quanto amante e madre, in quanto donna pensante che ha il senso della misura e della generosità, della realtà e della giustizia, destinata a compiere un doloroso percorso di conversione e, alla fine, un gesto che esalta, prima di tutto, il suo amore materno e, poi, anche il suo amore per Sisara, qui ritratto come un uomo amante della pace, giusto e aperto al dialogo.

Non viene più celebrata, come nella Bibbia, per un gesto del tutto inatteso, tramite il quale lei realizza la profezia di Debora. Non viene più celebrata perché Dio sconfigge il nemico d'Israele solo grazie a lei e non grazie a Barak con il suo esercito. Qui Debora la elogia, sì, alla fine, come strumento di salvezza per gli israeliti, ma lei, nel corso dell'azione, non si segnala come eroina della morte, ma come eroina

¹² Anche nel caso della tragedia *Tieste*, la prima pubblicata da Angelica (Masi, Livorno 1820), il titolo fa riferimento a un personaggio che non è il protagonista della vicenda. Basti leggere l'anonimo (ma di Enrico Meyer) *Ragionamento sopra il «Tieste», tragedia della Signora Angelica Palli* uscito sempre per i tipi di Masi nel 1820: «Ma qual è l'eroe di questa tragedia? Non certamente Tieste. Il suo carattere non interessa che poco. Egli è un Oreste agitato dalle furie d'Amore, che sarebbe capace di ogni eccesso [...]. Eroe è l'eroina, ed Eroe, non Tieste, doveva dare il titolo alla tragedia. Eroe è quella che desta in noi quell'interesse, e quella dolce pietà che la virtù sfortunata eccita irresistibilmente nel cuor dell'uomo» (p. 20).

della vita e dell'amore, e come amante di un uomo come Sisara, che, alla fine, riesce non solo a distoglierla dal culto di un «Dio tiranno, / Implacabil nell'ira» (I, 5) come quello degli Israeliti ma anche a convertirla al culto di un Dio comprensivo e indulgente come il suo («Il mio / Nume più mite d'adorar m'impone / La virtù», comunica Sisara a Debora in I, 5).

4. *Quale Giaeale?*

Nel secondo atto della tragedia, Giaeale rivela a Sisara la profezia di Debora, che, quindi, non si avvera. Svelandogli la congiura ai suoi danni, lei agisce spinta dall'amore, ma anche pensando che sia giusto: «Sisara, al tuo campo / Morte ti aspetta. – gli comunica – Trucidarti denno / In questa notte i duci tuoi» (II, 3). Lo stesso Sisara le fa notare che si è comportata in modo corretto: «Svelasti un tradimento vile, / D'ogni ben nato cor compisti il sacro / Dover primiero» (IV, 1).

Invece, Debora, la sedicente amica da cui lei è soggiogata e di cui subisce l'influsso, la addita come traditrice, la fa sentire in colpa fino a farle desiderare di morire, e la obbliga, alla fine, a scegliere chi salvare fra suo figlio e l'uomo amato.

Quello che nella Bibbia è un atto non giustificato (perché Giaeale ammazza Sisara?), nella Palli si configura come una reazione a un vero e proprio ricatto di Debora. «Non condannarmi / Ad orribil scelta... e madre e amante io sono», la implora Giaeale, e la profetessa le ribatte: «Chi vuoi che mora? Scegli» (IV, 3). La decisione, da parte della protagonista, di entrare nella tenda di Sisara per ucciderlo risponde a un moto, disperato ma necessario, di amore materno: «Son madre... il figlio ad ogni costo io deggio / Salvar; natura imperiosa impone / D'ogni altro affetto il sacrificio» (IV, 3).

Tutte le azioni di Giaeale, profondamente ponderate e sofferte, sono motivate dall'amore: nel secondo atto, tradisce il suo popolo per amore verso Sisara; nel quarto atto, per amore verso il figlio, accetta di pugnare Sisara; e, nel quinto atto, per amore, porge a Sisara il pugnale per suicidarsi e poi si uccide subito dopo («ti seguò e ad onta / D'inique leggi, eternamente uniti / Saremo alfine...»).

Tuttavia, in Giaeale, non si compendia solo la vicenda d'una madre e d'una amante, ma anche l'avventura spirituale di una donna ener-

gica e psicologicamente indipendente le cui certezze vacillano fino a crollare, fino a indurla, nel corso dell'azione, a cambiare radicalmente opinione, nei riguardi sia di Sisara, sia di Debora, sia del Dio degli israeliti.

Quando l'inflessibile profetessa le dà il pugnale per trafiggere il capo dei cananei sostenendo che è il Signore stesso a imporglielo («questo è di Dio / L'irrevocabil cenno»), Giaele non le crede, e le ribatte: «Onnipotente / Egli è, dicesti... e a vendicarsi elegge / Il ferro vil del tradimento? Oltraggio / È alla sua gloria il sol pensarlo! A terra / Ecco io getto il pugnale (*getta il pugnale*)». Lei non crede a un Dio che le impone di tradire l'uomo amato. Non vuole più credere al Dio privo di scrupoli degli israeliti. E nessuno dei tanti discorsi che le fa Debora riesce a smuoverla. Non batte ciglio finché non sente nominare il suo bambino (IV, 3):

[...] chiaro favella, dimmi
 Che il popol tuo non ami, Iddio non temi
 E rimorsi non senti. Un solo oggetto
 Domina i tuoi pensier; grande, temuto,
 Sisara sia, che importa a te del resto?
 Peran gli ebrei, tu sarai salva allato
 Al trionfante vincitor, pomposa
 Mostra farai di tua beltà fra gli arsi
 Ruderer nostri, lo confesso: insana
 Speranza fu che a sì propizia sorte
 Tu rinunziassi; godine, ma pensa
 Che il figliuol tuo, di tua ventura a parte
 Esser non può, che morir meco ei deve...¹³

Un ricatto atroce formulato da una donna che nel secondo atto le si dichiara molto affezionata (II, 1) e alla quale Giaele nel quarto atto salva anche la vita, chiedendo a Sisara di liberarla. Il discorso che Debora le fa è costruito ad arte, con un *incipit* che sembra interlocutorio e con un *explicit* che inibisce invece qualsiasi tipo di dialogo («pensa / Che il figliuol tuo, di tua ventura a parte / Esser non può, che morir meco ei deve...»). Si tratta di ricatto al quale Giaele, sebbene non si dia pace, cede, accettando di recarsi alla tenda di Sisara per ucciderlo (V, 2):

¹³ Palli, *Debora. Tragedia biblica*, cit., IV, 3, pp. n.n. (ma 38-39).

Dove
 M'inoltro? Ohimè! Di gemiti m'insegue
 Un flebil eco e mi sospinge innanzi.
 Son d'Elzearo i gemiti! sul capo
 Gli pende il ferro e: «madre», ei grida, «madre,
 Morir mi lasci?» O figlio, ecco a salvarti
 Movo; quel sangue del tuo fia prezzo
 Io verterò, non perirai... Là dorme
 Sisara... andiam... dove? A svenarlo! Un gelo
 Per le vene mi scorre... Io no, non posso
 Compier l'opra, io soccombo¹⁴.

Come la tormentata Alvida del *Torrismondo* tassiano, Giaele passa di continuo dall'amore alla paura e è costantemente preda di pensieri contraddittori: nei riguardi di Sisara, che prima odia e poi ama; nei riguardi del vendicativo Dio d'Israele, nel quale alla fine non crede neanche più; nei riguardi della sua amica Debora, che finisce col detestare più di qualsiasi altra cosa. Giaele vive dentro un incubo dal primo al quinto atto, basti vedere i versi sopraccitati nei quali lei si rivolge a se stessa, con domande e risposte, con imperativi alla prima persona plurale («andiam») come se stesse parlando a un'altra se stessa, per farsi coraggio, per non sentirsi sola. Invece è sola, come la Medea euripidea nel celebre monologo di fronte ai figli (vv. 1021-1080): anche Medea non vorrebbe ucciderli, eppure non può non farlo (se non lo facesse, sarebbero linciati dai corinzi), e infatti li uccide. Giaele non vorrebbe pugnalarla Sisara, ma non può non farlo (se non lo facesse, metterebbe in pericolo la vita del figlio), e infatti, alla fine, s'introduce nella sua tenda e l'accoltella. È interessante, però, che, contravvenendo all'ordine di Debora, non lo uccida ma si limiti a ferirlo. Gli israeliti vincono la battaglia. Dopodiché, Giaele si pugnala a morte e, prima di esalare l'ultimo respiro, riesce a far sì che Sisara si tolga la vita prima di cadere nelle mani di Debora e dei nemici.

¹⁴ Ivi, V, 2, pp. n.n. (ma 42-43). Si tratta di un passo molto simile al breve monologo che, in *Un divorzio*, Elena, la protagonista, pronuncia dopo aver tentato il suicidio, in pieno delirio, e terrorizzata al pensiero che il giorno dopo i suoi due figli, per seguire il padre in America, la abbandonino per sempre (Palli, *Un divorzio*, cit., IV, 19, p. 43).

5. Prima e dopo Angelica Palli

Nel 1763, il drammaturgo spagnolo Juan José López de Sedano dà alle stampe la tragedia, in versi e in cinque atti, *La Jahél: tragedia sacada de la Sagrada Escritura* (Barcelona, en la imprenta de Carlos Gibert y Tutó), che si attiene fedelmente al dettato biblico e nella quale ha grande rilievo la figura del marito di Jahél, Habér, da lei disapprovato per il fatto che, come tutti i Keniti, non aiuta il popolo di Israele a radicare la tirannia dei Cananei («à extirpar tan violenta tiranía») ma preferisce mantenersi in una posizione di neutralità. Quanto a Jahél, alla fine è celebrata da tutti come mediatrice del disegno divino, nonché come eroina del coraggio e della giustizia.

Si tratta del solo testo teatrale ispirato all'episodio biblico e anteriore alla *Deborá* della Palli: qui Jahél viene presentata fin dall'inizio come una donna perplessa di fronte alla posizione neutrale adottata dal marito nei confronti degli israeliti e desiderosa invece di prendere attivamente posizione a favore del figlio di Giacobbe («hijo de Jacob») e «contra el vil hijo / de Canán» (I, 1). Alla fine, nel quinto atto, dopo aver ucciso Sisara come in *Gdc* 4, 21, la protagonista eponima si rivolge a «Geová vengador» affinché cancelli dalla terra la progenie di Cam (V, 7). È un'eroina determinata e sicura di sé che, come dichiara lei stessa, si fa, pur nella sua debolezza fisica, strumento potente nelle mani del Signore: «sólo a aquel de las venganzas, / Supremo Dios, las gracias inmortales, / postrados, le rendid; pues este día / tomarla poderoso así dispuso / del más fuerte enemigo de su nombre / por el flaco instrumento de mi mano [per mezzo del fragile strumento della mia mano]» (V, 6).

La principale preoccupazione di López de Sedano, come anche di Angelica Palli, è di trovare una giustificazione per il gesto di Giaeale, e lui lo individua nel movente ideologico, che fin dall'inizio la contrappone al marito.

La Giaeale della Palli è molto diversa perché, prima di tutto, è una donna che ama (sia il piccolo Elzearo sia Sisara) e che, alla fine, viene costretta da Deborá a introdursi nella tenda dell'uomo amato e a ucciderlo perché sa che, se non lo facesse, comprometterebbe la vita del figlio.

Destà interesse il fatto che, il 16 dicembre 1922, alla Scala di Milano, vada in scena un'opera di Ildebrando Pizzetti (libretto suo, su soggetto biblico), intitolata *Deborá e Jaele*, che ha molti punti in comune con

l'inedita e mai rappresentata tragedia della Palli, a partire dalla tematica amorosa.

Nel lavoro di Pizzetti, infatti, Sisera, che qui è il re dei cananei, è perduto innamorado di Jaele, che viene persuasa da Debora a recarsi da lui per convincerlo a marciare con le truppe verso il monte Tabor, dove gli Israeliti potranno facilmente sconfiggerlo. La donna s'introduce nella tenda di Sisera, ma il suo piano viene scoperto. Il re tuttavia perdona Jaele, che comincia a innamorarsi di lui. Frattanto, inaspettatamente, la battaglia finale viene vinta dagli Israeliti, e Sisera, in fuga, cerca riparo nella tenda dell'amata, che ne ricambia l'amore e cerca di proteggerlo. In quel mentre, sopraggiunge Debora, che ordina a Jaele di consegnare il re perché venga giustiziato: lei preferisce allora ucciderlo nel sonno piuttosto che darlo in mano al proprio popolo, che ne farebbe scempio.

È un'opera nella quale domina il tema amoroso e nella quale la protagonista è per amore della sua vittima che si risolve a compiere il gesto biblico che l'ha resa celebre.

L'adattamento di Pizzetti ha due fondamentali e sorprendenti consonanze con la tragedia della Palli: la preminenza della tematica amorosa e il movente dell'assassinio di Giaele. Nella Palli, in più, è presente l'elemento decisivo dell'amore materno di Giaele verso Elzearo.

È affascinante il fatto che, anche in questo caso, la scrittrice precorra i tempi e che dia vita a una protagonista tormentata e problematica come Giaele. Una donna stretta fra due fuochi, combattuta fra l'amore della patria, così come del suo popolo e del suo Dio, e l'amore verso Sisera e verso il Dio dei Cananei. Una donna che persegue la giustizia e che alla fine fa la sua scelta, salvando la vita del figlio e impedendo anche che Sisera sia fatto prigioniero. Una donna che ama e che, grazie all'amore, conosce meglio se stessa, nonché la realtà e le persone che la circondano.

Milagro Martín-Clavijo

Marito ed avvocato (1892) di Grazia Pierantoni Mancini:
il dibattito sul divorzio a scena

Grazia Pierantoni Mancini, nata nel 1843 e morta nel 1915, è un'autrice piuttosto nota soprattutto come narratrice e collaboratrice di diverse riviste come «Nuova Antologia» o «La Donna». La sua attività di drammaturga, tuttavia, è stata finora poco studiata, nonostante abbia pubblicato varie opere dedicate a un pubblico giovane, *Teatro per fanciulle*, e tre commedie rivolte a un pubblico adulto: *L'ultima recita* (1884), *Marito e avvocato* (1892) e *Matilde di Canossa* (1904). Ha inoltre lasciato almeno altre cinque opere inedite, conservate presso il Fondo Mancini del Museo Centrale del Risorgimento di Roma.

1. *Marito ed avvocato* e la discussione della legge
del divorzio nell'Italia fine secolo

Marito ed avvocato è una commedia in un atto, suddivisa in sette brevi scene e ambientata nello studio dell'avvocato Enrici a Roma. I personaggi sono soltanto tre – l'avvocato, sua moglie e la Contessa Livia, una cliente – e la struttura si articola in tre parti: la prima e la terza mostrano i due coniugi nel loro spazio domestico, intenti a discutere una crisi matrimoniale; la parte centrale, invece, affronta il caso di separazione presentato dalla contessa Livia. È proprio questo momento centrale a determinare lo sviluppo dell'azione e, infine, il lieto fine per la coppia protagonista.

Al cuore della commedia, tuttavia, troviamo un tema ben più ampio: la riflessione sulla legge del divorzio, che emerge con forza attraverso la vicenda personale della contessa Livia e, in particolare, tramite la sua difesa esplicita – condivisa dalla moglie dell'avvocato – della proposta di legge allora in discussione in Parlamento. Per queste donne, chiedere una legge sul divorzio non è una posizione ideologica astratta, ma una

necessità concreta, un bisogno che tocca direttamente le loro vite. La loro frustrazione nasce dal fatto che, ogni volta che questa legge sembra vicina, qualcosa la fa scomparire di nuovo: «Una sola legge noi imploriamo dalla saggezza dei nostri legislatori, una sola! E quella legge, sembra fatto apposta, ogni tanto ce la mostrano da lontano, come un balocco da far stare quieti i bimbi cattivi, poi daccapo la rimettono nel portafogli»¹.

Con queste parole, Livia si riferisce alla proposta di legge sul divorzio, che – già nel 1892 – risultava da tempo rinviata, ostacolata, bloccata. Infatti, il codice Pisanelli del 1865 stabiliva nell'articolo 148 che «il matrimonio non si scioglie che colla morte di uno dei coniugi; è ammessa però la loro separazione personale»².

