

Università Jagellonica di Cracovia

Facoltà di Filologia

Fabio Boni

Il personaggio femminile nella narrativa di Francesco Pona sullo sfondo della polemica misogina in Italia (sec. XVI-XVII)

Relatore della tesi di dottorato

Professoressa Jadwiga Miszalska

Cracovia 2013

**Uniwersytet Jagielloński
w Krakowie**

Wydział Filologiczny

Fabio Boni

Postać kobiety w twórczości narracyjnej Francesca Pomy na tle ówczesnych polemik mizoginistycznych we Włoszech (XVI-XVII wiek)

Praca doktorska napisana pod kierunkiem

dr hab. Jadwigi Miszalskiej, prof. UJ

Kraków 2013

INDICE

NOTA INTRODUTTIVA.....	1
 CAPITOLO 1.	
La trattatistica misogina della fine del 1500 e del Seicento e le timide voci in difesa della donna.....	11
1.1. Il contesto sociale.....	12
1.2. Il contesto culturale.....	17
1.2.1. Le fonti del pensiero misogino.....	17
1.2.2. Trattati e trattatisti.....	20
1.3. Giuseppe Passi e <i>I donneschi difetti</i>.....	21
1.4. Lo strano caso del Signor Giovanni Antonio Massinoni: <i>Il flagello delle meretrici et la virtù donnesca nei figliuoli</i>.....	36
1.5. Altri trattatisti.....	43
1.6. La riflessione di Torquato Tasso: <i>Il Discorso della virtù femminile e donesca</i>.....	48
Raccordo: uomini che difendono le donne.....	54

CAPITOLO 2.

Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte ed Arcangela Tarabotti:

donne che difendono le donne.....58

2.1. Lucrezia Marinelli. Alla riconquista del proprio corpo.....	58
2.2. <i>Il Merito delle donne</i> di Moderata Fonte. Tra analisi sociale e mediazione.....	71
2.3. <i>La semplicità ingannata</i> di Arcangela Tarabotti. Dall'esperienza personale alla denuncia della prevaricazione maschile.....	86
Raccordo: che cos'è l'uomo, che cos'è la donna.....	96

CAPITOLO 3.

Francesco Pona. La vita e le opere al centro dell'analisi.....	99
3.1. Alla ricerca del riscatto sociale.....	99
3.2. <i>La lucerna</i>	104
3.3. <i>La Messalina</i> . Le edizioni e le fonti.....	112
3.4. <i>La galleria delle donne celebri</i> . Pona pittore.....	116
3.5. <i>L'Ormondo</i> , «romanzo che di romanzo non ha che il nome».....	119
Raccordo: gli echi della trattatistica femminile in <i>Della Eccellenza et perfezione ammirabile della donna</i>	122

CAPITOLO 4.

Il personaggio femminile di Pona: <i>La lucerna</i> , <i>La Messalina</i> , <i>La galleria delle donne celebri</i>	130
4.1. I personaggi femminili della <i>Lucerna</i> . Prova di classificazione.....	130
4.1.2. La figlia del mercante di Anversa: la spietatezza dell'autorità.....	140

4.1.3. Armilla, sedotta e abbandonata	147
4.1.4. Dissimulare per sopravvivere: la vita della cortigiana di Padova ...	152
4.1.5. Flaminia bresciana: la monacazione forzata genera mostri	163
4.1.6. «Nacqui in Ancona di una allevatrice»	168
4.1.7. La maledizione di Armilla nella novella della figlia di un notaio in Viterbo	173
4.2. Messalina, trasgredire per liberarsi	179
4.3. Tre donne celebri della Galeria	192
4.3.1. Leda, una regina curiosa	193
4.3.2. La contraddizione di Lucrezia	200
4.3.3. Una santa che piange	211
Raccordo: che cosa rimane	221
 CAPITOLO 5.	
Per concludere: consonanze	224
Conclusione	243
BIBLIOGRAFIA	246
STRESZCZENIE W JĘZYKU POLSKIM	259
SUMMARY IN ENGLISH	262

potwierdzam zgodność z wersją papierową

Nota introduttiva

Il secolo XVII vede affermarsi un nuovo genere letterario: il romanzo. Si potrebbe parlare anche di fenomeno culturale e non soltanto di genere, in quanto con il romanzo nasce una letteratura, per così dire, di consumo¹. Uno degli obiettivi del romanziere secentesco è infatti quello di intrattenere il suo lettore, di trasportarlo insieme ai protagonisti in un vortice di peripezie, incontri, scontri, allontanamenti, ritrovamenti, agnizioni, fino al porto sicuro dell'ultima pagina. Nasce la letteratura di evasione, si crea un nuovo rapporto tra il libro ed il lettore. L'incontro con l'opera letteraria non avviene più (o non solamente) all'interno delle corti, ma nell'intimità del proprio salotto, in una identificazione ed un coinvolgimento totale del lettore con la storia che prende forma e scorre sotto i suoi occhi, pagina dopo pagina. Il romanzo si colloca così in una posizione di ambiguità e di innovazione rispetto alla tradizionale struttura narrativa, per forza di cose infrange le unità aristoteliche di luogo, tempo ed azione. Inoltre, la forte inclinazione verso la componente del meraviglioso (ma anche della licenziosità) si unisce spesso all'interesse degli scrittori per prodotti letterari eclettici ed estranei agli schemi tradizionali². Lo stesso discorso vale anche per il genere della novella e del racconto breve, in cui gli stessi autori di romanzi si cimentano. Va infatti ricordato che tali autori riescono abilmente a muoversi attraverso generi tra loro diversi, e per questo ci si riferisce spesso loro col termine di poligrafi³. Francesco Pona⁴, l'autore al centro di questo lavoro, ne è un buon esempio. Medico, di solida formazione scientifica, si interessa di filosofia e letteratura e riesce a muoversi con assoluta disinvoltura tra opere che vanno dalla trattatistica scientifica (anatomia, medicina, farmacologia, botanica), al resoconto storico (notevole è la sua descrizione della peste del 1630, *Il gran contagio di Verona*, Verona, 1631), alla trattatistica erudita (ad esempio *Il Paradiso de' fiori*,

¹ Cfr. C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia, la letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. II, B. Mondadori, Milano, 1992, p. 970 e C. Jannaco, M. Capucci, *Il Romanzo, poetica e fortuna in Storia della letteratura d'Italia* a cura di B. Vallardi, Padova, 1986, pp. 625 sgg.

² Cfr. L. Spera, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Carocci, Roma 2008. In particolare i capp. 3 e 4.

³ Cfr. ad esempio A. Asor Rosa, *Letteratura Italiana*, Einaudi, Torino 1991, vol. VII, 3, pp. 349 sgg.

⁴ Francesco Pona nacque a Verona nel 1595 e vi morì nel 1655. Per un profilo biografico più dettagliato ed una presentazione dell'opera letteraria si rimanda al capitolo terzo.

overo l'archetipo de' giardini, Verona, 1622, *Cardiomorphoseos, sive ex corda desumpta emblema sacra*, Verona, 1645) ed ovviamente al romanzo (compose *L'Ormondo*, Padova, 1635, ed una fortunata traduzione dal latino dell' *Argenis* di John Barclay, Venezia, 1629) e al racconto. Ed è proprio su quest'ultima produzione che intende concentrarsi il presente lavoro. L'opera che riscosse la maggiore approvazione da parte del pubblico di lettori fu, infatti, una raccolta di novelle, *La lucerna* (Venezia, 1625), accanto alla quale vanno segnalate due opere, anch'esse di carattere narrativo e di intrattenimento, più brevi, *La Messalina* (Venezia, 1627) e *La galeria delle donne celebri* (Venezia, 1632). La caratteristica principale di queste tre opere è il grande spazio che Pona concede al personaggio femminile. Questo aspetto è ancor più interessante alla luce del contesto culturale del secolo XVII, orientato ad un generale disprezzo misogino. Ci si trova, infatti, di fronte ad una società dalla rigida impostazione patriarcale, che vede nella donna un essere per natura inferiore, privo di intelligenza e fonte di pericolo per l'uomo⁵. Non a caso tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento si assiste ad un intenso fiorire di trattati dedicati alla messa in luce dei difetti di cui la donna è portatrice, che ribadiscono il disprezzo verso questo essere da parte della cultura dominante. A questo proposito è utile riferirsi direttamente ad alcuni di questi trattati come quello di Giovanni Passi, *Dei donneschi difetti* (Venezia, 1599), di Giovanni Antonio Massinoni, *Il flagello delle meretrici* (Venezia, 1605), di Giovan Battista Barbo, *L'oracolo, ovvero invettiva contra le donna* (Vicenza, 1615), sino ad arrivare alla fine del secolo XVII con Bonaventura Tondi ed il suo *La femina origine di ogni male, ovvero Frine rimproverata*, (Venezia, 1687). Una via di mezzo in questo profluvio di invettive, è poi la posizione (in apparenza innovativa, ma si vedrà poi quanto) di Torquato Tasso con il *Discorso della virtù femminile e donnesca* (Venezia, 1582). Non va tuttavia dimenticato che a questa produzione denigratoria cercarono di opporsi, facendo sentire la propria voce, alcune donne intellettuali, di area veneta, che presero carta e penna per denunciare non solo la gratuità di questi attacchi ma anche la condizione di subalternità del sesso femminile. Ci si riferisce a Lucrezia Marinelli che scrisse un contro-trattato in risposta a quello di Passi, dal titolo *La nobiltà et l'eccellenza delle donne con i difetti et mancamenti degli huomini* (Venezia, 1600), a Moderata Fonte

⁵ Si avrà modo di approfondire e motivare questo aspetto nel capitolo 1.

ed al suo dialogo *Il merito delle donne* (Venezia, 1600) e ad Arcangela Tarabotti, che fa della sua esperienza personale di monacazione forzata un atto di accusa contro la prevaricazione sociale e la ragion di stato che condannano le donne all'infelicità (*L'inferno monacale*, Venezia, edito soltanto nel 1990, *Lettere familiari e di complimento*, 1650, *La semplicità ingannata*, Leida, 1654). La trattazione teorica di stampo misogino ebbe comunque la meglio ed, in generale, la costruzione del personaggio femminile risente della cultura dell'epoca e della scrittura che si dedica alla donna. Avendo così tracciato lo sfondo culturale, ci si può avvicinare all'opera di Pona ed avere quantomeno un termine di confronto al quale potersi riferire, una volta individuate le caratteristiche della figura femminile che viene delineandosi dalla sua produzione. Sarà interessante vedere se ed in quale misura la trattazione misogina influisce sulla costruzione del personaggio femminile dell'autore veronese.

Grazie alla base fornita dai trattati misogini e dalla voce delle donne, si può così iniziare a delineare una divisione in capitoli in cui poco a poco, attraverso un lavoro di scomposizione e ricomposizione, prenda concretezza l'immagine della donna così come appare dalle pagine di Pona.

Il primo capitolo si aprirà quindi con un quadro storico-sociale in cui si delineano le condizioni della donna nella società del XVII secolo. Verrà fornita una breve panoramica relativa allo spazio di azione di una donna all'interno della società, soffermandosi su aspetti come famiglia, educazione, lavoro, relazioni sessuali. Successivamente, sempre nell'ambito del primo capitolo, dopo la descrizione storico-sociale (non necessariamente dettagliata, questo è bene chiarirlo, ma sufficiente a dare un'idea della condizione sociale femminile), si passerà alla presentazione del contesto culturale. Si cercherà di rispondere alla domanda – tanto di moda all'epoca - «che cos'è la donna». Vi sarà una panoramica quindi sui giudizi fortemente limitativi che trattatisti, filosofi, giuristi e studiosi in genere, nonché letterati, hanno espresso sulla donna in sé. Si potrà accennare al concetto della *fragilitas sexus* e alla presentazione di quei (pre)giudizi che hanno informato di sé, di fatto condizionandola pesantemente, la società del tempo. Qui verrà analizzata la produzione misogina del periodo, con particolare attenzione alla trattatistica, fornendo anche qualche concreto esempio di testo. Il secondo capitolo sarà dedicato alla produzione letteraria al femminile. Si darà un quadro di questo fenomeno e si

presenteranno le tre autrici, di area veneta, che levarono la loro voce proprio contro la condizione di subalternità della donna, in polemica con la società maschilista di allora. A ciascuna di esse sarà dedicato un paragrafo. Si tratta di Moderata Fonte, Lucrezia Marinelli ed Arcangela Tarabotti e delle loro relative opere. Dopo questa prima parte, nel terzo capitolo, verrà presentato il vero oggetto della ricerca, ovvero Francesco Pona. Se ne darà un profilo biografico, soffermandosi in particolare sulle sue origini, la sua educazione e le sue aspirazioni ed ambizioni letterarie. Successivamente a questa parte introduttiva, verranno presentate le tre opere al centro dell'analisi: *La lucerna*, *La Messalina* e *La galleria delle donne celebri*.

Il quarto capitolo sarà dedicato alla figura femminile che emerge da queste tre opere, alle caratteristiche generali che questa può avere, alle sue relazioni col mondo esterno e con l'uomo, ai motivi della violenza, del sangue, del caos, che alla donna spesso si accompagnano.

È forse qui utile aprire una parentesi di carattere metodologico. Avvicinandosi ad un testo, si hanno ovviamente a disposizione diversi strumenti di analisi. Una domanda preliminare può riguardare proprio il personaggio: ci si può chiedere infatti in quale direzione procedere, se spostare l'attenzione sul piano del fare o su quello dell'essere, analizzare cioè il personaggio per ciò che fa o per ciò che è⁶. Nella prima delle ipotesi non si può prescindere dalla teoria delle funzioni che, a partire dalla *Morfologia della fiaba* di Propp, ha potuto svilupparsi, proponendo schemi interpretativi sempre più complessi, con l'intento di costruire una vera e propria «grammatica delle funzioni narrative, riapplicabile a ogni tipo di racconto o romanzo mediante schemi sempre più concettualizzati o generali»⁷. Un esempio di questo modo di procedere è dato dall'approccio proposto da Claude Bremond, il quale nel suo *La logica dei possibili narrativi*⁸ propone uno schema generale entro cui includere ogni tipo di racconto e azione dei personaggi. Lo schema di Bremond, infatti, prevede il passaggio “da un miglioramento da ottenere” ad un “miglioramento ottenuto” oppure “non ottenuto”. Allo stesso modo funziona il passaggio da “un peggioramento prevedibile” al “peggioramento prodotto” o “evitato”. Successivamente, lo stesso autore si dedicherà alla casistica dei ruoli ricoperti dai

⁶ Cfr. H. Grosser, *Narrativa. Manuale Antologia*, Principato, Milano, 1985, p. 237.

⁷ A. Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2001, p. 115.

⁸ In AA:VV. *Analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.

vari personaggi⁹, tuttavia anche in questa riformulazione della sua teoria, il personaggio, secondo quanto nota Segre, continua ad essere legato alla logica della funzione e viene considerato sempre in base alle azioni che compie o che subisce¹⁰. Anche Greimas nella sua *Semantica strutturale* (trad. it. Milano, 1969) si concentra sul ruolo ricoperto dal personaggio come motore dell'azione in chiave di funzione narrativa, individuando la categoria di attante. Roland Barthes unisce invece in un certo senso asse del fare con asse dell'essere, distinguendo le funzioni in "distribuzionali" (che riguardano soprattutto una successione di fatti ed hanno sempre un correlato sul piano sintagmatico) ed "integrative"(in cui si trovano gli "indizi", i quali rimandano ad un carattere, un'atmosfera, ad un sentimento). In base al prevalere delle funzioni distribuzionali (funzionalità del fare) o di quelle integrative (funzionalità dell'essere) si possono, secondo Barthes, classificare i vari racconti, a seconda che tendano maggiormente verso un continuo intrecciarsi di funzioni o, invece, vi prevalga la componente indiziale¹¹. Abbandonando, invece, il piano delle funzioni, e quindi spostandosi sul piano dell'essere, considerando, cioè, il personaggio per ciò che è, Forster¹² propone una distinzione in "personaggi piatti"(che mantengono la loro unidimensionalità psicologica, senza essere modificati dalle circostanze) e "a tutto tondo" (caratterizzati da una maggiore complessità psicologica e aperti alla modificazione). È una classificazione per certi versi seguita anche da S. Chatman¹³, che considera il personaggio come un paradigma di tratti psicologici, i quali consentono una sua caratterizzazione (può essere un "tipo" se questi tratti sono imm modificabili o "individuo" se evolvono). Come si può osservare, sia che ci si muova sul piano del fare, sia che ci si muova su quello dell'essere, in entrambi i casi, si è davanti ad una classificazione del personaggio. In un caso gli si attribuiscono dei ruoli o funzioni, è portatore di indizi, nell'altro è un sistema di tratti psicologici più o meno modificabili. Nel presente lavoro, al momento dell'analisi vera e propria, si è preferito non vincolarsi ad una metodologia troppo rigida e si è

⁹ Cfr. C. Bremond. *Logica del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.

¹⁰ Cfr. C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974, p. 40 sgg.

¹¹ Su R. Barthes e sul suo modello narrativo e per una bibliografia completa sull'autore si veda R. Rutelli, *Semiotica (e)semplificata*, Ed. dell'Orso, Alessandria, 2000, pp. 175-190.

¹² E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Il Saggiatore, Milano, 1968.

¹³ S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.

optato per un approccio ermeneutico al testo, che consentisse una maggiore libertà interpretativa, lasciando spazio (ove possibile) anche all'intuizione. Procedere, infatti, ad uno smontaggio e rimontaggio del racconto da analizzare, mettendo in rilievo, ad esempio, in quale determinata sequenza si trovi la funzione "divieto" o a chi attribuire il ruolo del "punitore", individuare "indizi" e "informanti" non porterebbe a scoprire ciò che di nuovo si nasconde nel testo, quanto piuttosto ad una sua oggettiva dissezione. Questo non significa, naturalmente, che per principio si siano scartati tali procedimenti interpretativi: quando ritenuto utile ai fini dell'analisi, non si è esitato a servirsene. Soltanto, non ci si è voluti legare a filo troppo stretto ad un approccio di questo tipo, formalista o strutturalista. Lo stesso discorso vale anche per il metodo psicoanalitico. La vicenda biografica di Pona, come si vedrà, ha un ruolo certamente importante nella composizione delle sue opere e nelle sue scelte letterarie (a partire dal momento dell'ascesa sociale si allontana sempre di più, fino a rinnegarla, dalla produzione giovanile), tuttavia non si è analizzato se nelle pagine, ad esempio della *Lucerna* o della *Galeria*, emerga un ritorno del represso o rimosso dell'autore. Questo, anche perché non possiamo conoscere dettagliatamente tutte le vicende della sua vita, in cerca magari di un qualche trauma (cosa che, giusto per fare un banale esempio, funziona per un Pascoli). Sappiamo, comunque, che il piccolo Pona crebbe nel culto dello zio, a cui erano affidate le speranze di ascesa sociale della famiglia. Tuttavia, costruire un'intera analisi testuale e dei personaggi su questo solo dato, avrebbe esposto ad eccessive forzature ed escluso quella libertà di movimento che si è perseguita nella scelta dell'approccio al testo, cercando di evitare eccessivi processi di astrazione e sistematizzazione.

Per gli stessi motivi di cui sopra, si è scelto di non seguire la teoria dei *gender studies*, per quanto proponendosi l'analisi del personaggio femminile fosse questa una delle strade eventualmente percorribili. Ridurre l'interpretazione, ad esempio, alla questione dell'analisi di genere in rapporto all'espressione linguistica delle protagoniste femminili non soddisfaceva del tutto alla volontà di andare oltre la superficie espressiva del testo e di evitare eccessivi vincoli interpretativi. Chiudiamo qui la parentesi metodologica e procediamo nella presentazione dei capitoli.

Nel capitolo quarto, quindi, si cercherà di raccogliere le idee in vista del successivo, dedicato al confronto tra la figura femminile in Pona ed il contesto

letterario a lui precedente o coevo. Il quinto capitolo si baserà così sul confronto tra l'immagine della donna ricavata nel precedente con quella che si presenta in altre opere del periodo, comprese le concezioni e le idee esposte dalle precedentemente menzionate scrittrici. Ci si potrà qui riferire alla trattatistica misogina ed alla produzione letteraria femminile. Dopodiché si cercherà di trarre le conclusioni dell'analisi fino al momento condotta e di dare una immagine della figura femminile in Pona, oltre a chiarire la sua posizione al riguardo, nel contesto dell'epoca.

La bibliografia esistente sull'autore al centro dell'analisi è poco numerosa, a Francesco Pona non è dedicato molto spazio nei manuali o nelle storie della letteratura italiana. Gli studi a disposizione, inoltre, non solo sono pochi ma anche non recentissimi. Ad oggi il maggiore studio e punto di riferimento per un percorso di ricerca su Francesco Pona rimane quello che Giorgio Fulco prepone all'edizione da lui stesso curata de *La lucerna* (Francesco Pona, *La lucerna*, a cura di Giorgio Fulco, Salerno Editrice, Roma, 1973). Questa, finora, è anche l'unica edizione disponibile in cui poter leggere l'opera. Qui Fulco si dedica ad una analisi delle fonti e del percorso che ha portato Pona alla composizione della sua raccolta, oltre a riordinare la biografia e bibliografia principali sull'autore. È interessante presentare anche il giudizio critico dei contemporanei su Pona, al quale dedica spazio G. Ghilini nel suo *Teatro d'huomini letterati*, Milano, Ghisolfi, 1635 ca. Sulla personalità di Pona e sulla sua biografia risulta ancora essenziale il volume manoscritto di O. Rigotti, *De Ponae familiae nobilitate historicum documentum* (1647), conservato ad oggi nella Biblioteca Comunale di Verona. A tempi (relativamente) più recenti risale, invece, lo studio di P. Rossi, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, in *Memorie dell'Accademia di Verona*, vol. LXXII, Verona, 1897, ampia monografia dedicata all'autore scaligero, utile soprattutto per le notizie bio-bibliografiche che fornisce. L'analisi dell'attività di novelliere di Pona ed un esame critico della sua opera maggiore, inserita nel quadro della più vasta produzione novellistica secentesca, si trova in G.B. Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel sec. XVII*, Roma, 1897, pp. 200-205. Un rapido esame dell'opera dello scaligero viene fornito anche da L. Di Francia, *Novellistica*, vol. II, Milano, 1925, pp. 355-359. Cenni, ma non molto di più, sul Pona novelliere e sulla *Lucerna*, si possono trovare, inoltre, in A. Belloni, *Il Seicento*, 1929, p. 88; in B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*,

Bari, 1948, p. 360, e *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, 1957, p.183; G. Spini, *Ricerca dei libertini*, Roma, 1950, p. 166; C. Jannaco, *Il Seicento*, Milano, 1966; C. Varese, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Spegno, vol. V, Milano, 1967, pp. 687-689. Sulla novella italiana del seicento rimane poi sempre fondamentale lo studio di G. Getto, *Barocco in prosa e poesia*, Milano, 1969. Da considerare anche l'edizione fotostatica de *Il gran contagio di Verona*, a cura di G.P. Marchi, Verona, C.P.F. 1972, nella cui introduzione si trova un profilo biografico e bibliografico di Francesco Pona.