Dopo l'Unità d'Italia, lo scioglimento del matrimonio è stato presto discusso sia in ambito politico che giuridico, creandosi due schieramenti contrapposti: da un lato, i cattolici, le autorità laiche più conservatrici e gran parte dei giuristi, ancora strettamente legati a una visione tradizionale della famiglia; dall'altro, i riformisti, soprattutto di sinistra, recentemente ammessi in Parlamento³. Si trattava di «due visioni differenti ed antitetiche della persona, della famiglia e del suo ruolo in seno alla società»⁴.

In questi primi anni non si può parlare di una vera e propria campagna a favore del divorzio, poiché le richieste erano legate all'iniziativa di individui molto carismatici, come Salvatore Morelli – che avanzò due proposte nel 1878 e nel 1880 –, il ministro Villa (1881) e il ministro Zanardelli (1883). Villa ci riprovò nel 1891⁵ e nel 1893. Nel 1901 fu la volta

¹ G. Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato. Commedia in un atto*, tipografia Fratelli Pallotta, Roma 1892, pp. 18-19.

² *Codice civile del Regno d'Italia*, Stamperia Reale, Torino 1865, p. 38.

³ Nel dibattito sul divorzio, protrattosi per decenni, vi furono donne che parteciparono attivamente con saggi e interventi: a favore Serafini (*Matrimonio e divorzio: pensieri*, 1873), Franchi (*Il divorzio e la donna*, 1902 e *Divorzio: conferenza tenuta all'Università di Parma*, 1903) e Labriola (*Del divorzio, discussione etica*, 1901); contro De Felice Lancillotti (*Il divorzio e la donna*, 1893) e Anzoletti (*Il divorzio e la donna italiana: Discorso*, 1902).

⁴ Ch. Valsecchi, *In difesa della famiglia? Divorzisti e antidivorzisti in Italia tra Otto e Novecento*, A. Giuffrè, Milano 2004, p. 197.

⁵ Nella commedia si fa riferimento al deputato Fabini, personaggio che non compare in scena ma di cui si parla frequentemente. La contessa Livia ha avuto un colloquio con lui prima di recarsi dall'avvocato, su suo consiglio. Il nome potrebbe alludere a Tommaso Villa o a Salvatore Morelli, entrambi promotori di diversi disegni di legge sul divorzio; è

dei deputati Berenini e Borciani. Con la proposta di legge Zanardelli-Cocco Ortu del 1902, il dibattito parlamentare sul divorzio si chiuse di fatto: la legge rimase una proposta senza sviluppo⁶.

È evidente che il divorzio, tra il XIX e il XX secolo, rappresentava un problema complesso: non solo giuridico, con implicazioni di diritto internazionale, ma anche politico, religioso, morale e sociale. Una questione troppo articolata per uno Stato giovane, «ancora debole, sfidato da fragili equilibri interni, timoroso di un ulteriore aggravamento della frattura con il Vaticano e che, probabilmente, aveva già prodotto il suo massimo sforzo in materia con l'introduzione del matrimonio civile»⁷.

Nel 1892, nonostante la speranza di una legge sul divorzio, per un matrimonio fallito in Italia rimaneva solo la possibilità della separazione di corpo. Tuttavia, poiché non scioglieva il vincolo matrimoniale, questa portava spesso alla creazione di famiglie irregolari. Inoltre, la separazione – anche se ammessa in circostanze ristrette – «non era guardata con favore dal legislatore» e poteva «essere letta come uno dei diversi tasselli con cui il codice di fatto puntellava l'irresponsabilità sessuale maschile»⁸.

In questo contesto concreto dell'Italia di fine Ottocento, la commedia di Mancini assume una funzione chiara: dare un volto concreto alla legge e incarnare le conseguenze di un matrimonio fallito in persone rispettabili, prive della possibilità di divorziare. Il tono leggero e il lieto fine obbligato non impediscono al pubblico di riflettere su cosa significhi un matrimonio e su come mantenerlo integro.

Si tratta di una commedia breve, non di un saggio o di una conferenza, in cui Grazia Mancini avrebbe potuto approfondire maggiormente

tuttavia più probabile che si tratti del primo, poiché aveva ripresentato la proposta nel 1891 e lo avrebbe fatto nuovamente nel 1893.

⁶ Sulle diverse proposte di legge sul divorzio nell'Italia unita, cfr. F. Franceschi, *I progetti per l'introduzione del divorzio in Italia in epoca post-unitaria*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», n. 34, 2012, pp. 1-60; A.R. Amato, *Progresso e Innovazione: Il lungo itinerario della scienza giuridica italiana verso la socializzazione dell'ordine familiare*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Macerata, 2025; V. Iaconis, *Finché legge non vi separi. Il divorzio nella narrativa d'autrice tra Otto e Novecento*, Classiques Garnier, Paris 2020; M. Seymour, *Debating Divorce in Italy: Marriage and the Making of Modern Italians, 1860-1974*, Palgrave Macmillan, New York 2006.

⁷ Franceschi, *I progetti*, cit., p. 58.

⁸ F. D'Alto, *Una decisione di separazione per eccessi nell'Italia liberale*, in «Iurisdictio», 6, 2024, p. 10.

sulla questione del divorzio. Tuttavia, riesce a mettere in luce alcuni aspetti cruciali, evitando di affrontare i casi più estremi che avrebbero potuto incarnare la necessità di una legge sul divorzio (come faranno invece Anna Franchi o Sibilla Aleramo). Ciò che fa è altrettanto importante: ci mostra il punto di vista di una donna colta, sensibile, consapevole del proprio tempo con lucidità e ironia.

In questo modo, rende evidente la posizione subalterna della donna, anche quando si tratta del diritto di sottrarsi a un matrimonio infelice.

2. Grazia Pierantoni Mancini di fronte alla questione del divorzio

Grazia Mancini seguì da vicino il tortuoso percorso delle proposte di legge in Parlamento e la loro eco nella stampa e nei circoli letterari⁹. Ma non solo: è molto probabile che Grazia abbia seguito anche le cause del padre in materia di famiglia e separazione. Infatti, Pasquale Stanislao Mancini, pur essendo favorevole in molte questioni a una maggiore uguaglianza tra i sessi¹⁰, fu avvocato di diverse cause di separazione, due delle quali molto note e anteriori alla data della commedia: nel 1870 assistette un marito in una richiesta di separazione avanzata dalla moglie

⁹ Esistono numerosi romanzi incentrati sulla tematica della dissoluzione del matrimonio: probabilmente il primo è quello di Meleri (*Il divorzio. Romanzo sociale*, 1876), cui seguirono opere di diverse scrittrici, tra cui Tedeschi Treves (*Catene*, 1882; *Per vendetta*, 1893), Beatrice Speraz (*Nell'ingranaggio*, 1885; *Numeri e sogni*, 1887), Deledda (*Dopo il divorzio*, 1902), Franchi (*Avanti il divorzio*, 1902), Zampini Salazar (*Cavalieri moderni*, 1905). Ci sono anche opere teatrali su questa tematica: Giacometti (*La morte civile*, 1861), Lafragola (*Il divorzio*, 1876), Bruna (*Il Divorzio*, 1884); tre sono di donne: Palli (*Un divorzio*, 1864), Beccari (*Un caso di divorzio*, 1881) e Mancini (*Marito e avvocato*, 1892). Sul binomio letteratura e divorzio, in questo periodo, si veda M. Beer, *Miti e realtà coniugali nel romanzo italiano tra Ottocento e Novecento*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e Ch. Klapitsch-Zuber, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 439-63; S. Torre "Interni familiari". *L'indissolubilità del matrimonio nella letteratura, nel teatro e nella cultura giuridica italiana di fine Ottocento*, in *Il diritto incontra la letteratura*, a cura di S. Torre, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 2017, pp. 29-49; V. Iaconis, *Le catene moderne della nuova Eva. La critica della letteratura femminile al codice Pisanelli*, in «Chronica Mundi», 12, 1, 2017, pp. 147-178; Iaconis, *Finché la legge*, cit.

¹⁰ Come il progetto del 1877 per ammettere le donne alla testimonianza negli atti pubblici. Cfr. M.R. Di Simone, *Le discussioni sui diritti delle donne per il codice civile unitario*, in *Avvocati protagonisti e rinnovatori del primo diritto unitario*, a cura di S. Borsacchi e G.S. Pene Vidari, Il Mulino, Bologna 2014, p. 117.

(Corte d'appello di Torino, 8 marzo 1870) e nel 1880 difese Giuseppe Garibaldi nella causa di annullamento del suo secondo matrimonio con la marchesa Giuseppina Raimondi.

Questi due casi, in cui il padre di Grazia difese l'uomo, ci aiutano a comprendere la complessità della commedia e il motivo per cui, alla fine, la contessa Livia lascerà lo studio dell'avvocato Enrico con il consiglio di ritornare dal marito.

Alla base della storia di Livia sembrano esserci proprio gli insegnamenti del caso di separazione di 1870. Cosa accadde? Un marito, armato di pistola e appostato davanti alla casa della suocera, dove si era rifugiata la moglie, la ferì gravemente nel tentativo di riportarla a casa. Ne seguirono un processo penale per tentato omicidio e uno di separazione personale promosso dalla moglie. La sentenza di quest'ultimo processo fu peculiare poiché concesse la separazione alla moglie in un contesto sfavorevole. D'Alto, che ha studiato a fondo questo caso, afferma che «si tratta, inoltre, di una decisione che è stata indicata dalla dottrina dell'epoca come paradigmatica degli eccessi nelle cause di separazione personale, perché statuisce limiti invalicabili della violenza coniugale, e quindi dello *ius corrigendi* del marito nei confronti della moglie, che era considerato espressione della sua autorità»¹¹.

Nella sua commedia Grazia non presenta una situazione estrema come quella del tentato omicidio, ma approfondisce la condizione senza via d'uscita in cui si trova Livia: una giovane donna a cui sono stati spezzati sogni e speranze, condannata a un'esistenza senza amore, incatenata a un uomo che non ama e che si comporta come un tiranno. È giunta a un punto di non ritorno: «Quando la misura è colma, quando l'anima è piena di amarezza è necessario cercare un rimedio. Ella vede in me, caro avvocato, una donna, che ha molto sofferto... [...] che ha visto cadere ad una ad una le sue illusioni, come le foglie di una rosa...»¹².

La situazione vissuta con il marito la spinge ad amare un altro uomo e a voler formalizzare la relazione. L'adulterio è dunque servito.

Resistetti lungamente. Un giorno seppi che mio marito mandava fiori ad una cantante, allora permisi a mio cugino Rodrigo [...] È lui che mi esorta a tollerare, ad evitare gli scandali, ad aver fede nella legge del divorzio, che

¹¹ D'Alto, *Una decisione*, cit., pp. 4-5.

¹² Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., p. 21.

alla fine deve essere votata in Parlamento. Ma io non ne posso più; la catena è troppo pesante; ho deciso di spezzarla¹³.

Non è più disposta a fingere, a recitare una parte che non sente sua, e si rivolge all'avvocato Enrici per verificare la possibilità di una separazione, in un momento in cui la legge sul divorzio sembra ancora possibile. Le parole dell'avvocato evocano quelle del padre di Grazia: egli è più incline a difendere il marito che la propria Livia, immaginando come sarebbe stato sostenuto in tribunale e prevedendo che la contessa non avrebbe alcuna possibilità di ottenere la separazione.

L'avvocato Enrici non segue solo il «criterio della legge, ma anche della convenzione sociale»¹⁴: nella difesa, il costume sociale è importante quanto la norma giuridica. Vi è un costante adeguamento tra società e legge; perciò, per l'avvocato è più prudente un'interpretazione conservatrice, conforme alle tradizioni. Quando parla di «grande conoscenza del cuore umano»¹⁵, in realtà si riferisce alle norme sociali, alle consuetudini da cui la legge trae legittimità.

Poi inizia a riflettere sulle cause che potrebbero essere presentate in tribunale e che giustificherebbero la separazione richiesta dalla contessa. Secondo la legge, il matrimonio può essere sciolto in determinati casi, quando non vi siano figli o discendenti. Nella commedia, la drammaturga si concentra soprattutto su due motivi alla base della richiesta di separazione da parte di Livia: da un lato, l'incompatibilità di caratteri, che potrebbe condurre il marito ad atti di violenza contro la donna; dall'altro, l'infedeltà.

2.1. Incompatibilità di carattere e gli eccessi

«È questione di carattere, di temperamento... [...] incompatibilità di caratteri, nessuno ci ha colpa. [...] Questa incompatibilità potrebbe condurre uno dei coniugi a commettere atti violenti»¹⁶.

Gli atti violenti all'interno della coppia erano la motivazione prin-

¹³ Ivi, pp. 29-30.

¹⁴ Ivi, p. 22.

¹⁵ Ivi, p. 28.

¹⁶ Ivi, p. 23.

cipale in molte istanze di separazione dell'epoca. A titolo di esempio, Borgione¹⁷ segnala che le motivazioni più frequenti nei giudizi a Torino tra il 1866 e 1868 erano le quattro «manifestazioni di brutalità»: eccessi, sevizie, minacce e ingiurie gravi, con il 46% dei casi. Questa percentuale di eccessi saliva al 70% quando l'istante era una donna.

Ma cosa si intendeva per atti violenti, per eccessi? «Per eccessi s'intendono gli attentati che mettono in pericolo la vita di quello dei coniugi contro il quale sono commessi»¹⁸. Purtroppo, come sottolinea Livia, si tratta di termini ambigui, variamente interpretabili: «Che intende Ella per insulto? Se per alcuni l'insulto è la percossa, per altri è un semplice atto d'impazienza o la parola scortese. Non si può pretendere che tutti la sentano ad un modo»¹⁹. Dalla sua parte, la legge, come segnala l'avvocato Enrici, «non ammette simili sottigliezze»²⁰.

Nella difesa del marito nella causa del 1870, Pasquale Stanislao Mancini affermò che se il marito esercitava la violenza (anche ferendo con una pistola la moglie), lo faceva non arbitrariamente ma come l'adempimento di un dovere morale, ossia come esercizio dello *ius corrigendi* del capofamiglia. All'epoca – e anche fino a metà Novecento – era ancora in uso questo diritto del *pater familias* di usare mezzi coercitivi, anche fisici, per correggere comportamenti ritenuti inaccettabili: «Correggere la moglie che sbagliava, anche mediante percosse, era sempre stato considerato un diritto-dovere del marito. Il punto di attrito era, piuttosto, stabilire fino a che punto potesse spingersi lo *ius corrigendi*; cioè, fino a che punto le percosse rappresentassero un diritto del marito oppure un abuso»²¹.

È evidente che Grazia Mancini conosceva bene questa realtà: una separazione per eccessi era facilmente contestabile da un avvocato che difendesse il marito, poiché la società tollerava e normalizzava la violenza fisica e psicologica contro la moglie. Così scriveva il padre nella difesa del suo cliente del 1870:

¹⁷ A. Borgione, *Separarsi in età liberale. La conflittualità coniugale a Torino (1848-1914)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, 2018, p. 126.

¹⁸ D'Alto, *Una decisione*, cit., p. 5.

¹⁹ Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., p. 24.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Borgione, *Separarsi in età liberale* cit., p. 126.

Del resto come può dirsi ingiurioso il tentativo fatto dal marito di ridurre la moglie all'adempimento dei suoi doveri, e toglierla così da una posizione pericolosa, la quale invece riesce un'ingiuria pel marito? [...] dove havvi l'esercizio dell'autorità domestica, patria, maritale o tutoria, il tentativo di ricondurre nell'abbandonato domicilio il figlio minore, la moglie, il pupillo, che se ne siano abusivamente allontanati, allorché risulta escluso che siasi eseguito col mezzo di volontarie violenze, lungi dal costituire un eccesso o una sevizia ed ingiuria, sia invece l'adempimento di un morale dovere²².

Come conclude D'Alto, «la questione non è la violenza coniugale in sé e la sanzione, colpendo solo l'eccesso, fa sì che la pratica generalmente violenta continui ad essere custodita dall'ordinamento»²³.

La violenza contro la propria moglie si può considerare piuttosto un atto di protezione da parte del marito, non una violenza per sé.

2.2. Per infedeltà di uno dei coniugi

L'altro motivo per la separazione è l'infedeltà. Tuttavia, come sottolinea Borgione²⁴ con l'esempio delle istanze di separazione a Torino nel periodo 1838-1865, l'adulterio – data la difficoltà di prova – era scarsamente utilizzato in tribunale, specialmente dalle donne (circa il 10% dei casi).