Come si è detto, il punto di riferimento per una ricerca che abbia al suo centro l'opera di Francesco Pona, rimane lo studio citato di Giorgio Fulco. Tuttavia, in tempi ben più recenti si può segnalare ancora lo spazio che viene dedicato a questo autore (con biografia, presentazione critica e una novella commentata) da C. Segre, C. Martignoni, in *Testi nella storia, la letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. II, Bruno Mondadori, Milano, 1992, pp.987-993 (esempio non frequente di presenza di Pona in un manuale di letteratura italiana); da considerare anche l'edizione de *La maschera iatropolitica*, a cura di F. Biondi, La Finestra, Trento, 2004; e, per concludere questo generale riferimento allo stato attuale della bibliografia dedicata a Pona, va ancora segnalato il capitolo su Pona nel libro di D. Riposio *Il laberinto della verità* (Ed. Dell'Orso, Alessandria, 1995) riguardante i motivi libertini della narrativa secentesca, oltre all'articolo di S. Buccini, apparso su *Italica* nel 2005, dal titolo *Note sulle edizioni de La lucerna di Francesco Pona*, in cui si traccia l'itinerario culturale di Pona e si seguono da vicino le vicende delle varie edizioni della sua opera maggiore, i problemi con la censura ecclesiastica, e l'approdo finale alla palinodia de *L'Antilucerna*. Proprio mentre si sta per concludere il presente lavoro, della stessa autrice, nel 2013, per Olschki, esce il volume *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, il più recente, importante ed aggiornato studio sulla biografia intellettuale dello scrittore veronese.

Per quanto riguarda, invece, il tema che si intende trattare nel presente lavoro, si può affermare che un'indagine approfondita e dedicata all'immagine della donna in Francesco Pona, non sia stata ancora intrapresa. L'unico riferimento rimane ancora una volta lo studio sopra menzionato di Giorgio Fulco, in cui vi sono accennate

alcune osservazioni al riguardo, in relazione alla condizione della donna nel XVII secolo.

Per i riferimenti allo sfondo culturale, storico e sociale del Seicento è un utile punto di partenza la ricostruzione di G. Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze, 1983. Da non dimenticare poi, di P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo. Scrittura e immaginario nel seicento narrativo*, Milano, 1986. Un contributo importante è anche il testo di L. Spera, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Roma, 2008. Nell'ambito della bibliografia concernente la condizione della donna nel XVII, va segnalato l'intervento di G.B. Marchesi, *Le polemiche sul sesso femminile nei secoli XVI-XVII*, in «Giornale storico della letteratura italiana», Venezia, 1895, pp. 362-369, oltre al poco conosciuto saggio di F. Visconti, *Lo spirito misogino nel secolo XVII*, Avellino, 1905. Un punto di riferimento importante al riguardo rimane, tuttavia, G. Conti Odorisio con *Donna e società nel Seicento*, Roma, 1979, in cui si presentano le tre scrittrici veneziane Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte ed Arcangela Tarabotti e si fornisce anche un quadro sui caratteri della misoginia seicentesca. L'aspetto letterario del fenomeno è trattato nelle pubblicazioni di Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino 1998, di Giuliana Morandini, *Sospiri e palpiti*, Genova, 2001 e di Virginia Cox, *Women's writings in Italy, 1450-1650*, Baltimore, 2008. Sulla trattatistica misogina, oltre alle notizie che si possono trovare nel saggio di Conti Odorisio, è di grande interesse l'articolo di Germana Ernst, *Dai donneschi difetti alla Magic'arte. Giuseppe Passi tra stregoneria e magia naturale. Sculture di carta e alchimie di parole. Scienza e cultura nell'età moderna: voci dalla Romagna* (a cura di Elide Casali), Bologna, 2008. Pp. 125-149, senza dimenticare i precedentemente menzionati saggi di Marchesi e Visconti.

Come già si è avuto modo di accennare, nel periodo preso in considerazione, la donna è disprezzata e denigrata come essere inferiore e allo stesso tempo minaccioso; viene quindi scarsamente considerata. In Francesco Pona, invece, l'attenzione, soprattutto psicologica, nei confronti del sesso femminile, è degna di rilievo ed occupa gran parte della sua produzione. Lo scopo della ricerca, allora, riguarderà proprio questo (così ci sembra) inconsueto, anomalo quasi, interesse

dell'autore per la donna, l'immagine che ne emerge dalle sue opere, da confrontare poi con l'impostazione misogina del secolo in cui Pona vive. Si vorrà quindi osservare da vicino questo modo di presentare la donna da parte dell'autore scaligero ed investigare se, per caso, non vi sia da parte sua una volontà di denuncia, o quanto meno, un nuovo interesse, una nuova presa di coscienza verso questo "essere", presentato all'epoca soprattutto come corpo e coacervo di difetti. Il quesito da cui partire per sciogliere questo nodo di interrogativi riguarderà di nuovo il contesto culturale, ovvero il rapporto tra la cultura trattatistica e la scrittura di Pona. L'autore veronese si muove sui binari della conformità oppure dell'eversione? Analogia o anomalia?

L'autore desidera ringraziare tutti coloro che lo hanno aiutato e sostenuto.

In particolar modo desidera ringraziare la Professoressa Jadwiga Miszalska per la cortesia, la disponibilità ed i preziosissimi consigli, senza i quali questo lavoro non avrebbe visto la luce.

Capitolo 1

La trattatistica misogina della fine del 1500 e del Seicento e le timide voci in difesa della donna

La cultura letteraria ed anche la società seicentesca sono generalmente orientate ad un programmatico disprezzo misogino. Tutto questo si traduce in una scarsa considerazione nei confronti della donna stessa.¹⁴

La donna reale, quella fatta di carne e di ossa, che vive nei villaggi oppure nelle città, che lavora nei campi oppure serve in qualche famiglia aristocratica o benestante, quella che frequenta salotti e si incipria il viso per seguire la moda, quella che è rinchiusa in un convento o quella che è bruciata sul rogo come strega, è costantemente seguita da un'ombra. È questa ombra un'immagine con cui deve forzatamente convivere perché proiettata addosso da scienziati, filosofi, letterati, porporati, trattatisti, giureconsulti, tutti a discettare su che cosa sia la donna. E così, quest'ultima cessa di essere un soggetto e diventa un oggetto da maneggiare con cautela, da analizzare con le dovute precauzioni, un essere da tenere sotto controllo.

È come un'ombra che danza sulle pagine ingiallite di trattati, opere letterarie, studi, saggi, manuali, sempre inseguita dalla penna di chi cerca di rispondere a quella stessa domanda: *che cos'è la donna*. Prima di ascoltare le risposte a questa domanda da parte dei trattatisti che tanto tempo dedicarono al problema, è forse meglio delineare la condizione della donna all'interno della società seicentesca. Non è qui il caso di fornire una trattazione eccessivamente particolareggiata¹⁵, ci si può accontentare di tracciare una linea che tocchi quei punti di maggior interesse sociale (come ad esempio la famiglia, l'educazione, il lavoro, ecc.). In un certo senso, quindi, per prima cosa, si può provare a rispondere alla domanda *che cosa può fare una donna?* e poi passare al nodo gordiano del *che cos'è una donna?*

¹⁴ C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia*, Bruno Mondadori, Milano, 1992, p. 989.

¹⁵ Per un quadro storico più esauriente ci si può riferire a Merry E. Wiesner, *Le donne nell'Europa moderna 1500-1750*, Torino, Einaudi 1994, oppure a G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*. A cura di N. Zemon Davis e A. Farge, Bari, Laterza, 2009.

1.1 Il contesto sociale

Nel periodo qui considerato, la nascita di una femmina non era vista, in famiglia, particolarmente di buon occhio¹⁶. Da un punto di vista economico e materiale, infatti, essa rappresentava una perdita, in quanto una figlia sottraeva risorse alla famiglia, costretta fin da subito ad occuparsi della sua futura sistemazione. Dal momento della nascita bisognava quindi pensare ad accumulare una discreta dote, in modo da poter indennizzare il futuro marito, il quale si accollava il peso di una moglie. Da questo si può già notare come la condizione della donna fosse di assoluta subalternità nei confronti dell'uomo. Dal momento in cui veniva alla luce, indipendentemente dal fatto che nascesse in una famiglia di alta o bassa estrazione sociale, si configurava per lei un'esistenza scandita esclusivamente in base alle sue relazioni con un uomo: dapprima il padre, che suo malgrado doveva procurarle una dote e mantenerla fin quando non giungesse all'età per maritarsi, e poi il marito, il quale si assumeva la responsabilità del coniuge. Padre e marito si sarebbero occupati di lei facendo, per così dire, da mediatori con la realtà esterna alla casa. In quest'ottica, era cosa pressoché scontata che l'uomo dirigesse la vita della sua donna (figlia prima e moglie poi) e che questa gli dipendesse anche da un punto di vista economico. Ad ogni modo, l'ideale di una donna del tutto dipendente dal maschio, non poteva essere seguito completamente ed anche alla donna veniva quindi richiesto di contribuire in qualche modo al mantenimento della casa. Ciò significava che anch'essa dovesse svolgere una, seppur minima, attività lavorativa. Questo, tuttavia, non poteva giustificare un suo stato di indipendenza nei confronti dell'uomo di casa. Al contrario, la società dell'epoca guardava con grande diffidenza, quando non con scoperta ostilità, al concetto di donna indipendente, capace di mantenersi da sé. Essa doveva sempre essere sottoposta all'uomo, al quale la sua esistenza, fin dalla nascita, era legata. Si può spiegare, così, l'esiguità dei salari femminili ed il limitato ventaglio di possibilità lavorative disponibili, spesso al

¹⁶ Le informazioni sulla condizione sociale della donna sono state ricavate in prevalenza dagli studi citati nella nota 15.

livello più basso della scala sociale e con nulla qualificazione (servitù in famiglie di alto rango, impiego in fattorie, in mercati, lavanderie, sartorie, ecc.)¹⁷.

L'educazione che poteva ricevere una giovane risultava essere anch'essa assai limitata e condizionata dalla convinzione della diseguaglianza naturale (cosa di cui si parlerà in seguito) fra intelligenze e funzioni maschili e femminili. Per una donna, di bassa o alta estrazione sociale che fosse, il sapere è inteso soprattutto come «saper fare»¹⁸. È un sapere spesso di utilità domestica, appreso direttamente dalla propria madre, come può essere quello di accudire i bambini, cucinare, cucire, e così via. I saperi teorici sono generalmente preclusi alla donna. Nei casi più fortunati, ed in famiglie altolocate, una giovane poteva «origliare» le lezioni che venivano impartite ai fratelli dagli educatori privati ed in questa maniera formarsi una propria cultura, pur sempre, comunque, in ombra. Questa disparità nell'ambito della formazione culturale, verrà poi additata dalle prime donne scrittrici come una delle cause della condizione di subalternità della donna nei confronti dell'uomo¹⁹.

Al di fuori delle mura domestiche, una possibilità educativa era rappresentata dal convento. Tuttavia, i costi molto alti di una pensione nel chiostro, facevano sì che soltanto le famiglie più ricche potessero permettersi una tale spesa. Per tali famiglie la soluzione del convento offriva il vantaggio di poter sistemare le proprie figlie in un luogo lontano dal mondo reale ed estremamente sorvegliato. Bisogna aggiungere, inoltre, che la decisione di far educare una ragazza all'interno di un monastero, preludeva poi ad un futuro noviziato della stessa. Legato quindi all'internato era il fenomeno della monacazione forzata²⁰; una strada, questa, prediletta dalle famiglie

¹⁷ A conferma di questa tendenza a livello europeo, si può portare l'analisi di C.F. Rómero dedicata alla disparità nel trattamento salariale e lavorativo tra uomini e donne nella regione spagnola della Navarra: *Una estimación de la diferencia salarial entre hombres y mujeres en un área rural y otra urbana. Navarra (1530-1820)* in *La famiglia nell'economia europea. Secc. XIII-XVII: Atti della Quarantesima Settimana di Studi 6-10 Aprile 2008*, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze University Press, Firenze, 2009, pp. 669-683. Anche dalla testimonianza di altri storici, citati nell'articolo di Rómero, emerge lo stesso quadro. Si cita D. Ringrose, *Madrid and the spanish economy 1650-1850*, Berkeley, 1983, pp. 55-57, secondo il quale «en Madrid la población femenina que llega procedente de los hinterland castellanos encuentra trabajo en el servicio doméstico y en el comercio ambulante» e O. Rey Castelao, *Mujer y sociedad en la Galicia del Antiguo Régimen*, in *Obrado de Historia Moderna*, 3, 1994, pp. 51-70, 67, la cui tesi viene così riassunta: «afirma que los trabajos de las mujeres apenas requieren cualificación, y que además, en la mayoría de los casos, son una prolongación de la vida doméstica» (p. 675).

¹⁸ Cfr. G. Duby, F. Perrot, op. cit. pp. 119 sgg.

¹⁹ Si tratta delle veneziane Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti, di cui si tratterà più avanti.

²⁰ Su questo tema si ha la testimonianza diretta di Arcangela Tarabotti, di cui si tratterà più dettagliatamente in seguito.

per motivi prettamente economici di risparmio sulla dote o quando mancava la possibilità di una adeguata sistemazione della figlia in una famiglia di pari. Non si pensi, tuttavia, che l'istruzione in convento potesse dare alla giovane che vi fosse inviata una qualche formazione culturale approfondita. Il convento, infatti, offre a bambine e ragazze un sapere assai lacunoso, con una netta prevalenza del tempo dedicato agli esercizi religiosi su quello dedicato all'insegnamento. A titolo esemplificativo si può riferire la testimonianza di Madame Campan che, ancora a metà Settecento, si lamentava di come l'istruzione delle ragazze in convento fosse rivolta più che altro «allo studio approfondito del catechismo, al ritiro e alla prima comunione»²¹. Anche la storiografia moderna concorda con questa testimonianza. Scrive, infatti, M. Sonnet, descrivendo la giornata tipo nel chiostro:

privilegiando l'osservanza della regola monacale e dei relativi obblighi rispetto alla funzione pedagogica, nella maggior parte dei conventi il tempo dedicato all'istruzione viene continuamente eroso. Le bambine svegliate [...] tra le 4 e le 7 del mattino, per andare a dormire tra le 19.45 e le 21.30, non si applicano, nel migliore dei casi, che cinque o sei ore al giorno ai doveri scolastici. [...] L'insegnamento di carattere generale, in convento è condizionato dal tempo scandito dal suono delle campane che chiamano alla preghiera.²²

L'istruzione impartita è quindi sempre strettamente legata alla religione e alla sua rigida morale; tutto è mirato a rendere la giovane donna ciò che la società voleva che fosse: un essere che, una volta uscito dalle mura del chiostro (ammesso che mai ne uscisse) risultasse versato nelle cose domestiche (dal saper tenere in mano ago e filo, sino al sapere dirigere la servitù), conscio della sua subalternità e pronto ad obbedire al capo famiglia. Ad ogni modo, sia che la giovane venisse educata in casa, sia che fosse mandata a pensione in un monastero, la società del tempo continuava a guardare con diffidenza al sapere delle donne. Il timore è sempre quello di insegnare loro troppo e, di conseguenza, alimentare vanità e insane ambizioni di emancipazione. Anche nel campo delle relazioni sessuali, la morale del tempo, resa ancor più rigida dall'ondata controriformistica, aveva come oggetto privilegiato di

²¹ J.L.H. Campan, *De l'éducation*, Badouin, Paris, 1824. Citato in G. Duby, F. Perrot, op. cit. p. 144.

²² Cfr. G. Duby, F. Perrot, op. cit. p. 145.

controllo la donna. Il suo ruolo, anche in questo caso, era strettamente legato all'ambiente domestico. La donna doveva avere il compito esclusivo di procreatrice ed il rapporto sessuale in sé era concepito a soli fini procreativi.

Tra XVI e XVII secolo si assiste ad un prepotente richiamo da parte delle autorità religiose alla pudicizia ed alla castità e l'atteggiamento verso la sessualità si fa ostile²³. A farne le spese è il corpo della donna che, con le sue bocche fameliche, si trasforma in una pericolosa insidia per le virtù degli uomini. La società fortemente maschilista del tempo proietta le sue ansie e le sue paure sul corpo della donna e ne fa il responsabile di ogni depravazione. Se l'uomo cade nel peccato sessuale, la trappola gli è sicuramente stata tesa dalla donna, la quale è quindi la prima responsabile. Al di fuori del matrimonio non era, infatti, concepita alcuna forma di sessualità lecita. Nella realtà dei fatti, tuttavia, la situazione era ben diversa e il rapporto sessuale consumato fuori del matrimonio era una pratica assai frequente. Nel caso si venisse a conoscenza di un adulterio, la riprovazione sociale si riversava sulla donna. Era sempre lei la responsabile del tradimento, mentre per l'uomo questo peccato veniva derubricato per lo più a veniale, tanto che la moglie era tenuta ad ignorarlo²⁴. Il discorso, per la donna adultera, era assai diverso ed implicava

²³ Un'approfondita indagine sulla precettistica comportamentale femminile in chiave religiosa si trova in *Donna, disciplina, creanza cristiana, dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zari, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1996. Lo scopo del volume è proprio quello di «indagare sui percorsi della costruzione dell'identità femminile e sulla formazione dei modelli comportamentali proposti e imposti alle donne nella prima età moderna» (p. 7) da Stato e Chiesa. Sull'atteggiamento ostile nei confronti del corpo e del sesso da parte delle autorità laiche e religiose si può vedere anche J. C. Bologne, *Histoire de la pudeur*, Orban, Paris, 1986, in cui tra l'altro si riporta il caso di alcuni giovani di Francoforte condannati ad un mese di prigione per essersi bagnati pubblicamente in un fiume (p. 187 sgg.). Sempre a proposito del diffondersi di questa intransigenza, S. F. Matthews Greco riporta come nel 1560 lo stesso Ferdinando I d'Austria avesse emanato editti a difesa della morale e costituito addirittura una commissione per la castità (Duby, Perrot, op. cit. p.75).

²⁴ Sulla questione si può vedere l'articolo di K. Thomas, *The double standard* in «Journal of the History of Ideas» n. 20, aprile 1959, pp.195-216. Qui Thomas affronta proprio la questione del diverso trattamento – *the double standard* - tra uomo e donna in caso di adulterio: «When men took liberties, women had to be educated to tolerate them, and in the great mass of didactic literature for young ladies one of the main themes was that women should recognize that the double standard was in the nature of things, that model wives should turn a blind eye to their husband's liaisons» (p.3). Si riportano poi i consigli che la Marchesa di Halifax dava alla figlia sul finire del XVII, pregandola di notare che: «The world in this is somewhat unequal, and our sex seemeth to play the tyrant in distinguishing partially for ourselves, by making that in the utmost degree criminal in the woman, which in a man passeth under a much gentler censure» (ivi). Thomas conclude quindi osservando che: «The virtue of women was relative to their function and their function was to cater to the needs of men. For this task the first qualification was chastity» (p. 20).

conseguenze ben più gravi. In una società dall'impostazione rigidamente patriarcale, le si richiedeva di giungere vergine al matrimonio e di serbare assoluta fedeltà al marito durante tutta la vita. La gravità dell'adulterio commesso da una donna è spiegato, inoltre, dal fatto che essa è considerata proprietà sessuale del marito. Se la moglie, quindi, si concede ad altri uomini perde "valore" (è una proprietà non più privata ma condivisa) e l'onore del marito ne viene irrimediabilmente intaccato. Avere una moglie fedifraga era considerato motivo di scherno agli occhi della società ed un ostacolo nella vita pubblica. Di qui l'accanimento da parte maschile nel tenere soggiogato il coniuge e l'approvazione sociale dell'uxoricidio se commesso per giusta causa (flagranza di adulterio)²⁵. Dal breve sguardo sulla condizione femminile sin qui condotto appare evidente che la vita di una donna nel periodo considerato è quanto mai soggetta a limitazioni. Lo spazio di azione di cui può usufruire è quello compreso tra le mura domestiche, sempre seguita dallo sguardo sospettoso dell'uomo, durante tutta la sua esistenza. Quello che essa può fare (per rispondere alla domanda che ci si era posti all'inizio) è sostanzialmente obbedire alle regole sociali in cui è ingabbiata, ossia, in prevalenza, due: procreare (all'interno del matrimonio) ed allevare. Tutto quanto va al di là di questi due compiti essenziali viene visto dalla società con occhio ostile e viene condannato come una distorsione ed un pericolo per la società stessa.

²⁵ Per approfondire questo aspetto si può prendere in considerazione lo studio dedicato alla tematica delle relazioni coniugali e in particolare all'adulterio di M. Bellabarba, *I processi per adulterio nell'Archivio Diocesano Tridentino (XVII-XVIII secolo)*, in *Trasgressioni. Seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)*, a cura di S. Seidel Menchi, D. Quaglioni, Il Mulino, Bologna 2004, pp. 185-227. Si può vedere anche L. Stone, *The family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Harper and Row Publishers, New York 1977, pp. 500 sgg. Per quanto riguarda casi di delitti d'onore passati alla storia si può menzionare quello della sfortunata Isabella di Morra, uccisa dai fratelli per via della sua relazione clandestina con Diego Sandoval de Castro nel 1546 (a tale proposito vedi, B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in *La critica*, 1929), oppure quello altrettanto celebre ed immortalato nella tradizione popolare della Baronessa di Carini (E. Pelleriti, *L'amaro caso della signora di Carini. Rappresentazioni di un delitto d'onore del XVI secolo*, in «Acta Histriae», 15 (2007), pp. 453-467).

1.2. Il contesto culturale

Dietro l'impostazione culturale antifemminile e misogina che attraversa il XVII secolo stava un grande sforzo erudito e teorico teso a motivare il giudizio negativo che gravava sulla donna, un essere ritenuto inferiore per natura, in balia della sua instabilità, volubile e pericoloso. Un animale da temere, insomma, ma anche da studiare. Fiorisce così una serie di trattati, il cui scopo è quello di mettere in luce le tare di questo animale, le sue imperfezioni, le sue armi, la sua inevitabile sottomissione.