Nella commedia analizzata, Livia dichiara che il marito è stato infedele ma ammette anche di esserlo stata a sua volta, anzi di esserlo ancora. L'avvocato menziona solo superficialmente il Codice Pisanelli che, nell'articolo 150, tratta l'adulterio in modo diverso e con punizioni differenti a seconda che si tratti di un uomo o una donna: «o le avesse condotta in casa una sua... donna... o invece l'avesse sorpresa... in colloquio...»²⁵.

La risposta di Livia è immediata: si sente condannata a non amare ed essere amata: «Dunque l'essersi vista sorvegliare, sospettare come una perversa, non conta? Dunque, sarà lecito ad un uomo di mancare alle proprie promesse, di diventare a poco a poco sgarbato, ironico, tiranno,

²² Citato in D'Alto, *Una decisione*, cit., p. 17.

²³ Ivi, p. 20.

²⁴ Borgione, *Separarsi in età liberale*, cit., p. 127.

²⁵ Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., p. 24.

e la sua vittima non potrà far nulla per sottarsi al giogo diventato troppo pesante?»²⁶.

L'adulterio confessato da Livia diventa per l'avvocato elemento decisivo per non procedere con la separazione e per consigliarle di tornare dal marito: «Ho proprio paura ch'Ella non ami più suo marito; peggio, che ami un altro. [...] Ella è ancora in tempo di tornare sul retto cammino»²⁷.

Non importa che Livia si senta «l'anima [...] così triste, il cuore così vuoto»²⁸, perché la legge non prende in considerazioni le ragioni dell'anima, del cuore, della solitudine, del dolore. Altri sono i criteri, e l'avvocato Enrici sa bene come il marito verrebbe difeso in tribunale: non accetterebbe mai la separazione, perché ne andrebbe del suo onore.

Il marito parlerebbe di famiglia e di amore verso la moglie. Tutto ciò che ha fatto verrebbe giustificato con l'amore che – come osserva D'Alto – rappresenta «l'ultima cartina al tornasole della vicenda: in grado di assorbire ogni comportamento maschile, giustificandolo»²⁹. Così l'avvocato dice a Livia: «Egli l'ama immensamente, malgrado i suoi torti. Spesso i rabbuffi, le parole aspre non sono diretti a lei, ma gli sfuggono, perché l'animo è agitato, perché la lotta della vita è difficile e cento contrarietà turbano ad ogni passo l'animo dell'uomo in continuo attrito con le leggi sociali»³⁰.

L'avvocato giustifica anche la gelosia del marito, la sua collera, e attribuisce a Livia la colpa di non saper cedere: «Gli negherà il diritto di vegliare su di lei, lo aizzerà con la fredda ironia e con lo scherno. Oh! Badi, non dico che egli faccia bene a mostrarsi prepotente e collerico; ma se la donna sapesse cedere a tempo, quanto otterrebbe di più!»³¹.

In questa logica, mettere in discussione il desiderio maschile equivale a una mancata adesione all'ordine sociale. Sarà lei, come affermava Mancini a proposito della donna che chiese la separazione dopo essere stata ferita dal marito, a risultare colei che offende il coniuge per il solo

²⁶ Ivi, p. 25.

²⁷ Ivi, p. 30.

²⁸ Ivi, p. 25. Altre autrici, come con Anna Franchi, si concentrano anche loro sul dolore e sulla sofferenza.

²⁹ D'Alto, *Una decisione*, cit., p. 21.

³⁰ Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., p. 32.

³¹ *Ibid.*

fatto di volersi separare da lui e di negarsi ai suoi legittimi voleri. Sarà lui a essere considerato oltraggiato, mentre lei verrà giudicata come colei che non adempie ai propri doveri; è lei, dunque, a rimanere

fuori dai canoni della legittimità sociale segnati dall'onore [...] È una legittimità parametrata sui voleri di lui, che non sono legittimi perché adesivi all'ordine precostituito ma, esattamente all'opposto, è l'ordine costituito che parametrata la propria griglia valoriale fondativa sui desideri maschili: Mancini scrive che lei ostinatamente si rifiuta di aderire ai voleri del marito, evidenziando come mettere in discussione il desiderio maschile equivalga ad una mancata adesione all'ordine sociale³².

Grazia Mancini conosce bene questa realtà: la base di tutto è una famiglia solida e gerarchica, fondata sul sentimento dell'onore³³. Infatti, «se il matrimonio rappresentava il massimo grado di integrazione delle donne nella società, adulterio e separazione marcavano invece un distacco incolmabile»³⁴.

2.3. Il consiglio dell'avvocato

Il consiglio finale dell'avvocato, che parla appunto come professionista e non come uomo, è chiaro: «non vi sono sufficienti motivi per una separazione»³⁵. Perciò le raccomanda «la pazienza e la sottomissione»³⁶, cioè di non lasciare il marito e continuare a vivere con lui, dimenticando l'amore per il cugino e il sogno di una vita migliore.

Livia, pur non condividendo il consiglio, si rende conto della debolezza della sua situazione nel quadro giuridico dell'epoca, legato a uno Stato molto giovane in cui vi era una forte identificazione tra famiglia e nazione. Difendere l'indissolubilità del matrimonio equivaleva a proteggere la stabilità dell'Italia: «La forza prescrittiva dell'unione tra matrimonio, integrità morale, patriottismo e cittadinanza colpiva a livello ideologico entrambi i sessi ma, così come ratificata dal codice civile,

³² D'Alto, *Una decisione*, cit., p. 22.

³³ Ivi, p. 25.

³⁴ Iaconis, *Finché legge non vi separi*, cit., p. 151.

³⁵ Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., pp. 31-32.

³⁶ Ivi, p. 33.

contribuiva a confermare un'insanabile disparità tra i ruoli di genere all'interno del nucleo familiare, a svantaggio delle donne»³⁷.

L'avvocato, come Grazia, sa bene che, benché la separazione significasse che i coniugi non abitassero più insieme, lasciava inalterati tutti gli altri obblighi, come la fedeltà, e impediva di rifarsi una vita con un'altra persona (pena sanzioni). Inoltre, continuava a necessitare dell'autorizzazione maritale per tutto, anche per disporre del proprio patrimonio.

La separazione comportava anche uno stigma sociale per la donna e, secondo Zanardelli e Cocco-Ortu, pesanti conseguenze di genere, poiché «snatura la famiglia, dà privilegio e vita libera all'uomo, consacra la donna, che rimane quasi una sotto-specie, né libera, né coniugata, né vedova»³⁸. In realtà, «la separazione personale, ben lungi dall'essere una *chance* offerta all'emancipazione femminile, strumento per sfuggire al proprio destino matrimoniale e per esercitare così appieno la propria autonomia, non poteva che risolversi, nella realtà, in una significativa *diminutio* sociale della donna separata, che diveniva di fatto un soggetto fuori dall'ordine»³⁹.

Alla donna non restava che attendere l'approvazione della legge sul divorzio: «Venendo qui ero decisa a farla finita una volta, ma Ella non ha creduto di secondarmi ed io forse sopporterò ancora... Almeno fino a che la legge del divorzio non sia votata... Pregherò il deputato Fabini di sostenerla a spada tratta!»⁴⁰.

Livia esce dallo studio dell'avvocato senza separazione, ma con una nuova consapevolezza. E Grazia Mancini ci lascia con una domanda sospesa: fino a quando dovranno aspettare le donne per essere ascoltate dalla legge?

3. Conclusioni

Marito ed avvocato è una commedia solo apparentemente leggera, che affronta temi cruciali sul matrimonio e sui diritti delle donne, senza però trasformarsi in una denuncia esplicita né sovvertire i ruoli di genere. Nel

³⁷ Iaconis, *Finché legge non vi separi* cit., p. 24.

³⁸ Citato in *ivi*, p. 52.

³⁹ D'Alto, *Una decisione*, cit., p. 11.

⁴⁰ Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., p. 34.

contesto concreto – e ben conosciuto dall'autrice – della discussione parlamentare sulla legge del divorzio, emerge fin dall'inizio che la legge è fatta dagli uomini e che, anche quando riguarda la vita più intima delle donne, queste restano escluse.

Come sottolinea Anna Franchi nella conferenza *Divorzio e donna*: «E chi, se non menti di madri potranno comprendere questo infortunio, e chi, chi, se non le donne, dovrà vedere e combattere la sconcezza, e lottare e impedirle?»⁴¹.

Finché le donne non riusciranno a legiferare a proprio favore – o almeno a non subire leggi contrarie – l'unica strada è sensibilizzare l'opinione pubblica, far conoscere la legge e mostrare la necessità di cambiarla. Per parlare alle donne, occorre toccare il cuore, come capisce l'avvocato⁴². Cioè bisogna parlare al sentimento reale attraverso casi concreti e lasciare di lato tecnicismi astratti, perché «so che una via è quella che più facilmente conduce alla persuasione, quella del sentimento, e so anche che la più sicura persuasione proviene dalla verità»⁴³.

Verità e sentimento: questa è la via da seguire⁴⁴ per convincere davvero. Ed è ciò che fa Grazia Mancini: prende una storia reale, fatta di dolore e infelicità, incarnata in una donna comune, senza esagerazioni. Dai casi concreti e dalle conseguenze dell'assenza della legge sul divorzio, si può arrivare a convincere anche gli indifferenti, persino le donne felici nel loro matrimonio.

Ma, nella attesa della legge, non resta che arrangiarsi e non pensare alla separazione, che porta sofferenze soprattutto alla donna. Bisogna, quando ancora si è in tempo, riflettere sul matrimonio e su come mantenerlo vivo: pensare all'altro, cercare un punto di equilibrio, dare, ricevere e cedere. È ciò che faranno alla fine l'avvocato protagonista e Maria adottando una posizione più comprensiva. Entrambi si propongono di tornare ai primi tempi del loro matrimonio, quando ognuno cercava di rendere felice l'altro.

Il finale è forse troppo romantico e prevedibile, ma il messaggio arriva al pubblico.

Vorrei concludere con le parole della contessa Livia, che descrive le

⁴¹ A. Franchi, *Il divorzio e la donna*, Nerbini, Firenze 1902, p. 17.

⁴² Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., p. 36.

⁴³ Franchi, *Il divorzio*, cit., p. 6.

⁴⁴ «Io come donna, preferisco la via del sentimento» (Franchi, *Il divorzio*, cit., p. 6).

due figure maschili a cui la donna può confidarsi: il confessore e l'avvocato: «l'uno ci riconcilia col cielo, l'altro con la legge... E se poi la riconciliazione non è possibile, entrambi suggeriscono accomodamenti»⁴⁵. È esattamente quello che fa l'avvocato Enrici: suggerisce a Livia di adattarsi, di modificare i propri schemi mentali per ridurre i danni possibili. In realtà, il consiglio è la rassegnazione e la speranza in un cambio legislativo che porti ad una trasformazione sociale e mentale.

⁴⁵ Pierantoni Mancini, *Marito ed avvocato*, cit., p. 17.

Vincenzo Caputo

Per un profilo di Adelaide Ristori ‘autrice’:
la riflessione di Roberto Bracco

1. Gli scritti di Roberto Bracco
e la galleria di artiste illustri

È stata più volte sottolineata l’attenzione che Roberto Bracco riservò al ruolo della donna nella società di fine Ottocento e inizio Novecento a partire da quello che potrebbe essere considerato il frutto più evidente di tale attenzione, ovvero il volume *Nel mondo della donna. Conversazioni femministe*, il quale fu pubblicato nel 1906 a Roma presso la casa editrice Voghera¹. In tale scritto, dall’alto gradiente teorico, egli affronta esplicitamente la questione della relazione tra uomo e donna, la quale è al centro di molta della sua produzione novellistica e teatrale. Nello specifico Bracco prova a individuare le cause precipue della mancata emancipazione femminile, evidenziando come nel corso dei secoli l’essere umano abbia trasformato una specificità di natura (la differenza tra uomo e donna) in una forma di supremazia culturale dei primi sulle seconde, in un dominio di cui le donne risultano le principali vittime:

Combattendo come semplice individuo, come semplice creatura umana, come creatura che ha nel cranio un laboratorio d’idee e nella ragion di vita un diritto di conservazione, ella [la donna], per ora, deve dimostrare all’uomo

¹ Per un aggiornamento bibliografico sull’attività di Bracco, dopo l’importante volume di P. Iaccio, *L’intellettuale intransigente. Roberto Bracco e il fascismo*, Guida, Napoli 1992, si vedano almeno i contributi apparsi a cura di P. Iaccio in «Giornale di storia contemporanea», XIV, 2, 2011, pp. 5-157 (*Roberto Bracco: l’intellettuale ed il politico*), il numero monografico della rivista «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», XIII, 2013, 4 (*Omaggio a Roberto Bracco*, a cura di G. Buffardi), il vol. C.A. Adesso, V. Caputo, P. Sabbatino, *I volti di Partenope. La drammaturgia napoletana del Novecento da Bracco a De Simone*, Aracne, Roma 2013, part. pp. 12-48 e, più recentemente, F. Soverina, *Il caso Bracco. Una ferita non sanata*, Polidoro, Napoli 2017.

di non aver bisogno né del suo obolo, né del suo consiglio, né della sua fiducia, né della sua protezione, né del suo affetto e tanto meno del suo nome².

In modi provocatori e inconsueti per i suoi tempi lo scrittore napoletano arriva quindi a immaginare un avvenire in cui la donna possa esprimere una femminilità non più associata semplicisticamente alla fragilità ed esorta il genere femminile ad agire affinché la cultura della prevaricazione e del sopruso sia definitivamente superata.

Piuttosto che tornare però sul 'femminismo' di Bracco, intorno al quale tanto si è riflettuto sul piano bibliografico, preferiamo puntare l'attenzione in questa sede sullo spazio che il drammaturgo dedicò a scrittrici, attrici e più in generale artiste all'interno di quel *monumentum* che è la sua raccolta di scritti vari in tre volumi, pubblicati nel 1941 e nel 1942 presso l'editore Carabba di Lanciano con il titolo *Nell'arte e nella vita* (il XXIII, il XXIV e il XXV dell'*opera omnia*)³. In questi volumi, che si aprono proprio con il ricordo dei suoi 'scritti femminili' («Ecco la mia conferenza sulle evoluzioni [...] della Donna [...] quando non ancora avevano varcato l'Atlantico le edizioni rivedute e corrette dell'*American girl*, modello e guida di una novissima soluzione del problema femminile», vol. XXIII, p. VI), il commediografo raccolse lettere, appunti e articoli di giornale, nei quali a distanza di anni rievocò uno specifico clima culturale, la Napoli dell'Otto e del Novecento, che aveva visto la propria piena affermazione letteraria.

² L'opera è stata riproposta a cura di L. Donadio nel 2002: R. Bracco, *Nel mondo della donna. Conversazioni femministe*, a cura di L. Donadio, L'Orientale Editrice, Napoli 2002, p. 24.

³ Sulla questione femminile ci limitiamo a citare l'introduzione di L. Donadio, *La donna e il tempo nelle pagine di Roberto Bracco*, in R. Bracco, *Nel mondo della donna*, cit., pp. XV-LXVII. Per gli indici dei citati volumi di chiusura dell'*opera omnia*, ormai difficilmente reperibili, e per una ricostruzione della loro genesi cfr. A. Lezza, *L'edizione delle opere di Bracco*, in *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, a cura di G. Oliva, Bulzoni, Roma 1999, pp. 211-230. L'edizione delle opere di Bracco, edita in 25 volumi (1935-1942) per l'editore Carabba, rappresenta un punto di riferimento filologico, al quale lo stesso Bracco affidò la propria gloria postuma («L'edizione Carabba [...] sarà l'edizione rappresentativa e definitiva di ciò che ho prodotto come scrittore, come artista, e dovrà eliminare, per il bibliofilo, per il bibliografo, per il semplice buon lettore di oggi e di domani, le edizioni precedenti che ho rifiutate», R. Bracco, *Premessa*, in *Opere di Roberto Bracco*, vol. I, Carabba, Lanciano 1935, pp. 5-6: 5). D'ora in poi i riferimenti relativi all'Edizione Carabba delle *Opere* di Bracco saranno indicati direttamente di seguito alla rispettiva citazione.

Va evidenziato come, nel selezionare quanto scritto precedentemente, Bracco riservi un'attenzione specifica a figure femminili come Paola Riccora (vol. XXV, pp. 57-62), Tina Di Lorenzo (vol. XXV, pp. 87-90), Emma Gramatica (vol. XXV, pp. 147-166), Eleonora Duse e Sarah Bernhardt (vol. XXIV, pp. 63-70), Matilde Serao (vol. XXIV, pp. 101-110), Francesca Bertini (vol. XXIV, pp. 111-116), ancora Eleonora Duse (vol. XXXIII, pp. 43-56), Adelaide Ristori (vol. XXIII, pp. 105-112), Gemma Bellincioni (vol. XXIII, pp. 113-124) o ancora alla riflessione sulle donne di Roberto Marvasi (vol. XXIII, pp. 21-26) e all'«eterno femminino Goldoniano» (vol. XXIII, pp. 129-148)⁴. Il drammaturgo napoletano finisce quindi per costruire, in questa sorta di personale antologia, una propria peculiare galleria femminile dello spettacolo italiano tra fine XIX e inizio XX secolo⁵.

Rispetto a questa galleria di donne illustri, provenienti soprattutto dal mondo teatrale, punteremo in modo specifico nel corso delle prossime pagine l'attenzione sulla figura di Adelaide Ristori. Nel caso di Ristori, infatti, la riflessione di Bracco sintetizza in modi esemplificativi l'idea che egli ha della forza creatrice di una donna in scena. Al centro del ragionamento c'è il concetto di 'autorialità' o meglio – a voler essere più precisi – della capacità da parte di un'illustre attrice di interpretare e inevitabilmente reinventare i personaggi da lei messi in scena.

⁴ Segnaliamo che il rapporto tra Bracco e le Gramatica (Emma e Irma), in riferimento alla censura fascista, è stato tra l'altro oggetto di uno speciale su Rai Storia dal titolo *Italiani. Roberto Bracco - Emma e Irma Gramatica* ora visibile al seguente link: <https://www.raiplay.it/video/2020/01/italiani-roberto-bracco---emma-e-irma-gramatica-172ac6b3-be6d-4f81-b8cd-e8aa97617f0b.html>.

⁵ Sulla raccolta *Nell'arte e nella vita* e, più in generale, sull'edizione Carabba utili risultano le puntualizzazioni di Iaccio: «Basti pensare che dal 1935 in poi si dedicò all'immane lavoro di curare la pubblicazione della sua *opera omnia* per l'editore Carabba di Lanciano arrivando a veder pubblicati ben 25 volumi (due altri volumi furono probabilmente portati a termine ma andarono perduti nel periodo della guerra). Le sue opere di teatro vennero corrette o riscritte, aggiornando la vecchia edizione Sandron d'inizio secolo. Molti articoli vennero raccolti, e in parte riscritti, allo scopo di conservare tutto ciò che aveva prodotto in una vita di lavoro. Si può dire di più; l'autore super-censurato riuscì nell'intento di disseminare, all'interno del vecchio articolo o di un profilo di un personaggio, una quantità di frasi, di riferimenti, di allusioni alla sua condizione di autore emarginato» (P. Iaccio, *R. Bracco: le ragioni di una scelta antifascista*, in *Omaggio a Roberto Bracco*, cit., pp. 54-89: p. 89, nota 47).

2. Gli ottant'anni di Adelaide Ristori: la riflessione di Bracco

Il discorso che Roberto Bracco tenne al Teatro Bellini di Palermo il 30 gennaio 1902 per l'ottantesimo genetliaco di Adelaide Ristori (l'attrice era nata a Cividale del Friuli il 29 gennaio 1822) ha senz'altro l'obiettivo di fornire al lettore-spettatore la doppia immagine di un'attrice-patriota⁶.

Per Bracco Ristori è riuscita a fare ciò che nella nazione italiana nessuno riesce veramente a fare, ovvero mettere tutti d'accordo. In un «paese dove così difficilmente fratellanza collettiva e concordia prevalgono», Ristori «elimina ogni dissidio [...] sopprime ogni distanza». Insomma l'attrice con le iniziative legate ai suoi ottant'anni riesce ancora a fare un dono alla Patria:

La grande vegliarda, compiendo l'ottantesimo anno di sua vita, ha reso possibile il breve ma fervoroso e intero affratellamento. Lo ha reso, anzi, necessario, destando in migliaia di anime la medesima gioia [...] il bisogno di offrire incenso al medesimo altare e d'intonar l'osanna al medesimo idolo (p. 106).

La cifra politica dell'attività artistica di Ristori accompagna tutta la riflessione di Bracco («La storia racconta a noi e racconterà ai posteri come l'arte italiana, nel nome, nel carattere, nel valore, nell'aureola di Adelaide Ristori, donna, dama, attrice, affermasse al cospetto di tutta Parigi e più tardi al cospetto di tutto il mondo civile la nazionalità d'una Italia [...] sognata dai poeti», p. 107): ciò trasforma il profilo dell'artista in un esempio per le generazioni future secondo un'impostazione che è topica per scritti di questo tipo⁷.

⁶ Bracco non cita mai esplicitamente, nel corso del suo scritto, l'autobiografia di Ristori, che fu edita per la prima volta nel 1887 (Roux e C., Torino) e che è stata recentemente riproposta (cfr. A. Ristori, *Ricordi e studi artistici*, a cura di A. Valoroso, Audino, Roma 2005). Su tale autobiografia torneremo a chiusura del nostro lavoro.

⁷ In tal senso è utile sottolineare che Bracco esplicita una sorta di catalogo di scrittori stranieri che hanno riconosciuto il valore dell'attrice: da George Sand ad Alfredo de Musset, da Alessandro Dumas padre a Lamartine. È un elenco elogiativo che giunge fino a Cavour e Garibaldi: «il conte Cavour salutava in lei non pure “la prima artista di Europa”, ma anche “il più efficace cooperatore dei negozi diplomatici”, e Giuseppe Garibaldi, il genio fattivo della redenzione, ne esaltava il patriottismo: – e la insigne lettera di esaltazione era scritta nel “quartier generale dei corpi volontari italiani” a Staro, il 16

Insieme al profilo della patriota, però, Bracco delinea con la penna soprattutto il profilo dell'artista. Da questo punto di vista la sensibilità del drammaturgo (e – in tante occasioni – 'regista') consente di riflettere in modi lucidissimi sulle difficoltà relative a quella che oggi definiremmo 'interpretazione attoriale'. Innanzitutto si mette in evidenza quanto l'arte della 'festeggiata' possa essere un punto di riferimento in un momento – quello del tempo della scrittura – in cui il teatro in prosa cerca nuove strade, prova a venire fuori da formule ormai stereotipate; la contemporaneità è per Bracco epoca di troppe e diverse visioni (spesso opposte) del teatro. Tali visioni agonistiche finiscono spesso per confondere letterate e interpreti, per turbare attori e attrici:

[...] in quest'epoca che troppe vie diverse e troppe visioni opposte offre agli ingegni degli autori e degli interpreti turbandoli, consumandoli, ingombrandoli di equivoci e di dubbî, sarebbe davvero come l'apparizione di una fulgida stella guidatrice la comparsa di *Mirandolina*, di *Elisabetta d'Inghilterra*, di *Medea*, di *Mirra*, di *Fedra*, di *Lady Macbeth* viventi nella grandezza di *Adelaide Ristori*, *nella sostanza umana da lei ricomposta e rivissuta*, nello stile definito saldo nobilissimo che la sua personalità signoreggiante deve aver fissato sulla scena col connubio intimo e pieno della Verità e della Bellezza (pp. 108-109, nostro il corsivo).

Non importa qui l'ovvio riferimento all'arte di Ristori come a un esempio per il teatro delle generazioni successive. Mi pare risulti degno di nota il fatto che la rievocazione dei grandi personaggi femminili da lei interpretati (*Mirandolina*, *Medea*, *Mirra*, *Fedra*, etc.) porti con sé, seppur 'di striscio', una osservazione specifica. Per Bracco la «grandezza» di Ristori sta nella sua peculiare capacità di rimodellare quelle complesse figure femminili citate in una dimensione artistica del tutto personale. Insomma Ristori non solo mette in scena in modo eccellente grazie alla sua arte quelle figure ma piuttosto riesce – a voler usare il lessico di Bracco – a 'ricomporle' e a 'riviverle' soggettivamente. L'attrice fa propri i personaggi, trasformando *Mirandolina*, *Medea* e *Mirra*, per

luglio 1866» (p. 108). Sull'attività artistica (ma anche politica) di Ristori si veda ora M. Cassisa, L. Naldini, *Adelaide Ristori. La marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento*, Alzani, Pinerolo 2000. In generale sulla sua figura si veda anche G. Cailotto, *Adelaide Ristori. La mirabile costruzione di me: un'esperienza di teatro d'impresa*, pref. di S. Brunetti, Cierre, Sommacampagna 2022.

indicarne alcuni, nella *Mirandolina*, nella *Medea* e nella *Mirra* secondo Ristori.

Ci sia consentito, in tal senso, il riferimento a un altro scritto presente nella raccolta *Nell'arte e nella vita*. Si tratta di due articoli, che Bracco mette insieme e a cui dà il titolo di *Eleonora Duse* (vol. XXIII, pp. 43-55). Qui il drammaturgo napoletano, come inviato del «Corriere di Napoli», riflette sull'impatto che lo stile attoriale di Eleonora Duse ha sul pubblico e sulla critica parigina. Duse, in tal senso, emerge come figura di assoluta novità nel panorama teatrale francese, proprio perché la sua arte si fonda su una poetica che rifiuta gli artifici esteriori per privilegiare la dimensione emozionale, intima. In un contesto dominato da consuetudini sceniche ormai irrigidite e da mode effimere, Duse si impone quale interprete capace di rinnovare radicalmente l'idea stessa di recitazione: il gesto, lo sguardo e perfino il silenzio assumono in lei valore espressivo assoluto e risultano linguaggio scenico originale e profondamente moderno. In tal senso, l'esperienza parigina della 'divina' non rappresenta soltanto un successo personale, ma un punto di svolta nella storia del teatro, dal momento che mostra come l'intensità drammatica possa nascere non dall'enfasi ma da una rigorosa ricerca di autenticità. Duse si trasforma nell'emblema di una nuova possibilità espressiva: Bracco evidenzia ancora – come ha fatto per Ristori – la capacità dell'attrice di appropriarsi dei personaggi, dando a essi movimenti e voci del tutto personali. Si veda in tal senso l'idea che l'artista sia interprete di una sorta di 'verità interiore' ovvero che la sua arte non sia subordinata al testo. Per Bracco Duse non si limita – diciamo così – a 'recitare' ma piuttosto finisce per 'appropriarsi' sul piano psicologico ed emotivo del personaggio interpretato⁸. Si prenda nello specifico tale affermazione relativa alla sua interpretazione della Margherita Gautier ne *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio:

⁸ Come per il caso di Ristori, anche per Duse l'eccellenza artistica ha uno specifico riverbero politico. Nel confronto con la tradizione recitativa francese, di cui è possibile sottolineare l'alto grado di formalismo e gestualità, l'autore osserva che Duse opera un 'ribaltamento', dal momento che elimina l'enfasi e rifiuta l'esteriorizzazione del sentimento, facendo emergere una verità personale del tutto interiore: «Ma si dice che Henry Rochefort ha promesso di scrivere domani un articolo coraggiosamente facinoroso in onore di Eleonora Duse, festeggiata nel teatro dove impera la imponenza accademica di Sarah Bernhardt, e che intitolerà il suo articolo: *Il trionfo della verità*» (p. 50).

Perfino *Margherita Gautier* ha assunto in Eleonora Duse gli aspetti più diversi. Noi abbiamo visto una Margherita fatta di autentico *romanticismo*; ne abbiamo vista un'altra fatta di *verismo*, un'altra fatta di *simbolismo*. E l'ultima edizione, recentissima, era fatta di frenesia estetica. Ma in questa edizione anche le Margherite precedenti si fondevano, con una segreta omogeneità, in un'armonia meravigliosa; e mentre il cuore della povera grande innamorata gemeva, la sua voce quasi musicale, modulata sui ritmi alterni delle dolcezze e degli spasimi della passione, conferiva alle parole un non so che di simbolico e il suo gesto si disegnava in limpide linee botticelliane (p. 53).

Duse lascia quindi un'impronta indelebile sulla scena italiana, parigina ed europea perché la sua arte è fondata su una personale appropriazione psicologica dei personaggi interpretati. L'artista 'assorbe' i personaggi, li filtra attraverso la sua sensibilità, li restituisce al pubblico trasformati, resi diversi grazie alla propria interiorità: la sua arte si distingue quindi per una sorta di personalizzazione dei ruoli femminili interpretati.

Proprio lungo questa direzione è possibile tornare ad Adelaide Ristori. Il discorso sulla sua capacità di 'ricomporre' e far 'rivivere' sulla scena i personaggi di opere altrui si arricchisce in Bracco di un'altra aggiuntiva riflessione degna di nota. Lo scrittore napoletano pone anche l'accento sull'impossibilità di verificare nell'oggi (Ristori ottantenne, ormai defilatasi dal mondo teatrale) quella che è stata la forza della sua arte sul palcoscenico nel momento in cui recitava. Se precedentemente si era invocata la resurrezione del teatro di prosa grazie all'esempio artistico di Ristori, ora si raggiunge la consapevolezza della impossibilità di tale resurrezione: l'irriproducibilità dell'azione teatrale non consente di gustare *in re* (che poi equivale a dire 'in diretta') l'altissimo esempio attoriale dell'artista friulana. «Mille fotografi e mille fonografi e cinematografhi precoci», pur intenti a fissare o registrare inclinazioni del viso e specifici accenti di voci, non riuscirebbero comunque a fornire nell'oggi neppure un'idea vaga di Ristori sul palco. E questa impossibilità diviene ancora più marcata proprio perché – e torniamo alla questione principale – l'attrice non si limita a una riproduzione in movimento pur tecnicamente perfetta di quanto scritto nel copione; Ristori ha una sua specifica «voce» e un suo specifico «accento» che hanno la forza di risvegliare gli «spiriti» di Goldoni, di Alfieri, di Pellico, di Giacometti e tanti altri (e tale capacità è esaltata addirittura nei teatri di Parigi «tra

le mura del tempio sacro a Molière, a Corneille, a Racine, a Beaumarchais», p. 107). Il catalogo delle eroine interpretate ritorna qui proprio da questa angolatura critica. Bracco dice di aver visitato l'ottuagenaria e che, pur potendo in alcuni tratti scorgere l'antica sua grandezza artistica, sarebbe impossibile oggi rivedere tali quali furono in scena il suo sguardo «fisso impietrito raccapricciante nel delirio e nell'allucinazione sanguinosa di Lady Macbeth», la sua «impronta di benignità nell'espressione dello strazio di Maria Stuarda o in quella del dolore, dell'asprezza e della violenza vendicativa di Medea che uccide i figli», «i resti di quelle fibre, di quella carne, di quel sangue che avevano saputo avere i brividi e la febbre dilaniatrice di Fedra spasimante di desiderio», ancora le «convulsioni del conflitto che spacca in due la povera Mirra, metà malata anche lei di bieco amore e metà salda nella sua virtù verginale» (pp. 109-110).

In tale affermazione risiede, quindi, l'esplicitazione dell'unicità di un'artista sempre pronta attraverso le sue alte prove attoriali a 'reinterpretare', 'ricomporre', 'rivivere' le grandi figure femminili della nostra tradizione teatrale antica e moderna⁹.

3. Per una conclusione su Ristori 'attrice-autrice'

È stato Arnaldo Di Benedetto a riflettere proprio sulla rappresentazione della *Mirra* di Alfieri da parte di Adelaide Ristori. Il riferimento specifico è a una messa in scena parigina del 1855, ricordata dalla stessa attrice nella sua autobiografia. Attraverso la gestualità e i movimenti del corpo l'artista riuscì a rendere espliciti i silenzi del personaggio alfieriano e a creare nel pubblico una lenta consapevolezza dell'indicibile passione

⁹ Segnaliamo infine che, come spesso capita per gli articoli raccolti nell'*opera omnia*, anche per la riflessione su Ristori il drammaturgo napoletano può nascondere tra le righe un discorso che riguarda da vicino la sua contemporaneità: «Perché negarlo? L'Italia ufficiale – sorta su quella Italia che pure ha sparsi con la sua scena girovaga, per tutte le zone più feconde dell'Europa, i semi più vitali della creazione scenica – non ha sinora, nella novella vita nazionale, abbastanza propiziato il teatro di prosa. A prescindere da qualche formalità di etichetta, qui si è stati molto lungi dal sentire, per l'arte in genere, per quella del teatro in ispecie, quel bisogno di vigile e forte patrocinio che in Francia – come, del resto, anche in paesi meno fertili – quasi eguaglia quella che si sente per l'esercito» (p. 111).

dell'eroina tragica. Il passo dei suoi *Ricordi e studi artistici* è veramente significativo in tal senso:

Quindi, dopo una breve risposta del padre, con la quale egli protesta che vuol salvare ad ogni costo la figlia, vedendo di non potermi più a lungo sottrarre ad una dolorosa confessione, con forza e fuori di me prorompevo:

Salva?... Che pensi?...
 Questo stesso tuo dir, mia morte affretta...
 Lascia; Deh lascia per pietà, ch'io tosto
 Da te... per sempre... il piè ritragga...

e risolutamente stavo per fuggire; ma, affascinata dal grido affettuoso del padre che esclamava:

Oh figlia
 Unica, amata, oh che di' tu? Deh! Vieni
 Fra le paterne braccia...

sopraffatta dalla violenza dell'amore, come se un potere ineluttabile m'attraesse verso di lui, entusiasta stavo per cadergli appassionatamente fra le braccia...; ma a quel contatto, appena sfiorato da me, piena d'orrore indietreggiavo, respingendolo¹⁰.