Questa trattatistica ereditava a sua volta le riflessioni che, fin dall'antichità, insigni ed incontestabili autori avevano espresso sulla donna. Prima, quindi, di avvicinarsi a questa produzione, è forse utile dare uno sguardo a tali riflessioni, per risalire, se non alle origini, quantomeno ad alcune delle fonti principali del pensiero misogino tardo cinquecentesco e secentesco²⁶.

1.2.1. Le fonti del pensiero misogino ed il concetto della *fragilitas sexus*

La tesi, esposta da Aristotele nella *Storia degli animali*²⁷, che la donna fosse un uomo mal riuscito, un errore di natura, inferiore sul piano intellettuale e necessariamente sottomessa al maschio, fu una delle basi su cui si poté sviluppare il pensiero misogino. Secondo il filosofo greco, nella generazione, infatti, è l'uomo ad avere ruolo attivo ed è quest'ultimo ad infondere la forma, mentre la donna si limita solamente ad offrire la materia. A partire da questo, appare chiaro che la posizione della donna è per forza di cose inferiore.

Successivamente ad Aristotele, Galeno, in *De usu partium corporis humani*²⁸, occupandosi dell'apparato riproduttivo della donna, presentò questo come rovesciato rispetto a quello dell'uomo; sarebbe cioè rimasto all'interno del corpo, senza poter uscire, a causa di un difetto di calore. La mancanza di calore viene considerata un

²⁶ Per una rassegna più dettagliata si può vedere A. Romagnoli, pp. 13-49, Universitat de Barcelona, Barcellona, 2009.

²⁷ *Storia degli animali*, IX, 1

²⁸ *On the Usefulness of Parts of the Body*, trad. ingl. di Margaret Tallmadge May, Cornell University Press, Ithaca, 1968, II, pp. 628-630.

difetto di natura nella donna, la quale, già a partire da questo dato biologico, è inferiore all'uomo, in cui, invece, il calore abbonda. La mancanza di calore influisce, inoltre, anche sul carattere della donna: la sua natura umida, infatti, fa sì che essa sia fragile dal punto di vista nervoso, incostante ed inaffidabile. Come se non bastasse, è naturalmente portata alla ricerca del coito, poiché grazie a questo può ottenere quegli umori caldi (sotto forma di sperma maschile), che le portano giovamento. La donna è quindi necessariamente lussuriosa. In ambito letterario, fu Giovenale ad essere uno dei punti di riferimento della tradizione misogina. Nella sua celeberrima *Satira VI*, dipinge un tipo di donna prepotente, crudele, lussuriosa, incline alla vendetta. Il motivo della donna libera ed emancipata minaccia per la società, quello della donna insaziabile, della moglie traditrice che vuole comandare il marito, incontreranno grande fortuna e ritorneranno costantemente nei vari trattati misogini di tutte le epoche. Furono poi i primi teologi e apologisti cristiani a dare un colpo decisivo all'immagine della donna, influenzando pesantemente il sapere delle epoche successive. Eva viene presentata come responsabile del peccato originale e del male diffusosi nel mondo dopo la cacciata dal Paradiso Terrestre. Tertulliano, in *De cultu feminarum*²⁹, assimila tutte le donne ad Eva; la donna è quindi responsabile della dannazione dell'uomo e viene definita *ianua inferi*. La sua condanna della donna che si trastulla con gli ornamenti del corpo (pecca contro Dio perché, alterando l'immagine ricevuta, dimostra di non gradirne l'operato, inganna e seduce gli uomini, ecc.) avrà in seguito grandissima fortuna e sarà a più riprese approfondita.

Anche San Cipriano in *De Habitu Virginum*³⁰ si dimostra severo nei confronti del sesso femminile e richiama all'ordine le giovani cristiane, le quali dovrebbero coltivare il culto della verginità ed aborreire qualsiasi orpello che possa rendere il loro corpo attraente agli occhi dei maschi. È ormai già evidente il richiamo (in seguito sempre più ossessivo) alla componente della sessualità, la caratteristica più perturbante della donna. Sant'Agostino riprende quest'ultimo motivo in *De Civitate Dei* e in altre opere, come *Quaestiones in Heptateuchum*³¹, sostiene che la colpa di Eva creò il desiderio sessuale ed ammonisce gli uomini dal guardarsi dalle lusinghe femminili; ribadisce poi che l'inferiorità della donna era già intrinseca nella

²⁹ *De cultu feminarum, libri duo*, I,1.

³⁰ *De habitu Virginum*, cap. 5

³¹ *Quaestiones in Heptateuchum*, I, par. 153

Creazione e che questo essere è intellettualmente e moralmente inferiore, per natura sottomesso all'uomo. San Girolamo si richiama alla questione della carne (sempre in chiave misogina: la donna è una seduttrice, incline alla lussuria) in *Adversus Iovinianum*³² (qui vi è anche una presa di posizione contro il matrimonio, visto come una specie di supplizio per l'uomo, alle prese con una moglie che non farà altro che lamentarsi e pretendere) e nella *Epistola ad Demetriadem*³³ (in cui si invita, tra l'altro, la donna a non rimanere nell'ozio, per evitare di cadere in tentazioni). Successivamente, gli scolastici unirono la riflessione di Aristotele a quella dei primi pensatori cristiani e San Tommaso d'Aquino nella *Summa Theologiae*³⁴ sancì la necessaria inferiorità della donna, debole nel fisico come nell'intelletto.

Avvicinandosi al tardo Cinquecento, si assiste poi alla diffusione, in ambito giuridico, di un concetto di per sé alquanto vago, con cui ci si riferisce alla condizione naturale della donna, ossia quello della *fragilitas sexus*. Con questa espressione si intendeva sancire la minore punibilità della donna di fronte alla legge, in virtù della sua natura di essere debole ed incapace nel corpo come nella mente. Aldilà delle implicazioni giuridiche di questo concetto e dell'applicazione specifica che nella storia del diritto ne venne fatta, ciò che qui preme far notare è che questo veniva di fatto a confermare ufficialmente il pregiudizio che la società di allora nutriva verso la donna. La codificazione di questo concetto si deve all'avvocato e giureconsulto Prospero Farinacci³⁵, il quale ottenne grandissimo successo e considerazione con la monumentale *Praxis et theorica criminalis*³⁶, un'opera che

³² *Adversus Iovinianum*, I, 28.

³³ *Epistola CXXX ad Demetriadem*, 15.

³⁴ *Summa Theologiae*, I, 92.

³⁵ Prospero Farinacci (1554-1618) fu giurista e uomo di legge e visse nello Stato Pontificio. Fu spesso al centro delle cronache romane e su di lui si raccontano molti aneddoti (dalla draconiana severità nell'impartire le pene alla prodigiosa memoria). Grande fu la sua fama come avvocato (il suo nome si lega soprattutto alla difesa di Beatrice Cenci). La composizione della *Praxis* occupò Farinacci dal 1589 fino al 1614.

³⁶ Per una analisi esaustiva del concetto della *fragilitas sexus*, delle sue applicazioni, nonché della sua teorizzazione da parte di Farinacci si rimanda all'articolo di M. Graziosi, "Fragilitas sexus". *Alle origini della costruzione giuridica dell'inferiorità delle donne in Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*. A cura di N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno, Viella, Roma, 2009. Graziosi fa notare, tra l'altro, come il giureconsulto basi la sua teorizzazione della *fragilitas sexus* spulciando il diritto penale romano e soffermandosi su quei luoghi in cui si allude ad una generica debolezza della donna. Tuttavia, fa sempre notare Graziosi, la legge romana non metteva in evidenza alcuna minore razionalità od inferiorità mentale della donna. Da qui si può notare la capziosità di Farinacci e la sua tendenziosità nell'interpretazione della legge romana (p. 22). Per quanto riguarda, invece, la minore punibilità, l'autrice scrive che le eccezioni alla regola erano molte (riguardavano soprattutto reati come l'adulterio, la stregoneria, l'eresia, il parricidio, ecc.) e che i

voleva essere la *summa* del diritto penale e che si proponeva come testo unico da consultare nei tribunali. È proprio qui che viene enunciato il concetto della *fragilitas sexus*, cui poi ci si riferirà per giustificare la condizione di subalternità della donna nei confronti dell'uomo. La debolezza della donna così sancita veniva presto associata alla sua inferiorità mentale e alla sua scarsa razionalità, motivi, questi, cavalcata dalla successiva trattatistica misogina. Farinacci stesso, ad esempio, nota come la donna abbia una propensione particolare per la menzogna e l'astuzia, ragioni per cui la sua testimonianza in un processo risulta poco attendibile³⁷. Ecco quindi prendere forma concreta i tre motivi che successivamente verranno sviluppati e arricchiti nella produzione misogina: inferiorità mentale, irrazionalità ed astuzia. Questi tre aspetti, filtrati attraverso l'antichità ed il medioevo, sanciti ora dal diritto, confermano da un lato il pregiudizio sulla donna (inferiorità mentale ed irrazionalità) e dall'altro il timore nutrito dalla società maschile nei confronti di questo essere (l'astuzia come un laccio con cui imprigionare, plagiare, sedurre l'uomo).

1.2.2. Trattati e trattatisti

«O donna, causa di ogni male, principio di ogni miseria, origine di ogni travaglio, o fonte di ogni perturbazione». Con questa esclamazione un ignoto autore padovano, sotto lo pseudonimo di Onofrio Filarco, si avvia a concludere il suo discorso intorno alla donna. Il testo, dal titolo *Vera narrazione delle operationi delle donne*, apparve a Padova nel 1586³⁸, arricchendo di fatto la stagione degli scritti misogini. Come si vedrà più avanti, si trovano già qui elencati tutti i *topoi* sulla femmina come essere inferiore e pericoloso: è insaziabile, ingannatrice, incostante e

giudici si limitavano, in pratica, a tener conto di una generica debolezza della donna, da valutare di volta in volta, cosa che non proteggeva certo dall'applicazione di pene severe (p. 30).

³⁷ Cfr. M. Graziosi, op. cit. pp. 25-26 e p. 35 n. 23.

³⁸ Il testo ha una lunghezza di una decina di pagine e si presenta come un discorso, invero alquanto monotono nella sua sentenziosità, in cui l'autore, su richiesta di un certo Signor Alessandro, traccia le caratteristiche (tutte negative) della donna. Tale testo aprì a Padova un dibattito locale sulla donna (si segnalano gli scritti, entrambi del 1588, *Difesa delle donne* e *Vera difesa alla narrazione delle operationi delle donne*, l'uno contrario, l'altro favorevole al discorso di Filarco). L'opera, in manoscritto, creduta persa (cfr. V. Cox, *Women's writings in Italy, 1400-1650*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 2008, p 172), è stata rinvenuta grazie al lavoro del professor Roman Sosnowski dell'Università di Cracovia, nella Biblioteca Jagiellonica della stessa città. Collocazione: Ital. Fol. 148. I passi citati si trovano rispettivamente a p. 973, 968 e 963 del codice.

vanitosa. Vi sono anche gli avvertimenti alle potenziali vittime della donna, ovvero gli uomini, così soggetti a cadere nelle sue trappole: «in loro [nelle donne] non regna verità, non fede, non lealtà, non bellezza, non amore, non carità, non sincerità, ma solo simulazioni sciocche, e inganni discoperti. Bugie poco oneste, spergiri abbondantissimi. Infelici o malventurati si ponno chiamare quelli che si trovano legati ad una di queste femine.». Del resto, «donna altro non vuol dire che danno, cioè donatrice di danno».