L'interpretazione – lo ha appunto sottolineato Di Benedetto – proiettava «un'ombra ambigua sulla condotta dell'eroina, non esitando a svelare la torbida seduzione dell'incesto che Alfieri aveva respinto»¹¹.

Come a dire che, grazie a un gesto improvviso o a un movimento apparentemente spontaneo, 'Ristori attrice' può trasformarsi di colpo in 'Ristori autrice': le grandi doti attoriali consentono all'artista friulana di scrivere una pagina silenziosa tra quelle già elaborate da Alfieri («questa tragedia me la feci tutta mia, mia esclusiva», dichiara ancora nell'autobiografia)¹². Nei suoi silenzi e gesti (anche mancati) il testo teatrale si carica di significati ulteriori e «alla Mirra “innocente” della tragedia» può sovrapporsi «il suo “colpevole” archetipo ovidiano»¹³.

¹⁰ Citiamo dall'edizione del 1887: A. Ristori, *Ricordi*, cit., p. 275.

¹¹ A. Di Benedetto, *Alfieri*, Salerno Editrice, Roma 2014, p. 152.

¹² A. Ristori, *Ricordi*, cit., p. 261.

¹³ A. Di Benedetto, *Alfieri*, cit., p. 152. Sulla metamorfosi della figura di Mirra all'interno della tradizione teatrale italiana cfr. almeno R. Alonge, *'Mirra' l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Carocci, Roma 2005.

Fonti e studi critici*

- Accetto T., *Della dissimulazione onesta*, edizione critica a cura di S. Nigro, Presentazione di G. Manganelli, Costa & Nolan, Genova 1983.
- Adesso C.A., Caputo V., Sabbatino P., *I volti di Partenope. La drammaturgia napoletana del Novecento da Bracco a De Simone*, Aracne, Roma 2013.
- Ageno F., *Le frasi proverbiali di una raccolta manoscritta di Lionardo Salviati*, in «Studi di filologia italiana», XVII, 1959, pp. 239-274; ora in Ead., *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani e D. Trolli, Clueb, Bologna 2000, pp. 358-393.
- Alberti C., *Goldoni*, Salerno Editrice, Roma 2004.
- Alfieri V., *Rime*, scelte e commentate ad uso delle scuole da R. Guastalla, Sansoni, Firenze 1912.
- Alfonzetti B., *Dramma e Storia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.
- Alonge R., *Mirra l'incestuosa. Ovidio Alfieri Ristori Ronconi*, Carocci, Roma 2005.
- Amato A.R., *Tra Progresso e Innovazione: Il lungo itinerario della scienza giuridica italiana verso la socializzazione dell'ordine familiare*, tesi di dottorato, tutor prof.ssa M. Stronati, Università degli Studi di Macerata, 2025.
- Andreini G.B., *Pianto d'Apollon. Rime funebri in morte d'Isabella Andreini Comica Gelosa, e Accademica Intenta [...]*, Girolamo Bordoni e Pietro Martire Locarni, Milano 1606.
- Andreini G.B., *Opere teoriche*, Introduzione, edizione e commento a cura di R. Palmieri, Le Lettere, Firenze 2013.
- Andreini I., *La Mirtilla*, a cura di M.L. Doglio, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca 1995.
- Angeli M.M., *La figura di Teresa Bandettini attraverso i manoscritti della Biblioteca Statale di Lucca*, tesi discussa presso la Scuola Superiore della Pubblica Amministrazione, 1985.
- Angelini F., *Barocco italiano*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo. La nascita del teatro moderno*, a cura di R. Alonge e G. Davico Bonino, Einaudi, Torino 2000, pp. 193-275.

* A cura di Giorgio Meledandri

- Apollonio M., *Storia della Commedia dell'Arte*, Sansoni, Firenze 1930.
- Aristotelis Poetica, per Alexandrum Paccium, patritium Florentinum, in Latium conversa*, Aldus [eredi di Aldo Manuzio e eredi di Andrea Torresano], Venetiis 1536.
- Baffi G., *Vanessa Redgrave. Il coraggio di Eleonora*, in «la Repubblica», 23 dicembre 1998.
- Ballistreri G., *Buoni, Tommaso*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XV, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1972, p. 243.
- Bandella M., *Il carteggio tra Saverio Bettinelli e Teresa Bandettini Landucci (1793-1808)*, tesi di dottorato, Università di Salisburgo, 2006.
- Bandettini T., *Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, 3 voll., Francesco Bertini Tipografo Ducale, Lucca 1835.
- Bandettini T., *Autobiografia*, in A. Di Ricco, *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Franco Angeli, Milano 1990, pp. 229-246.
- Bartoli F., *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti*, 2 voll., Conzatti a S. Lorenzo, Padova 1782.
- Battaglini M., *La lunga marcia del cardinale Ruffo alla riconquista del Regno di Napoli*, A. Borzi, Roma 1967.
- Battaglini M., *Eleonora Fonseca Pimentel. Il fascino di una donna impegnata tra letteratura e rivoluzione*, Procaccini, Napoli 1998.
- Bausi F., *Erasmus e i filologi italiani. Cinque schede per gli Adagia*, in *Vir bonus dicendi peritus. Studi in onore di Paolo Viti*, a cura di S. Dall'Oco e L. Ruggio, Milella, Lecce 2023, pp. 237-254.
- Beer M., *Miti e realtà coniugali nel romanzo italiano tra Ottocento e Novecento*, in *Storia del matrimonio*, a cura di M. De Giorgio e C. Klapisch-Zuber, Laterza, Roma-Bari 1996, pp. 439-463.
- Bettinelli S., *Dell'entusiasmo delle belle arti*, Giuseppe Galeazzi Regio Stampatore, Milano 1769.
- Bettinelli S., *Lettera a Carlo Ambrogio Vecchi del 10 dicembre 1794*, ms., Lucca, Archivio di Stato, *Carte Tommaso Trenta*, filza 18.
- Bettinelli S., *Opere edite e inedite, in prosa ed in versi [...]. Seconda edizione riveduta, ampliata, e corretta dall'Autore*, 24 voll., Adolfo Cesare, Venezia 1799-1801.
- Biffi M., *La banca dati Proverbi italiani*, in *Fraseologia, paremiologia e lessicografia*, Atti del III Convegno dell'Associazione Phrasis (Accademia della Crusca – Università degli Studi di Firenze, 19-21 ottobre 2016), a cura di E. Benucci, D. Capra, P. Rondinelli e S. Vuelta Garcia, Aracne, Roma 2018, pp. 99-113.
- Binni W., *Preromanticismo italiano*, Sansoni, Firenze 1985³.
- Bofferio A., *Sostegno degli italiani alla rivoluzione greca. 1821-1832. Prove generali del Risorgimento*, ETPbooks, Atene 2021.

- Bonfatti R., *Drammaturgia dell'esilio. Il Risorgimento italiano fuori dai confini*, Giorgio Pozzi Editore, Ravenna 2015.
- Bonfatti R., *Frammenti del corpo-voce: le poetesse improvvisatrici fra Sette e Ottocento*, in «Enthymema», XXVIII, 2021, pp. 92-105: <https://doi.org/10.54103/2037-2426/16026>.
- Bonifacio G., *L'arte de' cenni. Con la quale formandosi favella visibile, si tratta della muta eloquenza, che non è altro che un facondo silentio [...]*, Francesco Grossi, Vicenza 1616.
- Bonora E., *Il pensiero critico del Bettinelli*, in Id., *Parini e altro Settecento. Fra Classicismo e Illuminismo*, Feltrinelli, Milano 1982, pp. 128-155.
- Borghini V., *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di J.R. Woodhouse, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1971.
- Borgione A., *Separarsi in età liberale. La conflittualità coniugale a Torino (1848-1914)*, tesi di dottorato, relatrice prof.ssa M. Margotti, Università degli Studi di Torino, 2018.
- Bracco R., *Opere*, 25 voll., Carabba, Lanciano 1935-1942.
- Bracco R., *Premessa*, in Id., *Opere*, 25 voll., Carabba, Lanciano 1935-1942, vol. I, pp. 5-6.
- Bracco R., *Nel mondo della donna. Conversazioni femministe*, a cura di L. Donadio, L'Orientale Editrice, Napoli 2002.
- Brand P., *Aminta*, in *The Oxford Companion to Italian Literature*, edited by P. Hainsworth and D. Robey, Oxford University Press, Oxford 2002.
- Bruno A., *Gabriello Chiabrera e Isabella Andreini*, in «Bollettino della Società Storica Savonese», I, 1898, 1, pp. 28-33.
- Burattelli C., Landolfi D., Zinanni A., *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Le Lettere, Firenze 1993.
- Cailotto G., *Adelaide Ristori. La mirabile costruzione di me. Un'esperienza di teatro d'impresa*, Prefazione di S. Brunetti, Cierre, Sommacampagna 2022.
- Cambria A., *Isabella. La triste storia di Isabella Morra. Le Rime della poetessa di Valsinni*, con note e commento di G. Caserta, Edizioni Osanna, Venosa 1996.
- Camminer Turra E., *Selected Writings of an Eighteenth-Century Venetian Woman of Letters*, edited and translated by C.M. Sama, The University of Chicago Press, Chicago-London 2003.
- Campbell J.D., *Introduction* to I. Andreini, *La Mirtilla: A Pastoral*, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe 2002.
- Caporali C., *Capitoli. Con le Osservazioni di Carlo Caporali suo nipote. Nuovamente messi in luce per cura di mastro Stoppino filologo maccheronico*, Lulu, Raleigh (NC) 2015.
- Carandini S., *Donne in difesa della commedia: Isabella Andreini, Demoiselle de Beaulieu, legittimazione della scena in Francia nel primo '600*, in *Granteatro*.

- Omaggio a Franca Angelini*, a cura di B. Alfonzetti, D. Quarta e M. Saulini, Bulzoni, Roma 2002, pp. 81-92.
- Cardona G.R., *Culture dell'oralità e culture della scrittura*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Einaudi, Torino 1983, pp. 25-101.
- Carpanè L., *Educare con i proverbi. Orlando Pescetti tra letteratura e pedagogia*, in *Il proverbio nella letteratura italiana dal XV al XVII secolo*. Atti delle Giornate di Studio, Università degli Studi Roma Tre - Fondazione Marco Besso, Roma, 5-6 dicembre 2012, a cura di G. Crimi e F. Pignatti, Vecchiarelli, Manziana 2014, pp. 341-365.
- Caserta G., *Isabella Morra e la società meridionale del Cinquecento*, Edizioni Meta, Matera 1976.
- Caspani Menghini F., *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*, Accademia lucchese di Scienze, Lettere e Arti, Lucca 2011.
- Cassisa M., Naldini L., *Adelaide Ristori. La marchesa del Grillo, un'attrice del Risorgimento*, Alzani, Pinerolo 2000.
- Castellaneta S., *'Di patria amor, tu che ne accendi il petto': il Risorgimento delle scrittrici*, in *Escribirme, escribirlas, escribirmos: identidad femenina en la literatura y la no-ficción*, ed. de A. Castillo-Vázquez, Dykinson, Madrid 2025, pp. 173-186.
- Cavarzere M., *La prassi della censura nell'Italia del Seicento. Tra repressione e mediazione*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011.
- Cazzullo A., *Possa il mio sangue servire. Uomini e donne della Resistenza*, Rizzoli, Milano 2015.
- Il Cesare e il Maometto. Tragedie del Sig. di Voltaire trasportate in versi italiani, con alcuni Ragionamenti del Traduttore*, Giambattista Pasquali, Venezia 1762.
- Cesarotti M., *Sulla tragedia e sulla poesia*, a cura di F. Finotti, Marsilio, Venezia 2010.
- Chemello A., *Saffo tra poesia e leggenda: fortuna di un personaggio nei secoli XVIII e XIX*, Il Poligrafo, Padova 2012.
- Chemello A., Ricaldone L., *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografie, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Il Poligrafo, Padova 2000.
- Codice civile del Regno d'Italia*, Stamperia Reale, Torino 1865.
- Le Coeur terrible. Gabrielle Verdy, tragédie de Dormont de Belloy (1770). Fayel, tragédie de Baculard d'Arnaud (1770). Gabrielle de Passy, parodie d'Imbert de d'Ussieux (1777)*, textes établis et présentés par J.-N. Pascal, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan 2005.
- Colamberti A., *Dizionario biografico degli attori italiani*, testo, Introduzione e note a cura di A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 2009.
- Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di L. Falavolti, Utet, Torino 1982.

- Composizioni teatrali moderne tradotte da Elisabetta Caminer Turra. Seconda edizione*, 4 voll., Pietro Savioni, Venezia 1774.
- Concilium Tridentinum. Canones et decreta. 1545-1563*, Documenta Catholica Omnia, Romae 2007: <http://www.internetsv.info/Archive/CTridentinum.pdf> (ultima consultazione il 6/2/2025).
- Il Corago, o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, a cura di P. Fabbri e A. Pompilio, Olschki, Firenze 1983.
- Cox V., *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008.
- Cox V., *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011.
- Crivelli T., *La sorellanza nella poesia arcadica femminile fra Sette e Ottocento*, in «Filologia e critica», XXVI, 2001, 3, pp. 321-349.
- Crivelli T., *Le memorie smarrite di Amarilli*, in «Versants», XLVI, 2003, n. spécial: *La littérature du féminin*, a cura di G. Cardone, T. Crivelli, Y. Foehr-Jannsens, pp. 139-190.
- Croce B., *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in «La Critica», XXVII, 1929, pp. 12-35.
- Croce B., *Vite di avventure, di fede e di passione*, Laterza, Bari 1936.
- Croce B., *Canti politici del popolo napoletano*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, vol. II, Laterza, Bari 1953, pp. 259-274.
- Croce B., *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, Sellerio, Palermo 1983.
- Croce B., *Eleonora de Fonseca Pimentel e il Monitore napoletano*, in Id., *La rivoluzione napoletana del 1799*, con una Presentazione di F. Tessitore, Bibliopolis, Napoli 1998, pp. 23-102.
- D'Alto F., *Una decisione di separazione per eccessi nell'Italia liberale*, in «Jurisdictio», VI, 2024, pp. 1-32.
- D'Ayala M., *Eleonora Fonseca Pimentel*, in Id., *Vite degli Italiani benemeriti della libertà e della patria, uccisi dal carnefice*, Fratelli Bocca, Torino-Roma-Firenze 1883, pp. 285-296.
- De Fonseca Pimentel E., *Una donna tra le Muse. La produzione poetica*, Introduzione di R. Giglio, a cura di D. De Liso, R. Esposito Di Mambro, D. Giorgio, S. Minichini, G. Scognamiglio, Loffredo, Napoli 1999.
- De Liso D., *Un sonetto inedito di Eleonora De Fonseca Pimentel*, in «Critica letteraria», XXVIII, 2000, 3, pp. 577-587.
- De Liso D., *Da Masaniello a Eleonora Pimentel. Napoli tra storia e letteratura*, Loffredo, Napoli 2016.
- De Liso D., *Vivere e morire di poesia: Isabella di Morra*, in *Escrituras autobiográficas y canon literario*, ed. de M. Martín Clavijo, Benilde, Sevilla 2017, pp. 119-146.
- Dentro/fuori sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti e M.S. Sapegno, Longo, Ravenna 2007.