Il breve accenno a questo testo, senza voler entrare troppo nel dettaglio, ha come lo scopo di introdurre (se così si può dire) *in medias res* al mondo della trattatistica misogina, un mondo che si vedrà unidimensionale, stereotipato e con minime differenze tra le varie posizioni. Le poche righe dedicate al testo di Onofrio Filarco tracciano già le coordinate su cui si muoverà la trattatistica successiva (timore e attrazione, sottovalutazione dell'universo morale ed intellettuale della donna e sua riduzione a pura corporeità), da Giuseppe Passi, fino a Bonaventura Tondi, nell'arco di un secolo. Alla base di questo sforzo intellettuale vi è la volontà di dimostrare che l'ineguaglianza tra i due sessi è giustificata da una necessaria inferiorità di uno dei due, ossia del sesso femminile. Altra caratteristica che accomuna questo genere riguarda gli autori che vi si cimentarono: nella quasi totalità dei casi essi sono per lo più oscuri eruditi³⁹ che poterono godere di un certo momentaneo successo, per poi ripiombare nell'ombra, senza lasciare traccia alcuna nella storia della letteratura.

Ciò che qui si vorrebbe tentare è offrire una panoramica di questa produzione ed osservare da vicino alcuni di questi autori, presentando alcuni casi particolari.

1.3. Giuseppe Passi e *I donneschi difetti*

Il caso che qui si presenta, è emblematico. Giuseppe Passi appartiene, infatti, proprio a quella schiera di eruditi, a cui si è appena fatto riferimento. È un intellettuale di provincia, che gode di un improvviso quanto breve successo con il

³⁹ Notevole eccezione, non solo per la statura letteraria dell'autore ma anche per l'originalità dell'argomentazione rispetto alla coeva trattatistica, è rappresentata da Torquato Tasso e dal suo *Discorso della virtù femminile e donnesca*, Venezia, 1582 (cui si accennerà più avanti).

suo trattato dedicato ai difetti delle donne, per poi scomparire nell'anonimato senza lasciare particolari tracce nella storia letteraria italiana. Per risalire a qualche dato biografico bisogna, infatti, rivolgersi a studi dedicati ed alquanto specialistici. Ad ogni modo, il successo editoriale del suo trattato ha fatto sì che se ne siano conservate diverse copie sino ai giorni nostri e che l'autore non sia stato del tutto travolto dall'oblio, come invece è accaduto ad altri. Di Giuseppe Passi si sa che nacque nel 1569 a Ravenna e fece parte dell'Accademia degli Informi della città natale col nome di Ardito. Fu inoltre affiliato all'Accademia dei Filoponi di Faenza e dei Ricovrati di Padova; nel 1616 si ritirò nel monastero camaldolese di San Michele di Murano, vestendo l'abito e mutando il nome in Pietro. Morì probabilmente nel 1620⁴⁰.

Cavalcando il tema dell'ineguaglianza della donna come inferiorità⁴¹, egli compose una meticolosa compilazione delle femminili lacune, il cui titolo, *I Donneschi Difetti*, tradisce una certa mancanza di originalità ma, se non altro, ha il pregio della chiarezza. Diversamente da quanto afferma G. Ernst, non sembra questo propriamente un volume di evasione e di intrattenimento⁴²: si ha piuttosto a che fare con un trattato la cui tesi è ben precisa, ossia che la donna è un essere inferiore all'uomo. L'opera di questo autore può offrire uno spunto importante per gettare uno sguardo sulla qualità, la quantità ed il contenuto degli attacchi rivolti alla donna e la si può annoverare tra le più violente e dirette dell'epoca⁴³. La prima edizione del trattato vide la luce nel 1599 a Venezia, presso l'editore Vincenzo Somasco. Successivamente ne vennero ristampate altre, visto evidentemente il successo⁴⁴ della prima, e nella quarta, pubblicata sempre a Venezia, nel 1618, lo scrittore assicura ai

⁴⁰ cfr. G. Ernst, *Dai donneschi difetti alla Magic'arte. Giuseppe Passi tra stregoneria e magia naturale* in: *Sculture di carta e alchimie di parole. Scienza e cultura nell'età moderna: voci dalla Romagna*, a cura di Elide Casali, Il Mulino, Bologna, 2008, pp. 125-149.

⁴¹ cfr. G. Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento*, Bulzoni, Roma 1979. L'autrice osserva che il tema centrale della polemica misogina è proprio l'ineguaglianza della donna come inferiorità (p. 37).

⁴² Secondo G. Ernst, invece, uno degli intenti di Passi, era proprio quello di «suscitare il divertimento compiaciuto e ammiccante entro la cerchia dei letterati suoi pari, oltre che la loro ammirazione» (cfr. G. Ernst, op. cit., p. 126).

⁴³ Cfr. G. Conti Odorisio, op. cit. p. 37

⁴⁴ Oltre alla popolarità, il trattato sollevò anche la critica pungente di una letterata veneziana, Lucrezia Marinelli, che a distanza di un anno dalla prima edizione de *I donneschi difetti*, rispose a Passi con *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini* (Venezia 1601), per dimostrare come siano gli uomini ad avere assai più difetti delle donne, le quali sono loro superiori. Per maggiori approfondimenti cfr. G. Conti Odorisio, op. cit. ma anche il capitolo 2 di questa tesi.

suoi lettori «aggiuntovi in questa quarta impressione per compimento di essi molte cose curiose, che ne gl'altri mancavano, degne d'essere lette, da chi disegna schivare gli inganni delle femine»⁴⁵.

Come si può immaginare, il volume è ponderoso. Il tema si snoda attraverso trentacinque *Discorsi*, come li chiama l'autore, ciascuno dedicato a un difetto o caratteristica (negativa) femminile; aspetti questi che si andranno ad analizzare, non prima però di aver reso conto del modo di ragionare e di argomentare dell'autore stesso. È comunque tutto molto semplice, palese, pacifico. La serenità con cui Passi dimostra le sue tesi non è mai attraversata da dubbi o titubanze, il suo ragionamento non conosce ostacoli. In linea di massima, il suo schema (assimilabile al sillogismo) è questo: il tale difetto è uno dei peggiori difetti possibili, da cui nascono enormi peccati, è tipico delle persone vili, deboli, ecc., quindi, siccome la donna è per natura un essere vile, debole, fragile, ecc. tale difetto si ritrova nel sesso femminile. E subito dopo si procede con un profluvio di citazioni più o meno dotte, aneddoti e ovviamente con la discesa in campo della cavalleria di *auctores* che confermano quanto si voleva dimostrare. Tra questi ultimi Aristotele occupa il primo posto, è la vera autorità in materia, verso le sue opere si mostra totale ammirazione, in particolare per *La Storia degli animali*, per *l'Etica Nicomachea* e *La Politica*. Da questi trattati il ravennate trae citazioni a getto continuo (spesso in maniera disordinata) per mostrare la fondatezza delle sue affermazioni. A testimonianza della disordinatezza con cui il filosofo greco è citato, si può presentare un campione della maniera non propriamente ortodossa con cui Passi si richiama alla sua autorità, dando assai pochi punti di riferimento al lettore che volesse risalire al brano preciso. Ecco come, ad esempio, ci si richiama ad Aristotele nel capitolo dedicato alle *Donne lascive, intemperate, libidinose... Discorso Quarto*:

E Aristotele sapendo quanto possa nelle femine questo incentivo della libidine, nel settimo libro degli animali disse. *Mulier, et equa super omnes foemina diligunt coitum*. E nel settimo della generazione degli animali dice, che *sola mulier, et equa post conceptum venerem appetunt et patiuntur*. (p. 38).

⁴⁵ Così si legge nel frontespizio della quarta edizione de *I donneschi difetti di Giuseppe Passi Ravennate*, Venezia, 1618, dalla quale si cita.

Risalire alle parole precise di Aristotele, è quindi difficile. Si dice, è vero, che i brani si trovano nelle due menzionate opere al tale libro ma, senza alcun rimando al capitolo preciso, mettersi alla ricerca di questi frammenti è come cercare un ago in un pagliaio. Altrove la citazione non è diretta e l'autore si limita a parafrasare genericamente il filosofo greco, sempre senza alcun rimando preciso. Il *leit motiv* è "Aristotele dice": «Aristotele dice, che non è da magnanimo alzare la voce, ma ov'è naturale mancamento di magnanimità, ivi eccesso di voce si ritrova.» (p.61).

Lo Stagirita è poi seguito dai Padri della Chiesa, San Girolamo, Sant'Agostino, Sant'Ambrogio e San Giovanni Crisostomo. Questi quattro autori rappresentano un costante punto di riferimento, oltretutto una miniera di citazioni adattabili ad ogni situazione e vizio femminile. Per quanto riguarda San Girolamo, il testo di riferimento (almeno laddove si specifica l'opera da cui si cita) è il trattato *Adversus Iovinianum*, in cui il Santo difende l'astinenza dalle pratiche sessuali ed esalta la verginità; anche l'*Epistola ad Demetriadem* riveste un ruolo importante nelle citazioni. Di Sant'Agostino si cita, invece, da *De Civitate Dei* e da vari discorsi e sermoni, come nel caso del sermone *De Tempore*. Sant'Ambrogio rappresenta un'autorità con le sue opere morali ed ascetiche, in particolare con *De Virginitate* e *De virginitate*. Infine, San Giovanni Crisostomo viene chiamato in causa (forse persino più spesso degli altri) con citazioni dalle sue innumerevoli *Omellie* (la *XXII in San Matteo*, ad esempio) e da altre opere come *De Sacerdotio*. Questi fin qui menzionati sono gli autori (e le opere) considerati da Passi i punti di riferimento per la sua trattazione, le autorità a cui riferirsi per sigillare la discussione con un *ipse dixit* che non ammetta repliche. Un ruolo importante rivestono, ovviamente, anche le Sacre Scritture, con particolare attenzione al libro del *Deuteronomio* e all'*Ecclesiaste*. Anche a proposito dei Padri della Chiesa si può offrire un campione di citazione, a conferma della "disinvoltura" dell'autore. Il passo riguarda San Girolamo e l'*Epistola ad Demetriadem*:

Per questo San Girolamo scrivendo a Demetriade Vergine l'esorta a stare ritirata in casa, e per passar l'otio, che fa la persona curiosa, loquace, avida e dishonesta, l'avvisa, che s'esserciti nell'esercitio dell'arte della lana, e dello stame dicendo. *Habeto semper lanam in minibus, vel*

*staminis pollice fila deducito, vel ad torquenda subtegmina in alveolis
fusa vertantur.* (p. 125).

In questo caso l'autore introduce la citazione con una parafrasi del testo, dopodiché passa alla citazione vera e propria, ma non rende esplicita l'opera a cui si riferisce, né tantomeno il passo preciso. Si può risalire al testo originario sapendo che si tratta dell'epistola del Santo alla sua pupilla. Tuttavia occorre scandagliare con una certa pazienza tutta la lettera per arrivare al punto citato in Passi. Si tratta del paragrafo 15 dell'*Epistola ad Demetriadem* e la citazione è effettivamente corretta. Volendosi poi l'autore accreditare come fine erudita (e del resto ritenendosi tale), non possono mancare nelle citazioni i più conosciuti autori classici: i grandi poeti dell'epica Esiodo ed Omero, quelli lirici, i comici Aristofane (*Lisistrata*) e Menandro (*Il punitore di se stesso*), i filosofi presocratici, Socrate stesso, Platone (*Dialoghi*, *Repubblica*, *Leggi*), gli oratori Demostene e Isocrate, gli storici come Tucidide, Polibio, Diogene, i tragici Eschilo-Sofocle-Euripide, gli scienziati Ippocrate e Galeno, per quanto riguarda la parte greca; da Plauto a Terenzio, a Catone il Censore, la triade Virgilio (*Eneide*, *Bucoliche*) Orazio (*Satire*) Ovidio (*Ars Amandi*, *Amores*, *Fasti*), Persio (*Satire*), Lucano, Properzio, ovviamente Giovenale con la sua *Satira VI*, per quanto riguarda i latini. Non è comunque facile riuscire a risalire al frammento dell'autore classico che Passi cita, in modo così da poter operare un qualche confronto, poiché il richiamo è per lo più generico, come mostra l'esempio seguente:

Niobile figliuola di Licambe, non volendola dare il padre, ancor che promessa l'avesse ad Archiloco Poeta, fece, ch'esso Poeta cominciò a dir male di Licambe, e perseguitollo con pungentissimi iambi fino alla morte. Onde Ovidio di questo fatto dice. *Post modo si perges mihi liber iambus / Tincta Lycambeo sanguine tela dabit* (p. 62).

L'accatastamento di autori può senz'altro trasmettere un senso di confusione, ma a tale proposito è opportuno far notare che immergersi nella lettura de *I Donneschi difetti* è come calarsi in un vortice di citazioni, un fiume in piena che travolge il lettore, non gli dà punti di riferimento; la citazione è continua, incessante,

disordinata. Lo si è visto bene dagli esempi che si sono proposti poco fa e altrettanto chiaramente lo mostra il brano che segue:

E perciò Chilone diceva, che il minacciare altrui ha della donna. Però ben disse Seneca, che l'ira è propria delle donne; il che fu levato dal quinto delle leggi di Platone, là dove egli parla delle donne, e le chiama con questo vocabolo d'iraconde, come peculiar vizio loro: onde Virgilio nel settimo dell'Eneide disse: *quam superadventum Teverum Turnique; hymenaeis / Foeminae curaeque iraeque coquebant.* (p. 59).

Il ragionamento presentato nel trattato ha sempre carattere aprioristico, tale è fin dalle prime pagine e prosegue per tutti i trentacinque discorsi che occupano quasi quattrocento pagine.

Per prima cosa ci si chiede: «La donna che cosa sia» (p. 1). Da subito, l'autore sfoggia la sua conoscenza in campo etimologico: c'è qualcuno che sostiene che *mulier* deriverebbe da *melior*, il che vorrebbe dire che la donna sarebbe migliore, tra le altre cose, anche dell'uomo, ma è «come se si dicesse il pane è migliore della pietra» (p. 3). Insomma, è un ragionamento che non può sussistere. Hanno invece ragione quelli che sostengono che la parola *mulier* derivi non già da *melior*, ma da *mollis*: basti pensare che «mulier è detta quasi mollis» perché una delle proprietà naturali della donna è l'essere molle, il che, di conseguenza, esclude categoricamente una sua qualsivoglia posizione di privilegio sull'uomo (cfr. *ivi* e *sgg.*). A conferma dello stato di inferiorità della donna, si porta anche un'altra interessante etimologia, questa volta della parola *foemina*. Essa deriverebbe (anzi *deriva*, visto che non si ammettono dubbi) da *femur*, femore, quindi dal nome di un osso la cui posizione è per natura inferiore. La dimostrazione, a questo punto, sembrerebbe al sicuro, ma l'autore preferisce portare un'altra, decisiva, testimonianza: un certo rabbino, David Kimchi, ha notato come la parola *foemina* abbia la sua origine in una radice ebraica che significa “inclinazione al male”, in più San Girolamo aggiunge che «la scrittura sacra per donna intende ogni peccato» (p. 15)⁴⁶. A questo punto, dopo una ulteriore sequenza di citazioni otteniamo la risposta alla domanda «la donna che cosa sia»: un

⁴⁶ È da notare, ancora una volta, che, riportando tutte queste etimologie, non viene fornito alcun riferimento testuale, ci si limita ad un generico “si diceva che” (è il caso dell'etimologia latina di *mulier* e *foemina*), oppure si menzionano alcuni nomi (David Kimchi e San Girolamo), sempre senza riferimenti alle relative opere.

essere inferiore. Si può quindi passare all'analisi dettagliata dei donneschi difetti. Prima di calarsi in tali bolge, Passi ricorda però, tramite Afrodiseo, le sette proprietà delle donne: «sancta in ecclesia, angelos in accessu, doemones in casa, bubones in fenestra, picas in portas, capras in horte.» Queste sono sei, ne manca una, quella che le racchiude tutte, la settima, la peggiore, la più insultante: «VII: foetorem in lecto» (p. 4)⁴⁷.

Dopo avere presentato lo schema argomentativo e l'intelaiatura del trattato si può ora provare ad avvicinarsi al testo per dare uno sguardo a quei difetti che stanno più a cuore al trattatista. Tra numerosi difetti che si potrebbero definire come *standard* (i sette peccati capitali) e altri legati alla sfera caratteriale e psicologica (la vanagloria, l'ambizione, la crudeltà, l'ingratitude, la ruffianeria, l'ipocrisia, la codardia, la curiosità, la loquacità, la pigrizia, ecc.) spiccano quelli che si legano alla sessualità ed al corpo femminile (adulterio e meretricio, ovviamente, ma anche bellezza, cura del corpo, danza, musica, ecc.). La trattazione dei suddetti peccati è inframmezzata, di tanto in tanto, da aneddoti, storielle ed *exempla*, tratti dalle fonti più disparate. Sono questi forse i momenti più interessanti del trattato, non tanto per la loro qualità letteraria, quanto piuttosto per l'atteggiamento dell'autore che, con le sue pose moralistiche (decisamente compiaciute ed affettate) ed estreme, oltre ad una certa comicità involontaria, svela anche le sue paure, le sue ossessioni per il sesso femminile.

Il primo difetto/peccato connesso con la sfera corporea e sessuale riguarda l'adulterio. Il capitolo dedicato a questo tema è uno dei più lunghi e dettagliati del trattato, quello in cui si nota il maggior sforzo intellettuale dell'autore. La lotta della ragione contro la corporeità. Qui egli non si allontana molto dalla concezione che nel Seicento la società aveva dell'adulterio femminile, ritenuto assai più grave di quello maschile per via dei problemi relativi alle eredità ed ai passaggi di titoli, in una parola, cioè, dei figli illegittimi⁴⁸. Ma dietro questa condivisione dello spirito dei tempi, si nota una foga argomentativa, una frenesia aneddótica in cui si proietta il malessere dell'autore. L'adulterio è peggio ancora dell'idolatria (come assicura S. Giovanni Crisostomo): «Iddio non s'incrudelisce tanto contra gli altri peccati, come

⁴⁷ Anche questa citazione senza riferimenti testuali.

⁴⁸ Cfr. G. Duby, M. Perrot, op. cit. p 93 sgg.

egli fa contra l'adulterio, perché non è peccato, che abbia più forza d'allontanare l'anima dalla mente di Dio, del peccato della carne» (p. 104). Si può notare in questo *Discorso XIII* la violenza dell'attacco misogino, qui l'autore mostra forse il suo volto più scuro. Indugia, in particolare, con una certa compiacenza sui metodi con cui si punivano le donne adulate, quasi a suggerire che, in fondo, ci si può anche sbarazzare fisicamente di una adultera. Del resto «varie genti hanno variamente castigato gli adulterij, e per parlarne più chiaro, impose Dio a Mosè, che l'adultera fosse tolta di vita, e la morte seguiva con le pietre» (p. 106). Ricordando queste usanze l'autore viene preso da un momento di nostalgia ed esclama: «Ma felice potrebbe chiamarsi il secolo nostro, se questi istituti si osservassero, perché ogni donna si guarderebbe di incorrere in tanta infamia a tutti manifesta» (p. 110). Sebbene si possa disquisire sulle punizioni da adottare per i più vari crimini, per quanto riguarda l'adulterio femminile «quasi tutti convengono, che all'adulterio sia assegnata per pena la morte, col ferro, col fuoco, co' sassi, con lacci, con battiture, e con ogni più amara e grave pena» (p. 111).

Nelle pagine dedicate alle donne adulate non possono ovviamente mancare i consigli da dare al marito, fermo restando che la scelta migliore sarebbe quella dell'eliminazione. Il trattatista avverte, appoggiandosi sulla solita schiera di autori (nel caso Tucidide), che per ridurre al minimo il rischio di adulterio, la donna dovrebbe uscire di casa il meno possibile. La donna vagabonda ha il petto e la mente corrotta, persino Penelope viene tirata giù dal piedistallo e svelata come fedifraga moglie di Ulisse (p. 134). L'adulterio commesso da una donna è motivo di scandalo. Ma più che l'adulterio in sé, per il marito è disonorevole il mancato controllo sulla moglie e la mancata reazione all'offesa. Attenzione però a non esagerare con le punizioni ed è meglio comportarsi bene perché la donna non è solo testarda ma anche vendicativa. C'è quindi il rischio di finire come il marito di quella donna della provincia di *Herbona*, la quale «sapendo che il marito non gli osservava la fede matrimoniale, come lei a lui, et avendoglielo detto più volte, si deliberò castigarlo in quella parte, con la quale egli peccava; onde una notte, mentre l'infelice dormiva, gli tagliò il membro virile» (p. 143).

Il motivo della castrazione rivela, probabilmente, anche l'ansia e l'angoscia dell'uomo Passi per il pericolo che rappresenta quella bestia vorace e carnivora in cui

si può trasformare la donna nel rapporto sessuale. Il timore legato alla sfera della sessualità ritorna poi ossessivamente nei capitoli dedicati alle meretrici e donne da partito chiamate, per maggiore chiarezza, *puttane*. «Meretrice in latino significa femina, la quale per guadagno vende la sua pudicizia; et è detta Meretrice perché merere in latino significa guadagnare» (p. 153), così si chiarisce, con la consueta precisione, il difetto di cui si tratterà. Se tutte le donne per natura sono sfacciate ed inclini alla lussuria, le meretrici lo sono ancora di più: con la loro audacia rappresentano non solo un pericolo per gli uomini, ma anche per le (poche) donne oneste. Per questo motivo chi professa l'arte del meretricio, deve essere deportata in luoghi ben separati e lontani dal commercio con gli altri uomini. Il ragionamento, come sempre, è accompagnato da qualche aneddoto sulla sfacciataggine delle meretrici e delle donne in genere. Ma dietro il moralismo e lo scandalo che gridano da queste pagine, si scopre un certo interesse e timore per quelle parti del corpo femminile che in un lampo mostrano tutta la loro carica erotica.

Il senso di attrazione-repulsione (e di timore) nei confronti del sesso femminile porta a volte ad effetti comici, ad esempio quando l'autore dà testimonianza di alcune usanze, come quelle delle donne dell'isola di Dalica, «le quali portavano la natura cucita fino al tempo del maritarsi, lasciando però un poco d'adito, per il quale l'urina potesse uscire» (p. 199). Altro interessante aneddoto al riguardo è quello dedicato alla sfacciataggine di una giovane di Samo che, nel bel mezzo di una diatriba su che cosa governi il mondo, se ne esce con una sentenza da far accapponare la pelle:

Et quelle tre giovanette assai vergognose di Samo, le quali in un convito, essendosi fra gli altri proposto un dubbio, cioè qual cosa fosse più gagliarda al mondo, una rispose il ferro perché taglia, e spezza tutte le cose, la seconda disse il fabro, perché ammolisce il ferro, la terza disse una cosa tanto sporca, che la carta per se stessa scrivendola arrossirebbe, et ella non si mutò punto di colore, come se non avesse aperto pur bocca per parlare, e ne addusse tal ragioni, che benissimo diede segno d'essere informata delle maggiori disonestà del mondo (p. 164).