- Deprun J., *La philosophie de l'inquiétude en France au XVIII^e siècle*, Vrin, Paris 1979.
- D'Eugenio D., *Lionardo Salviati and the collection of Proverbi toscani. Philological issues with Codex Cl. I 394*, in «Forum Italicum», XLVIII, 2014, 3, pp. 495-521.
- Di Benedetto A., *Due edizioni di lirici del Cinquecento: Michelangelo e Isabella di Morra*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXXXVI, 2009, 614, pp. 286-292.
- Di Benedetto A., Perdichizzi V., *Alfieri*, Salerno Editrice, Roma 2014.
- Di Giacomo M., *L'illuminismo e le donne. Gli scritti di Elisabetta Caminer. «Utilità» e «piacere»: ovvero la coscienza di essere letterata*, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', Roma 2002.
- Dionisotti C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967.
- Di Ricco A., *L'inutile e meraviglioso mestiere. Poeti improvvisatori di fine Settecento*, Franco Angeli, Milano 1990.
- Di Simone M.R., *Le discussioni sui diritti delle donne per il codice civile unitario*, in *Avvocati protagonisti e rinnovatori del primo diritto unitario*, a cura di S. Borsacchi e G.S. Pene Vidari, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 95-121.
- Distaso G., *La scrittura letteraria per e oltre il disagio: Tasso e Isabella Morra poeti "reclusi"*, in «Quaderni di didattica della scrittura», X, 2008, pp. 127-140.
- Doglio M.L., Pastore Stocchi M., *Rime degli Arcadi I-XIV. 1716-1781. Un repertorio*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2013.
- Donadio L., *La donna e il tempo nelle pagine di Roberto Bracco*, in R. Bracco, *Nel mondo della donna. Conversazioni femministe*, a cura di L. Donadio, L'Orientale Editrice, Napoli 2002, pp. xv-lxvii.
- Dosi Grati M.I. (Dorigista), *Il padre accorto della figlia prudente. Comedia bellissima [...]*, Giulio Rossi e Comp. alla Rosa, Bologna 1715.
- Dosi Grati M.I. (Dorigista), *Ingannano le donne anche i più saggi*, a cura di J. Gutiérrez Carou, Lineadacqua edizioni, Venezia 2020.
- Drusi R., *Piero Vettori filologo e il volgare fiorentino*, in *Varchi e altro Rinascimento. Studi offerti a Vanni Bramanti*, a cura di S. Lo Re e F. Tomasi, Vecchiarelli, Manziana 2013, pp. 327-350.
- Dyer R., *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*, Macmillan – British Film Institute, London 1986.
- Elia M. A., *Le "Canzoni Religiose" di Isabella Morra*, Mario Adda Editore, Bari 2020.
- Elisabetta Caminer Turra (1751-1796). Una letterata veneta verso l'Europa*, a cura di R.U. Lukoschik, Essedue Edizioni, Verona 1998.
- Encyclopédie, ou Dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres, mis en ordre et publié par M. Diderot [...] et quant a la Partie Mathématique, par M. D'Alembert [...]*, 28 voll., Briasson-David-Le Breton-Durand, Paris 1751-1772.

- Erasmus da Rotterdam, *Elogio della follia*, a cura di L. D'Ascia, con un saggio di R.H. Bainton, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1989.
- Erasmus da Rotterdam, *Elogio della follia*, a cura di E. Garin, Mondadori, Milano 1992.
- Fagioli Vercellone G., *Fiorilli, Anna*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XLVIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1997, pp. 183-184.
- Il Fajel. Tragedia del Sig. d'Arnaud tradotta in versi sciolti dal Co: Carlo Gozzi*, Colombani, Venezia 1772.
- Fanfani M., *Sulla fraseografia toscana*, in «Linguistik online», CXXV, 2024, 1, pp. 145-159.
- Ferracuti A., *Reflections of Isabella: Hermaphroditic Mirroring in Mirtilla and Giovan Battista Andreini's Amor nello specchio*, in «California Italian Studies», V, 2014, 2, pp. 125-154.
- Ferrone S., *La Commedia dell'Arte*, in «Quaderns d'Italià», II, 1997, pp. 9-20: <https://raco.cat/index.php/QuadernsItalia/article/view/119313> (ultima consultazione il 6/10/2025).
- Ferrone S., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014.
- Finucci V., *The Lady Vanishes: Subjectivity and Representation in Castiglione and Ariosto*, Stanford University Press, Stanford 1992.
- Forgione M., *Donne della Rivoluzione napoletana del 1799*, TempoLungo, Napoli 1999.
- Forni G., *Tra mito e testo: qualche considerazione sui commenti alle Rime di Isabella di Morra*, in «Schifanoia», LVIII-LIX, 2020, pp. 199-205.
- Franceschi F., *I progetti per l'introduzione del divorzio in Italia in epoca post-unitaria*, in «Stato, Chiese e pluralismo confessionale», 2012, 34: <https://doi.org/10.13130/1971-8543/2523>.
- Galli Q., *Gli scenari di Flaminio Scala: lingua e teoria teatrale*, Laveglia Editore, Napoli 2005.
- Gargano P., *Eleonora e le altre. Le donne della rivoluzione napoletana*, Magma, Napoli 1998.
- Garzoni T., *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, Einaudi, Torino 1996.
- Il «genio muliebre». Percorsi di donne intellettuali fra Settecento e Novecento in Piemonte*, a cura di M. Cerruti, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1993.
- Genovesi A., *Della Diceosina o sia della filosofia del giusto e dell'onesto*, Introduzione e testo a cura di N. Guasti, Presentazione di V. Ferrone, Centro di Studi sull'Illuminismo Europeo 'Giovanni Stiffoni' - Edizioni della Laguna, Venezia-Mariano del Friuli 2008.
- Gentili B., *Cultura dell'improvviso. Poesia orale colta nel Settecento italiano e*

- poesia greca dell'età arcaica e classica*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., VI, 1980, pp. 17-59.
- Giarizzo G., *Massoneria e illuminismo nell'Europa del Settecento*, Marsilio, Venezia 1995.
- Giglio R., *Un letterato per la rivoluzione. Luigi Serio (1744-1799)*, Loffredo, Napoli 1999.
- Gigliucci R., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Vecchiarelli, Manziana 2004.
- Giordani P., *Dello Sgricci e degl'improvvisatori in Italia*, in *Opere di Pietro Giordani*, vol. IX, *Scritti editi e postumi*, vol. II, a cura di A. Gussalli, Borroni e Scotti, Milano 1856, pp. 101-113.
- Giornali veneziani del Settecento*, a cura di M. Berengo, Feltrinelli, Milano 1962.
- Goethe J.W., *Viaggio in Italia*, traduzione di E. Castellani, Prefazione di R. Fertonani, Mondadori, Milano 1983.
- Guarna V., *Oliva, Laura Beatrice Fortunata*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. LXXIX, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2013, pp. 220-221.
- Guidi L., *Donne e uomini del Sud sulle vie dell'esilio. 1848-60*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Einaudi, Torino 2007, pp. 225-252.
- Gutiérrez Carou J., *Dorigista, una drammaturga dimenticata*, in *Las Voces de las Diosas*, ed. di M. Martín Clavijo, S. Bartolotta, M. Caiazza, D. Cerrato, Arcibel Editores, Sevilla 2012, pp. 699-722.
- Hay D., *Polydore Vergil. Renaissance Historian and Man of Letters*, Clarendon Press, Oxford 1952.
- Iaccio P., *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Guida, Napoli 1992.
- Iaccio P., *Roberto Bracco: le ragioni di una scelta antifascista*, in *Omaggio a Roberto Bracco*, a cura di G. Buffardi, numero monografico di «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», XIII, 2013, 4, pp. 54-89.
- Iaconis V., *Le catene moderne della nuova Eva. La critica della letteratura femminile al codice Pisanelli*, in «Chronica Mundi», XII, 2017, 1, pp. 147-178.
- Iaconis V., *Finché legge non vi separi. Il divorzio nella narrativa d'autrice tra Otto e Novecento*, Classiques Garnier, Paris 2020.
- Isabella M., *Esilio*, in *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, a cura di A.M. Banti, A. Chiavistelli, L. Manori, M. Meriggi, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 65-74.
- Isabella M., *Risorgimento in esilio. L'internazionale liberale e l'età delle rivoluzioni*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Jacoviello M., *Storia della Rivoluzione napoletana del 1799. La vita dei rivoluzionari meridionali per un ideale*, Libreria Scientifica Editrice, Napoli 1999.

- Javitch D., *Proclaiming a Classic: The Canonization of Orlando Furioso*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Kerr R., *How the Commedia dell'Arte Actress Revolutionized the Early Modern Italian Stage*, in «Quaderni di Italianistica», XXXVI, 2015, 1, pp. 115-137.
- Kerr R., *Sex and the Satyr in the Pastoral Tradition: Isabella Andreini's La Mirtilla as Pro-Feminist Erotica*, in *Eroticism in the Middle Ages and the Renaissance: Magic, Marriage, and Midwifery*, edited by I.F. Moulton, Brepols, Turnhout 2016, pp. 83-98.
- King M.L., *Women of the Renaissance*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1991.
- Landi S., *Il governo delle opinioni. Censura e formazione del consenso nella Toscana del Settecento*, Il Mulino, Bologna 2000.
- Lapucci C., *Introduzione a Id., Dizionario dei proverbi italiani*, Mondadori, Milano 2007, pp. IX-XLV.
- La Scola V., *A la vittoria. Epigrafi*, Stab. Tip. Lit. A. Giannitrapani, Palermo 1910.
- Leopardi G., *Zibaldone di pensieri. Nuova edizione tematica condotta sugli indici leopardiani*, a cura di F. Cacciapuoti, con un Preludio di A. Prete, Feltrinelli, Milano 2022.
- Lessing G.E., *Drammaturgia d'Amburgo*, Introduzione, versione e note di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975.
- Lettera critica di S.E. il Signor Pietro Zaguri senatore della Serenissima Repubblica di Venezia tra gli onorarii il Cordiale in difesa dello stile delle tragedie del Sig. Conte Vittorio Alfieri, preceduta da una lettera della gentildonna Elisabetta Caminer Turra Veronese*, in *Saggi dell'Accademia degli Unanimi*, vol. I, Giacomo Fea, Torino 1793, pp. 75-106.
- Lettera del Sig. ab. Melchiorre Cesarotti al Sig. Conte Vittorio Alfieri*, in «Giornale de' Letterati», LVIII, 1785, pp. 254-276.
- Lettera della Signora Elena Balletti Riccoboni al Signor Abate Antonio Conti Gentiluomo Viniziano, sopra la maniera di M. Baron nel rappresentare le Tragedie Franzesi*, in «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», XIII, 1736, pp. 495-510.
- La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. XLIV, *Dal Muratori al Cesarotti*, t. IV, *Critici e storici della poesia e delle arti nel secondo Settecento*, a cura di E. Bigi, Ricciardi, Milano-Napoli 1960.
- Lettere inedite d'illustri scrittori a Concettina Ramondetta Fileti*, a cura di A. Algozini, Stabilimento Tipografico Virzì, Palermo 1901.
- Lezza A., *L'edizione delle opere di Bracco*, in *La casa editrice Carabba e la cultura italiana ed europea tra Otto e Novecento*, a cura di G. Oliva, Bulzoni, Roma 1999, pp. 211-230.
- Lippi L., *Liber proverbiorum*, edizione critica a cura di P. Rondinelli, Bononia University Press, Bologna 2011.

- Macciocchi M.A., *Cara Eleonora. Passione e morte della Fonseca Pimentel nella Rivoluzione napoletana*, Rizzoli, Milano 1997.
- MacNeil A., *The Divine Madness of Isabella Andreini*, in «Journal of the Royal Musical Association», CXX, 1995, 2, pp. 195-219.
- MacNeil A., *Music and Women of the Commedia dell'Arte in the Late Sixteenth Century*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- Magnani L., *Residenze di villa e immagini di giardino tra realtà e mito*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 429-466.
- Mamone S., *Il teatro nella Firenze medicea*, Mursia, Milano 1981.
- Mancina C., *La cittadinanza delle donne fra diritti e riconoscimento*, in «Genesis», I, 2002, 2, pp. 123-138.
- Mancini Oliva L.B., *Patria e amore*, Eredi Botta, Torino 1861.
- Mancini Oliva L.B., *Patria e amore. Canti lirici editi e postumi con un ragionamento di T. Mamiani e con cenni biografici*, Le Monnier, Firenze 1874.
- Mancini Oliva L.B., *Cristoforo Colombo (1846). Azione drammatica in versi, pubblicata nel IV Centenario, con prefazione di G. Pierantoni Mancini*, Tipografia Regio Istituto Sordo-Muti, Genova 1892.
- Manifesto del Co: Carlo Gozzi, dedicato a' magnifici Signori Giornalisti, Prefatori, Romanzieri, Pubblicatori di Manifesti, e Fogliolantisti dell'Adria*, s.n.t. [ma Colombani, Venezia 1772].
- Mantioni S., *Suor Arcangela Tarabotti e la sua indesiderata «stanza tutta per sé»*, in A. Tarabotti, *Che le Donne siano della spetie degli Huomini. Un trattato profemministia del XVII secolo*, saggio introduttivo e note a cura di S. Mantioni, Artetetra, Capua 2015, pp. 7-18.
- Manzoni A., *Liriche e tragedie*, a cura di L. Russo, Sansoni, Firenze 1945.
- Maraini D., *Scritture segrete. Le donne che hanno cambiato il mondo con la parola*, a cura di M. La Luna, Rizzoli, Milano 2025.
- Mariano C., *Un inedito di Angelica Palli: trascrizione, analisi e commento della tragedia biblica 'Debora' (1872)*, tesi di laurea triennale, relatrice prof.ssa G. Tellini, Università degli Studi di Firenze, Scuola di Studi Umanistici e della Formazione, Corso di Laurea in Lettere, a.a. 2023-2024.
- Marinella L., *La nobiltà, et l'eccellenza delle donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini. Discorso [...] in due Parti diviso. [...] Ricorretto, et accresciuto in questa terza Impressione*, Giovanni Battista Combi, Venezia 1621.
- Marinella L., *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, edited and translated by A. Dunhill, Introduction by L. Panizza, The University of Chicago Press, Chicago-London 1999.
- Marotti F., *Introduzione a F. Scala, Il Teatro delle Favole Rappresentative*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1976, pp. I-LXIII.

- Marsigli M., *L'internazionalizzazione delle culture nel Settecento: la mediazione culturale delle traduzioni per il teatro europeo*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. A, Classe di Scienze Umane, Lettere ed Arti», s. VIII, IX, 2009, 1, pp. 297-312.
- Marx K., *Critica della filosofia hegeliana del diritto pubblico*, con aggiunte di C. Pizzingrilli, Prefazione di A. Negri, traduzione di G. della Volpe, Quodlibet, Macerata 2008.
- Mattioda E., *Il dilettante «per mestiere». Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Il Mulino, Bologna 1993.
- [Mayer E.], *Ragionamento sopra il «Tieste», tragedia della Signora Angelica Palli*, Glauco Masi, Livorno 1820.
- Mazzarosa A., *Prefazione a T. Bandettini, Poesie estemporanee di Amarilli Etrusca*, 3 voll., Francesco Bertini Tipografo Ducale, Lucca 1835, vol. I, pp. III-XVI.
- Mazzoni S., *La vita d'Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, numero monografico di «Culture Teatrali», X, 2004, pp. 85-105.
- Melchiori L., *Lettere e letterati a Venezia e a Padova a mezzo il secolo XVIII°. Da un carteggio inedito*, Cedam, Padova 1942.
- Metastasio P., *Tutte le Opere*, vol. V, a cura di B. Brunelli, Mondadori, Milano 1954.
- Molinari C., *L'altra faccia del 1589: Isabella Andreini e la sua Pazzia*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500. Atti del Convegno internazionale di Studi (9-14 giugno 1980)*, 3 voll., Olschki, Firenze 1983, vol. II, pp. 565-573.
- Il Monitore repubblicano. 1799*, a cura di M. Battaglini, Guida, Napoli 1999.
- Montesano P., *Isabella di Morra. Storia di un paese e di una poetessa*, Altrimedia Edizioni, Matera-Roma 1999.
- Monosini A., *Floriss Italicae Linguae libri novem*, ristampa anastatica, Vecchiarelli, Manziana 2010.
- Mori M.T., *Le poetesse del Risorgimento tra formazione letteraria e controllo morale*, in «Passato e presente», XXVI, 2008, 75, pp. 33-56.
- Mori M.T., *Figlie d'Italia. Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*, Carrocci, Roma 2011.
- Morra I., *Rime*, a cura di M.A. Grignani, Salerno Editrice, Roma 2000.
- Nacinovich A., «*Il sogno incantatore della filosofia*». *L'Arcadia di Giacobino Pizzi (1772-1790)*, Olschki, Firenze 2003.
- Nardi F., *La scrittura che uccide e la scrittura che salva*, in *Rompendo il muro del silenzio. Voci di donne nel Mediterraneo*, a cura di A. Cagnolati, S. Valerio, Biblioteca Sinestesie, Avellino 2019, pp. 163-178.
- Nuova raccolta di composizioni teatrali tradotte da Elisabetta Caminer Turra*, 6 voll., Pietro Savioni, Venezia 1774-1776.
- Nuovo I., *Dalle «orride contrade» a «più felice rive». Isabella Morra e il viaggio*

- dell'anima*, in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di I. Nuovo, T. Gargano, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2007, pp. 29-51.
- Oeuvres complètes de Voltaire*, 148 voll. in 205 tomi, Voltaire Foundation, Oxford 1968-2022.
- Ojeda Calvo M.D.V., *Stefanello Bottarga e Zan Ganassa. Scenari e Zibaldoni di comici italiani*, Bulzoni, Roma 2007.
- Omaggio a Roberto Bracco*, a cura di G. Buffardi, numero monografico di «Meridione. Sud e Nord nel Mondo», XIII, 2013, 4.
- Opere dell'Abate Melchior Cesarotti Padovano*, vol. XXIX, *Prose di vario genere dell'Abate Melchior Cesarotti*, t. I, Molini, Landi, e Comp., Firenze 1808.
- Opere dell'Abate Melchior Cesarotti Padovano*, vol. XXXVI, *Dell'epistolario di Melchiorre Cesarotti*, t. II, Molini, Landi, e Comp., Firenze 1811.
- Paganini P., *Notizie autobiografiche inedite di Amarilli Etrusca*, in «Atti della Reale Accademia Lucchese di Scienze, Lettere ed Arti», XXXII, 1904, pp. 417-456.
- Palli A., *Tieste. Tragedia*, Glauco Masi, Livorno 1820.
- Palli A., *Il Maggiore d'Argincourt*, A. Lombardi, Milano 1863.
- Palli A., *Debora. Tragedia biblica* (1872), ms., Livorno, Biblioteca Labronica «F.D. Guerrazzi», *Fondo Palli*, busta 1, ins. 5, n. 3, inv. 1496.
- Palli A., *Elsa. Racconto*, Chiantore e Mascarelli, Pinerolo 1874.
- Palli A., *Racconti*, Le Monnier, Firenze 1876.
- Palli A., *Le amiche rivali*, in G. Tellini, *Un dramma inedito di Angelica Palli*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», IX, 2016, pp. 103-121: pp. 105-119.
- Palli A., *Elsa*, a cura di F. Favaro, con un saggio di P. Zambon, Padova University Press, Padova 2017.
- Palli A., *Un divorzio*, a cura di G. Tellini, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2024.
- Palma L., *Il conflitto risorgimentale nei versi di Laura Beatrice Oliva*, in *Scenari del conflitto*. Atti del XXV Congresso Adi – Associazione degli Italianisti (Foggia, 15-17 settembre 2022), a cura di S. Valerio, A.R. Daniele, G.A. Palumbo, Adi Editore, Roma 2024.
- Palumbo G.A., *Isabella Morra e le riscritture narrative e teatrali*, in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di I. Nuovo, T. Gargano, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2007, pp. 71-80.
- Palumbo G.A., *Isabella Morra nella ricezione contemporanea. Teatro, Cinema, Letteratura*, in «Rinascite della modernità», III, 2023, pp. 39-61.
- Pannella L., Andreini, Isabella, in *Dizionario biografico degli italiani*, XVII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1974, pp. 704-705.
- Parini G., *Opere scelte*, a cura di G.M. Zuradelli, Utet, Torino 1977.
- Il Parnasso democratico ossia Raccolta di poesie repubblicane de' più celebri au-*

- tori viventi*, [a cura di G. Bernasconi], 2 voll., s.e. [ma Tommaso e Glauco Masi Stampatori], Bologna s.a. [ma 1801].
- Pavoni G., *Diario descritto da Giuseppe Pavoni delle feste celebrate nelle solennissime nozze delli Serenissimi Sposi, il Sig. Don Ferdinando Medici e la Sig. Donna Christina di Loreno Gran Duchì di Toscana [...]*, Giovanni Rossi, Bologna 1589.
- Pestarino R., *In margine al recupero delle «Rime» di Diego Sandoval di Castro*, in «Strumenti critici», n.s., XVIII, 2003, 2, pp. 247-269.
- Pierantoni Mancini G., *Ai lettori*, in L.B. Mancini Oliva, *Cristoforo Colombo (1846). Azione drammatica in versi*, Genova, Tipografia Regio Istituto Sordo-Muti, 1892, pp. 7-16.
- Pierantoni Mancini G., *Marito ed avvocato. Commedia in un atto*, Tipografia Fratelli Pallotta, Roma 1892.
- Pierantoni Mancini G., *Una pagina di storia (1848-1849)*, in «Nuova Antologia», LXXV, 1898, 16, pp. 276-309.
- Pierantoni Mancini G., *Impressioni e ricordi (1856-1864)*, L.F. Cogliati, Milano 1908.
- Pierantoni Mancini G., *Quattro commedie per le giovinette d'Italia*, a cura di M. Martín Clavijo e A. Cagnolati, Tab edizioni, Roma 2025.
- Pieri M., *Compendio della Storia del Risorgimento della Grecia dal 1740 al 1824*, 2 voll., R. Marotta e Vanspandoch, Napoli 1832.
- Pieri M., *Mettersi in scena. Paratesti a confronto*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Marsilio, Venezia 2009, pp. 437-451.
- Pierucci E., *Il professionismo attorico femminile tra 1560 e 1604. Censimento, biografie e tecniche di recitazione*, tesi di dottorato, tutor prof.ssa F. Simoncini, Università degli Studi di Firenze, ciclo XXX, 2014-2018.
- Pietropaoli S., *Pasquale Stanislao Mancini (1817-1888)*, in «Jura Gentium», 2009: <https://www.juragentium.org/topics/thil/profiles/it/mancini.htm> (ultima consultazione il 20/11/2025).
- Pignatti F., *Etimologia e proverbio nell'Italia del XVII secolo. Agnolo Monosini e i Floris Italicae Linguae libri novem*, Indici a cura di G. Crimi, Vecchiarelli, Manziana 2010.
- Piperno M., *Appendice. Un metodo per il lessico leopardiano*, in *Lessico leopardiano 2014*, a cura di N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Sapienza Università Editrice, Roma 2014, pp. 163-179.
- Pouqueville F., *Histoire de la régénération de la Grèce, comprenant le précis des évènements depuis 1740 jusqu'en 1824*, 4 voll., Firmin Didot père et fils, Paris 1825.
- Protagoniste dimenticate. Le donne del Risorgimento piemontese*, a cura della Fondazione Cosso, Daniela Piazza Editore, Torino 2011.

- Ramondetta Fileti C., *Poesie di Concettina Fileti, nata Sammartino Ramondetta*, Fratelli Pedone Lauriel editori, Palermo 1862.
- Ramondetta Fileti C., *Poesie. Seconda edizione*, Ignazio Galeati e figlio, Imola 1876.
- Rasi L., *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, 2 voll., Fratelli Bocca, Firenze 1897-1905.
- Rime piacevoli di sei begl'ingegni* [...], Giorgio Greco, Vicenza 1603.
- Ristori A., *Ricordi e studi artistici*, L. Roux e C., Torino-Napoli 1887.
- Ristori A., *Ricordi e studi artistici*, a cura di A. Valoroso, Audino, Roma 2005.
- Rivali L., *Pavoni, Giuseppe*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXI, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 2014, pp. 819-821.
- Riverso N., La Mirtilla: *Shaping a New Role for Women*, in «MLN», CXXXII, 2017, 1, pp. 21-46.
- Roberto Bracco: l'intellettuale ed il politico*, sezione monografica a cura di P. Iaccio, in «Giornale di Storia Contemporanea», XIV, 2011, 2, pp. 5-157.
- Rondinelli P., *Chiudo scaccia chiudo*, in «Italiano digitale», I, 2017, pp. 41-43.
- Rondinelli P., «*Del tutto non è savio chi non sa esser pazzo*». *Componenti fraseologiche e paremiologiche nell'Elogio della follia di Erasmo da Rotterdam*, in *Fraseologia e paremiologia. Prospettive evolutive, pragmatica e concettualizzazione*, a cura di O. Balaş, A. Gebäilä e R. Voicu, Edizioni Accademiche Italiane, Riga (Lettonia) 2019, pp. 218-235.
- Rossini I., *Rileggere Isabella di Morra*, in «Schifanoia», LVIII-LIX, 2020, pp. 207-213.
- Ruggeri R., *Polidoro Virgili: un umanista europeo*, Moretti & Vitali, Bergamo 2000.
- Ruoti M.C., *Giacob patriarca. Azione drammatica*, Francesco delle Dote, Pisa 1637.
- Ruoti M.C., *Il Natal di Cristo* (1658), ms., Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2783, vol. 7.
- Saccotelli C., *La Mirtilla di Isabella Andreini*, in «Kepos», I, 2019, pp. 158-179.
- Sacro e/o profano nel teatro fra Rinascimento ed Età dei Lumi*. Atti del Convegno di Studi (Bari, 7-10 febbraio 2007), a cura di S. Castellaneta e F.S. Minervini, Cacucci, Bari 2009.
- Salerno F., *Isabella Morra: il fuoco della seconda vista*, Vincenzo Lo Faro Editore, Roma 1986.
- Salfi F.S., *Della declamazione*, a cura di M. Esposito, La scuola di Pitagora editrice, Napoli 2024.
- Sammarco M., *Letterate e partecipazione politica al 1848 palermitano: l'esperienza di Rosina Muzio Salvo*, in «Dimensioni e problemi della ricerca storica», II, 2006, pp. 143-165.
- Sandoval di Castro D., di Morra I., *Rime*, a cura di T.R. Toscano, Salerno Editrice, Roma 2007.

- Sannia Nowè L., *Alfieri in laguna. Elisabetta Caminer Turra e Pietro Zaguri giudici dello stile tragico (1785)*, in *Lettere sul teatro. Percorsi nell'epistolografia scenica europea tra XVI e XIX secolo*, a cura di R. Puggioni, Bulzoni, Roma 2012, pp. 147-167.
- Sardi C., *Bandettini, Teresa*, in *Dizionario del Risorgimento Nazionale*, diretto da M. Rosi, vol. II, *Le Persone. A-D*, Vallardi, Milano 1930, p. 163.
- Saslow J., *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*, Yale University Press, New Haven-London 1996.
- Schiattarella F., *La marchesa giacobina*, Schettini, Napoli 1973.
- Scirocco A., *Ricasoli e l'emergere della «questione meridionale»*, in *Ricasoli e il suo tempo. Atti del Convegno internazionale di studi ricasoliani* (Firenze, 26-28 settembre 1980), a cura di G. Spadolini, Olschki, Firenze 1981, pp. 123-144.
- Scolari Sellerio A., *Bandettini, Teresa (Amarilli Etrusca)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. V, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1963, pp. 673-675.
- Le scrittrici dell'Ottocento. Da Eleonora de Fonseca Pimentel a Matilde Serao*, scelta e Introduzione di F. Sanvitale, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1997.
- Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Quodlibet Studio, Macerata 2022.
- Scrittrici italiane tra Otto e Novecento. Un'antologia: diari, memorie, lettere, viaggi, teatro, poesia, narrativa, saggistica, biografie, giornalismo*, a cura di S. Tatti e C. Licameli, Scholé-Morcelliana, Brescia 2023.
- La Semiramide del Signor di Voltaire trasportata in versi italiani dal Sig. Abate Melchiorre Cesarotti*, s.e. [ma Allegrini, Pisoni, e Comp.], s.l. [ma Firenze] 1771.
- Serdonati F., *Proverbi italiani*, a cura di P. Rondinelli, con una Premessa di P. Fiorelli, Accademia della Crusca, Firenze 2024.
- Seymour M., *Debating Divorce in Italy: Marriage and the Making of Modern Italians, 1860-1974*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Simone A., *Dante «improvvisato» fra XVIII e XIX secolo: prassi esecutive e influenze culturali in evoluzione*, in «Dante e l'arte», IX, 2022, pp. 41-58: <https://doi.org/10.5565/rev/dea.160>.
- Sinopoli F., *Patria/esilio nel discorso letterario risorgimentale: alcuni esempi*, in *L'Italia verso l'Unità. Letterati, eroi, patrioti*, a cura di B. Alfonzetti, F. Cantù, M. Formica, S. Tatti, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, pp. 377-389.
- Sinopoli F., Tatti S., *Migrazione ed esilio: dispatri reali e metaforici nelle letterature europee*, in *Letteratura italiana, Letteratura europee*. Atti del Congresso Nazionale dell'Adi, a cura di G. Baldassarri e S. Tamiozzo, Bulzoni, Roma 2004, pp. 269-282.

- Soldani S., *Il Risorgimento delle donne*, in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Einaudi, Torino 2007, pp. 183-224.
- Solerti A., *Vita di Torquato Tasso*, 3 voll., Loescher, Torino-Roma 1895.
- Soverina F., *Il «caso Bracco». Una ferita non sanata*, Polidoro, Napoli 2017.
- Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di A.M. Banti e P. Ginsborg, Einaudi, Torino 2007.
- Striano E., *Il resto di niente*, Loffredo, Napoli 1986.
- Tarabotti A., *Che le Donne siano della spetie degli Huomini. Un trattato proto-femminista del XVII secolo*, saggio introduttivo e note a cura di S. Mantioni, Artetetra, Capua 2015.
- Taruffi G., *La montagnola di Bologna. Poemetto in versi sciolti [...]*, Stamperia di S. Tommaso d'Aquino, Bologna 1780.
- Tasso T., *Poesie*, a cura di F. Flora, Ricciardi, Milano-Napoli 1952.
- Tateo F., *Le liriche religiose di Isabella Morra*, in *Isabella Morra e la Basilicata. Atti del Convegno di Studi organizzato dal Comune di Valsinni, presieduto da M. Sansone (Valsinni, 11-12 maggio 1975)*, Tip. Lit. A. Liantonio, Matera 1981, pp. 39-53.
- Tateo F., *Un piccolo grande episodio di poesia petrarchistica*, in *Isabella Morra fra luci e ombre del Rinascimento. Sondaggi e percorsi didattici*, a cura di I. Nuovo, T. Gargano, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2007, pp. 11-28.
- Tatti S., *Esuli. Scrittori e scrittrici dall'antichità a oggi*, Carocci, Roma 2021.
- Tavazzi A., «*Giornalisti... Romanzieri... e Fogliolantisti dell'Adria*»: il «Nuovo corrier letterario» e Antonio Piazza nelle polemiche editoriali di Carlo Gozzi, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Marsilio, Venezia 2009, pp. 583-606.
- Taviani F., *Bella d'Asia, Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone Letteratura», XXXV, 1984, 408-410, pp. 3-76.
- Tellini G., *Un dramma inedito di Angelica Palli*, in «Rivista di Letteratura Teatrale», IX, 2016, pp. 103-121.
- Tessitore F., *Libertà Nazione Umanità in Giuseppe Mazzini*, Glauco («Centro napoletano di studi mazziniani», 36), Napoli 1977.
- Torre S., «*Interni familiari*». *L'indissolubilità del matrimonio nella letteratura, nel teatro e nella cultura giuridica italiana di fine Ottocento*, in *Il diritto incontra la letteratura*, a cura di Ead., con Prefazione di G. Manfredi, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2017, pp. 29-49.
- Trenta T., *Memorie per servire all'Istoria poetica di Amarilli Etrusca*, in F. Caspani Menghini, *L'estro di Amarilli e la tenacia di Artinio. Poesie estemporanee raccolte dal concittadino Tommaso Trenta (1794-1799)*, Accademia lucchese di Scienze, Lettere e Arti, Lucca 2011, pp. 45-60.
- Uchisaka M., «*Viva la pazzia*»: *Representations of Madness in Early Music-Theatre in Italy*, PhD thesis, University of Sheffield, 2021.

- Urgnani E., *La vicenda letteraria e politica di Eleonora De Fonseca Pimentel*, Prefazione di L. Muraro, La Città del Sole, Napoli 1998.
- Valerio S., *Amor d'Italia. Percorsi nella lirica risorgimentale*, Palomar, Bari 2011.
- Valsecchi C., *In difesa della famiglia? Divorzisti e antidivorzisti in Italia tra Otto e Novecento*, Giuffrè, Milano 2004.
- Varchi B., *Lezioni otto sull'amore*, in *Opere di Benedetto Varchi con le lettere di Gio. Batista Busini*, vol. I («Biblioteca enciclopedica italiana», XXXVIII), Nicolò Bettoni e Comp., Milano 1834, pp. 167-227.
- Varchi B., *Hercolano*, edizione critica a cura di A. Sorella, Libreria dell'Università, Pescara 1995.
- Vazzoler F., *Le pastorali dei comici dell'arte: la Mirtilla di Isabella Andreini*, in *Sviluppi della drammaturgia pastorale nell'Europa del Cinque-Seicento*. Atti del XV Convegno del Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, a cura di M. Chiabò e F. Doglio, Union Printing, Viterbo 1992, pp. 281-299.
- Vazzoler F., *Chiabrera fra dilettanti e protagonisti dello spettacolo*, in *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'altro fuoco del barocco italiano*. Atti del Convegno di Studi su Gabriello Chiabrera nel 350° anniversario della morte (Savona, 3-6 novembre 1988), a cura di F. Bianchi e P. Russo, Costa & Nolan, Genova 1993, pp. 467-488.
- Vazzoler F., *La saggezza di Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, numero monografico di «Culture Teatrali», X, 2004, pp. 107-131.
- Vedova G., *Biografia degli scrittori padovani*, vol. I, Minerva, Padova 1832, pp. 52-56.
- Venturi F., *Il Portogallo dopo Pombal. La Spagna di Floridablanca*, in Id., *Settecento riformatore*, vol. IV, *La caduta dell'antico regime (1776-1789)*, t. I, *I grandi stati dell'Occidente*, Einaudi, Torino 1984, pp. 203-328.
- Vescovo P., «*La più lunga lettera di risposta che sia stata scritta*». *Riflessioni sull'ultimo Gozzi*, in *Carlo Gozzi. Letteratura e musica*. Atti del Convegno Internazionale, Centro tedesco di studi veneziani, Venezia, 11-12 ottobre 1995, a cura di B. Guthmüller e W. Osthoff, Bulzoni, Roma 1997, pp. 119-142.
- Vescovo P., *Between Improvisation and Book*, in *Commedia dell'Arte in Context*, edited by C.B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, Cambridge University Press, Cambridge 2018, pp. 56-63.
- Vignali A., *Lettera piacevole dell'Arsiccio intronato in proverbi*, a cura di G. Pecori, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1975.
- Voltaire, *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations et sur les principaux faits de l'histoire depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, édition de R. Pomeau, 2 voll., Garnier, Paris 1963.
- Walder-Biesanz I., *Writing Pastoral Drama as a Woman and an Actor: Isabella Andreini's Mirtilla*, in «*Italian Studies*», LXXI, 2016, 1, pp. 49-66.
- Weaver E.B., *Suor Maria Clemente Ruoti*, in *Italian Women Writers. A Bio-Bib-*

- liographical Sourcebook*, edited by R. Russell, Greenwood Press, Westport (CT) 1994, pp. 368-374.
- Winter S., *Il cuore mangiato. Versioni teatrali francesi e italiane nel Settecento*, in *Parola, musica, scena, lettura. Percorsi nel teatro di Carlo Goldoni e Carlo Gozzi*, a cura di G. Bazoli e M. Ghelfi, Marsilio, Venezia 2009, pp. 551-565.
- Winter S., *Performatività e improvvisazione: l'artista Teresa Bandettini Landucci*, in «*Italica Wratislaviensia*», X, 2019, 2, pp. 161-174.
- Zaccone A., *Itinerario poetico di Isabella Morra*, con Introduzione di G. Caserta, Paternoster, Matera 1989.
- Zarri G., *Gender, Religious Institutions and Social Discipline: The Reform of the Regulars*, in *Gender and Society in Renaissance Italy*, edited by J.C. Brown and R.C. Davis, Longman, London-New York 1998, pp. 193-212.
- Zorzi L., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Einaudi, Torino 1990.

Note biografiche

Gabriella Capozza ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Italianistica e in Scienze Letterarie Linguistiche e Artistiche e attualmente è professoressa associata di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro. Ha pubblicato saggi su Morra, Dolce, Ruzante, Galilei, Goldoni, Verga, Deledda, Tozzi, Pirandello, Bontempelli, Rebora, Eduardo, Rame, Pasolini, Fo e tre monografie: *La comicità del personaggio nel teatro di Dario Fo* (2016); *Il teatro di Dario Fo. Tra contaminazione e reinvenzione* (2018); *Personaggi, maschere, marionette tra Letteratura e Teatro* (2022).

Vincenzo Caputo è professore associato di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. A studi sulla letteratura cinquecentesca affianca ricerche sull'Otto e sul Novecento soprattutto di area meridionale. Di recente pubblicazione è il volume *Il 'colpo d'occhio meraviglioso'. Percorsi dell'ecfrasi nella Napoli dell'Otto e del Novecento* (2024). Codirige le riviste «Studi rinascimentali», «Rivista di letteratura teatrale», «Generi». Coordina il Master di II livello in “Drammaturgia e cinematografia” dell'Università Federico II ed è P.I. del PRIN 2022 “Neapolitan Literary Archives in Twentieth Century (NeArcLit)”.

Stella Castellaneta è professoressa associata di Letteratura italiana presso l'Università degli Studi di Bari Aldo Moro, dove insegna anche Letteratura teatrale italiana e Drammaturgia. Condirettrice della «Rivista di Letteratura teatrale», è componente dei gruppi di ricerca Adi “Studi delle donne nella letteratura italiana” e “Letteratura e teatro”, del PRIN 2022 “Women’s Writings and national identity” e del gruppo di ricerca “Escritoras y personajes femeninos en la literatura” (Università di Salamanca). Studiosa della modernità letteraria e teatrale italiana, è autrice di edizioni critiche, monografie, saggi in riviste e volumi nazionali e internazionali. Tra le pubblicazioni più recenti: *«I veri occhi di Cia»: Pirandello, l'architettura drammatica e le neuroscienze della percezione* (Pisa 2021); *Medea dopo Maria Callas: monologhi per una donna o dell'autorialità polimorfica* (Roma 2023); *La transgressión femenina en la literatura italiana* (con Milagro Martín Clavijo, Valencia 2023); *Giordano Bruno e 'Il Diogene accusato': mise en abyme di un processo* (Pisa 2024); *Il Risorgimento delle scrittrici* (Madrid 2025).

Fabio Contu s'è addottorato *cum laude* e menzione internazionale all'Università di Siviglia nel 2017 con una tesi su Franca Rame. Ha insegnato Antropologia e Organizzazione teatrale all'Università di Genova; ora insegna Italiano e Storia nelle scuole superiori, dove tiene laboratori di teatro. Segretario organizzativo della Società Dante Alighieri di Genova, è membro del gruppo di ricerca "Escritoras y personajes femeninos en la literatura". Coautore della monografia *Fuori controllo. Donne e teatro tra Cinque e Seicento in Italia* (Siviglia, 2016), il suo studio più recente è *Smettete d'aggiustare il vostro corpo: non è mai stato rotto. Cellulite addio di Patrizia Monaco, Grasso è bello! di Franca Rame e The Good Body di Eve Ensler* (Cagliari, c.d.s.).

Daniela De Liso insegna Letteratura italiana presso il DSU dell'Università Federico II di Napoli. È vicedirettrice di «Critica Letteraria». I suoi studi vertono sulla letteratura italiana dal Cinquecento al Novecento, con particolare attenzione alla produzione poetica. Si è occupata di intersezioni tra letteratura e pittura, tra giornalismo e letteratura, tra letteratura e storiografia, tra letteratura e medicina. Dirige per l'editore Loffredo le collane "Le Muse di Ippocrate" e "Femminile plurale". Ha pubblicato, tra i più recenti saggi, studi su autori come Michelangelo, Ariosto, Basile, Gozzi, Corazzini, Gozzano, De Roberto, Pasolini, Ginzburg, Morante, Sapienza. Tra i volumi e le curatele più recenti: *Il poeta solo. La scrittura in versi di Cesare Pavese* (2023); *Le autrici della letteratura italiana. Per una storia dalle Origini al XXI secolo* (2023; Ed.); *Donne di carta. La scrittura delle donne nella Letteratura italiana* (2024; Ed.); *Eroine vs antieroine nella Letteratura italiana* (2025; Ed.).

Loreta de Stasio insegna Filologia italiana all'Università dei Paesi Baschi (Vitoria - Spagna), dove è professoressa associata titolare dal 2000. Studia il teatro italiano della commedia, il teatro contemporaneo e la scrittura femminile da una prospettiva semiotica e di letteratura comparata. Ha pubblicato circa 200 saggi, tra cui: *Metamorfosi e migrazioni della Commedia dell'Arte* (Guerra, 2008); *Spirito laico e religioso nei linguaggi della contemporaneità in Italia* (Laterza, 2015). Nel 2024-2025 ha curato l'edizione in 3 volumi sulla *italianidad* per Visor, Madrid.

Maria Dimauro è dottore di ricerca in Italianistica e docente a contratto di Letteratura italiana moderna e contemporanea presso l'Università degli Studi di Bari. Collabora al progetto di ricerca "VIVer" (Vocabolario dell'italiano veristico – Fondazione Verga e Accademia della Crusca). Si è occupata prevalentemente dei temi e delle forme della modernità letteraria. Tra le pubblicazioni più recenti: *Foggiare l'opera d'arte nella sua ultima forma. Capuana interprete di Verga* (Annali Fondazione Verga, 2024) e *Bertolucci Wanderer. Viaggio d'inverno* (Napoli 2025).

Gloria Maria Genova è profesora asociada, investigadora epERFLIT e doctoranda presso l'Università di Salamanca. La sua tesi verte sulla (ri)scoperta di scritti poetici e patriottici delle protagoniste meridionali del Risorgimento. Tra i suoi contributi: *Entre grandes olvidadas se entendían: Rosina Muzio Salvo y Lauretta Li Greci* (Dykinson, 2025, pp. 571-585); *Giuseppina Turrisi Colonna poetessa patriottica meridionale* (Editorial UNED, 2024, pp. 249-260); *Marianna Coffa Caruso: La capinera di Noto* (Dykinson, 2025, pp. 187-200).

Milagro Martín Clavijo è professore ordinario di Letteratura italiana presso l'Università di Salamanca dove dirige il gruppo di ricerca "Escritoras y personajes femeninos en la literatura". La sua ricerca verte sul teatro italiano contemporaneo, la narrativa contemporanea siciliana, le scrittrici italiane tra Ottocento e Novecento, e la *querelle des femmes*. Tra i suoi volumi figurano le edizioni sui racconti di Maria Messina, *Adelante el divorcio* di Anna Franchi, il teatro storico di Dacia Maraini, *Dieci paradosse degli accademici intronati da Siena e Diálogos* di Sperone Speroni. Ha inoltre pubblicato numerosi articoli in riviste e capitoli di libri, tra i quali si segnalano: *Anna Franchi y la defensa de la unión libre en "Un eletto del popolo"* (1909) (2025); *Corpo gestante, corpo gaudente. Il corpo di Medea nel teatro italiano* (2025).

Paola Populín è docente di Italiano presso l'Universidad del País Vasco. Ha partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali, come relatore e nei comitati organizzatori. Temi di ricerca principali: Letteratura e Filologia italiana, Letteratura comparata, questioni di genere. Titolare di produzione cinematografica indipendente, ha partecipato, in qualità di esperto, alla progettazione e realizzazione di festival internazionali di cortometraggi. Tra le sue pubblicazioni: L. De Stasio, P. Populín, M. Martín Clavijo, *La italianidad a examen en el cine, la TV, el vídeo, el teatro, la ópera y la gastronomía*, Visor Libros, 2025.

Paolo Rondinelli è docente di Filologia della letteratura italiana all'Università Telematica Pegaso. Ha partecipato a convegni e a progetti di ricerca di interesse nazionale e internazionale, è autore di circa ottanta pubblicazioni e ha collaborato con università italiane e straniere, nonché con scuole superiori per mediatori linguistici. I suoi interessi di ricerca spaziano dalla paremiografia ellenistica alla letteratura contemporanea e vertono sulla storia della tradizione delle forme brevi – in particolare proverbi e novelle – e sulla figura e sull'opera di Pier Paolo Pasolini. Fra le pubblicazioni più recenti: la prima edizione integrale, a stampa, dei *Proverbi italiani* di Francesco Serdonati (Accademia della Crusca, Firenze 2024, con una premessa di Piero Fiorelli).

Elisabetta Selmi è professoressa ordinaria di letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi linguistici e letterari dell'Università di Padova. Ha insegnato in diverse Università europee. Fa parte dei comitati scientifici di «Critica letteraria», «Rivista di letteratura teatrale», «Aevum»; condiregge la «Rivista di

letteratura religiosa». Collabora con il CNR per il progetto di costruzione degli Archivi del Lessico intellettuale europeo, per il settore dei testi della scrittura femminile. Membro dei progetti internazionali (Italia, Francia e Spagna) *Historiographie Théâtrale comparée à l'époque moderne* e *La pensée des femmes en Europe dans la première modernité*, è coordinatrice nazionale del PRIN-PNRR 2023 “LEI-Le invisibili”. Tra le sue pubblicazioni e curatele: *Visibile teologia. Il libro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento* (con E. Ardissino, Roma 2012), *Rivelazioni. Scritture di donne e per donne nell'Italia della prima età moderna* (Roma 2023), *Lo studio delle donne. Letteratura, scienza e filosofia tra Rinascimento e Novecento* (con F. Fortin, Napoli 2025).

Giulia Tellini è ricercatrice di Letteratura italiana all'Università di Firenze. Fra i suoi libri: *Storie di Medea* (2012), *Tasso tragico e altri studi di letteratura teatrale* (2016), *L'officina sperimentale di Goldoni* (2020), «*Dentro a' delicati petti*». *Il volto femminile del 'Decameron'* (2024). Ha curato vari testi teatrali (Goldoni, Palli, Bonacci, Rucello). Dal gennaio 2024, è la coordinatrice del progetto competitivo, finanziato dall'Ateneo fiorentino, “Donne fra più Mondi: Cosmopolitismo e Resilienza nelle scrittrici fra Otto e Novecento”.

Carla Tirendi è professoressa sostituta di Filologia italiana all'Università di Salamanca. Ha conseguito il dottorato nel 2024 con la tesi *Cento anni di letteratura erotica siciliana*. È membro del GIR “Escritoras y personajes femeninos en la literatura” e Editor Manager della rivista «Di Nulla Academia». Ha pubblicato vari saggi, tra cui *Donne di Sicilia* nella «Revista de la SEI» (Salamanca 2025) e *Orologi umani* nella rivista «Di Nulla Academia» (Bologna 2021), oltre a capitoli di libri per Dykinson, Comares e Aracne. Tra i suoi interessi figurano la letteratura erotica siciliana del Novecento e la didattica della letteratura.

Sebastiano Valerio è professore ordinario presso l'Università degli Studi di Foggia, dove insegna Letteratura italiana. È stato direttore del Dipartimento di Studi umanistici. È segretario nazionale dell'ADI (Associazione degli italianisti). È membro del Direttivo dell'Accademia Pugliese delle Scienze. Si è occupato prevalentemente di Umanesimo meridionale e in modo specifico ha studiato l'opera di Antonio Galateo e il dialogo a cavallo tra Quattro e Cinquecento. Ha inoltre studiato Dante, mentre un altro polo dei suoi interessi è rappresentato dalla poesia dell'Ottocento fino a Giovanni Pascoli. Si è occupato anche della tradizione medico-scientifica e di letteratura di genere: è stato Principal Investigator del PRIN “Scrittura delle donne e identità nazionale” ed è tra i coordinatori del Gruppo di ricerca ADI “Studi delle donne nella letteratura italiana”.

Piermario Vescovo insegna Storia del teatro presso l'Università Ca' Foscari di Venezia, dove prima ha insegnato Letteratura italiana. Si è occupato di drammaturgia italiana, anche come editore di testi (Calmo, Goldoni, Gozzi, Nievio,

Gallina), di teoria e storia della teoria del testo drammatico e dello spettacolo, del rapporto tra letteratura e arti visive (con qualche sconfinamento nel campo della storia dell'arte). Tra le sue ultime monografie *«Nei decreti di Venezia. Legge tragica e giurisprudenza comica in Shakespeare»* (Marsilio, 2023); *Il «teatro» della Commedia. Dante e il genere drammatico* (Carocci, 2023).