La saggia fanciulla dopo aver proferito tale oscenità rimane impassibile; Passi invece fa lo scandalizzato. Tuttavia, la sua posa è così artefatta ed affettata da suscitare nel lettore, più che imbarazzo, un divertito sorrisetto compiaciuto.

Legato alla sfera corporea ed ai pericoli che vi si nascondono è anche il trittico di capitoli dedicati alla bellezza femminile: *Quanto sia cosa disdicevole a donna il farsi bella. Discorso XXIII, Quanto siano biasimevoli a donna gli ornamenti soverchi. Discorso XXIV e Donna bella quanto sospetta [...]. Discorso XXV.* L'origine dello *sbellettarsi* risale ai tempi degli antichi romani e con grave danno per l'economia domestica «tal uso è giunto fino ai tempi nostri, perché se una meschinella abbia sei quattrini, quattro se gliene vede sul viso» (p. 271). Dopodiché il trattatista vuole far rabbrivire il lettore e svela la composizione, il principio attivo, del belletto tanto in voga ai tempi antichi: escrementi di coccodrillo. Per dimostrare la sua perizia, si lancia anche in una disquisizione se tali escrementi fossero di coccodrillo acquatico o di coccodrillo terrestre, vagliando le opinioni delle più autorevoli fonti (Antifone, Galeno, Orazio, Ovidio). Alla fine pare sposare la posizione di Galeno e propendere per il coccodrillo terrestre. A questo punto, dopo aver già conturbato lo stomaco del lettore, si rivolge direttamente alle donne per invitarle a rinunciare al vizio di sbellettarsi ed elenca gli effetti collaterali del trucco:

Non v'accorgete donne, che invece di farvi belle, che le attossicate composizioni vi rodono, et accrepano la pelle, in luogo di polirla, tirarla e colorirla: corrompono lo stomaco, et immarcescono i denti, che sono una parte molto nella donna riguardevole; che altro poi ci vuole da fregarli che la polvere dei coralli, che l'erba salvia, et il sangue di drago; onde ne nasce poi un grande odor di fiato, un color pallido, una corruzione d'umori, che tutto il corpo affligge, e distempera. (ivi).

Per poi concludere che: «lodar si deve quella bellezza semplice, che dalla natura viene aiutata con politezza, e necessaria cura, non dagli impiastri, o ferri, o fila» (p. 272).

Truccarsi è peccato mortale. Le donne, però, sembrano sottovalutare questo aspetto e indugiano, sprecano il tempo trastullandosi tra mille ornamenti. Sperperano i guadagni ammuccati con tanta fatica ed operosità dai mariti, spendendo tutto in ventagli, scarpe, pianelle, zoccoli, trucchi e ridicoli addobbi. La donna che va in giro

addobbata attira gli sguardi e suscita l'impudicizia nelle altre donne e la lussuria negli uomini. Ciò che spaventa, anzi terrorizza, lo scrittore è la seduzione, perché l'uomo che ne cade vittima perde il controllo, non è più lui a comandare, e questo non è accettabile.

Da quanto fin qui riportato pare emergere un particolare: quando l'autore entra in contatto col corpo femminile, avverte un turbamento (sempre nel capitolo XXV vi sono alcune considerazioni sul ballo, arte disdicevole per l'essere umano, ma tanto cara alle donne, le quali quando danzano si mutano in un groviglio di serpi striscianti). Il discorso si contorce così in una spirale argomentativa che possa mettere al sicuro da una eventuale perdita di controllo su quella che dovrebbe rimanere in uno stato di dipendenza dall'uomo; dipendenza materiale, ma soprattutto morale.

Si può notare come l'impostazione di questo trattato sia relativamente semplice, l'architettura argomentativa non particolarmente sofisticata. L'attacco che l'autore sferra alla donna ha come centro, lo si è visto, il corpo, con insistita, ossessiva, attenzione alla componente della sessualità. Tuttavia, dietro questo attacco rozzo e diretto, se ne nasconde un altro, meno evidente ma non meno importante e persino più raffinato. Per scoprirlo è necessario porsi una domanda sul perché di questo trattato. Che cosa cioè si nasconda dietro la volontà dell'autore di dedicarsi alla ricerca così meticolosa dei difetti femminili. Un timore per il corpo femminile e per l'attrazione che verso di questo si prova, come risulterebbe dalla analisi presentata sopra, o magari il problema è più complesso? Una risposta a questa domanda è stata data da Germana Ernst⁴⁹, la quale vede alla base della compilazione un esercizio retorico-letterario, con il quale Passi avrebbe voluto divertire i suoi colleghi accademici e dimostrare allo stesso tempo la sua abilità di erudita. Si tratterebbe, in quest'ottica, di un'opera scherzosa, da leggere con la dovuta distanza ironica e pensata per la circolazione entro un cerchia di intellettuali, in grado di sorridere di fronte ad una evidente operazione parodica.

Tuttavia, la mole dell'opera, la sua impostazione (a cui si è fatto riferimento in precedenza) e l'affannosa ricerca di *auctoritates* su cui fondare la propria architettura argomentativa, sembrano far propendere per un'altra interpretazione. Per

⁴⁹ Cfr. G. Ernst, op. cit. p. 126.

avvicinarsi al perché de *I donneschi difetti* è forse utile tornare indietro di qualche anno rispetto alla data della sua prima pubblicazione (1599) e soffermarsi su di un nuovo aspetto che sta facendo la sua comparsa in letteratura. Il secolo XVI che si sta per concludere ha portato, infatti, con sé un fenomeno che in precedenza era pressoché sconosciuto al mondo della letteratura e degli intellettuali in genere: la donna, fino a quel momento oggetto letterario, diventa soggetto. Gradualmente si affacciano sul panorama letterario le primi scrittrici, le prime poetesse. Si può pensare a Gaspara Stampa e Veronica Franco, entrambe veneziane ed entrambe poetesse⁵⁰; per rimanere in area veneta si può ricordare ancora Maddalena Campiglia, vicentina, vissuta nella seconda metà del Cinquecento ed autrice di una favola pastorale⁵¹. Come si può notare è proprio in quest'area geografica che si propone con maggior successo la nuova figura di donna intellettuale (nel 1559, tra l'altro, esce a Venezia la prima antologia delle poetesse)⁵². A confermare questa svolta è anche la scelta del grande editore Manuzio di pubblicare in quegli anni le lettere di Caterina da Siena. Anche nelle altre regioni italiane si registrano, comunque, nuove importanti prove letterarie al femminile. Beatrice del Sera, monaca, è attiva a Firenze e si cimenta nella produzione teatrale con *Amor di Virtù: commedia in cinque atti*⁵³; Laura Battiferri⁵⁴, urbinata, apprezzata da Tasso, scrive rime e salmi e mantiene una corrispondenza epistolare con Benedetto Varchi, protagonista in quegli anni del dibattito sulla questione della lingua. Per quanto riguarda l'area meridionale, Isabella di Morra traspone in poesia la sua tragica vicenda sentimentale (ventiseienne, sarà uccisa dai fratelli nel 1546 per la sua relazione clandestina col barone spagnolo Diego Sandoval de Castro).

Vale la pena qui considerare come nel corso del Cinquecento muti l'atteggiamento dell'intellettuale maschio posto di fronte alla figura dell'intellettuale donna. Se nella prima metà del secolo, nel solco del *Cortegiano*, la donna colta, raffinata ed istruita non rappresentava una minaccia in quanto completamente

⁵⁰ G. Stampa (1523 - 1554) scrisse una raccolta di rime (*Rime*, Venezia 1554) sul modello petrarchesco. Veronica Franco (1546 - 1599) fu protagonista a Venezia come cortigiana, intellettuale e poetessa (*Rime*, Venezia 1575).

⁵¹ Si tratta di *Flori. Favola boscareccia*, Vicenza 1588.

⁵² Si tratta della raccolta di Ludovico Domenichi, *Versi vari di alcune nobili e valenti dame*.

⁵³ L'opera esce a Firenze nel 1548. Beatrice del Sera vive tra il 1515 ed il 1585.

⁵⁴ Su Laura Battiferri (Urbino 1523, Firenze 1589) così come sulle altre scrittrici a cui si fa riferimento nel testo, si rimanda, per maggiori approfondimenti, al volume di G. Morandini, *Sospiri e palpiti. Scrittrici italiane del Seicento*, Genova 2001.

sostanzialmente passivo del modello maschile del cortigiano⁵⁵, nel momento in cui ella infrange questo schema e rivela la propria «intellettualità femminile in sé trasgressiva perché non prevista dalla definizione dei ruoli sociali delle donne»⁵⁶ ed indipendente dal modello, viene avvertita come una minaccia.

È sulla scorta di questo antefatto culturale che va collocata non solo l'opera, ma anche la figura stessa di Giuseppe Passi. Egli, intellettuale di provincia desideroso di affermarsi nel campo letterario, difensore della sua categoria di intellettuali maschi, al sicuro nei circoli accademici, scopre con disappunto che nella sua attività più amata è comparso un nuovo soggetto pienamente in grado di far sentire la propria voce: la donna intellettuale, che spesso in modo libero e spregiudicato tende a disporre della propria mente e del proprio corpo. Avvicinandosi al 1599, la situazione, da questo punto di vista, per l'autore, non può che peggiorare. Vediamo, infatti, come irrompe sulla scena una nuova generazione di letterate che «pubblica ora nelle diverse stamperie; che allarga la propria pratica letteraria dalla lirica petrarchesca ad altre tipologie, dal poemetto alla favola pastorale, dal poema epico, al trattato e al genere epistolare»⁵⁷. Nel 1581 erano usciti a Venezia i *Tredici canti del Floridoro* di Moderata Fonte, un poema cavalleresco secondo il gusto del tempo, ricco di avventurose peripezie⁵⁸. Nel 1588, poi, sempre in area veneta, per la precisione a Verona, esce *Mirtilla, pastorale d'Isabella Andreini Padovana Comica Gelosa*. Un'altra donna quindi, la Andreini⁵⁹, in questo caso non solo letterata che si permette di scrivere testi ispirandosi all'autorità del Tasso, ma anche donna di successo, attrice acclamata in tutte le corti e piazze d'Europa. E qualche anno più tardi, nel 1598, di Lucrezia Marinelli, uscirà a Venezia il poemetto mitologico *Amore innamorato e impazzato*. L'anno prima, sempre della stessa autrice e sempre a Venezia, era uscito il componimento agiografico *Vita del serafico e glorioso San Francesco*. Si potrebbe a questo punto supporre che Passi

⁵⁵ Cfr. M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino, 1998: «la donna [...] e il femminile devono essere assunti come realtà intellettuale di valore, non in funzione [...] della donna in sé, bensì in funzione della immagine propria: il soggetto rimane unico, ma il suo pensiero onnicomprensivo deve ora dilatarsi a comprendere anche l'altro da sé, la donna, per comporsi in un'immagine equilibrata e totale.» (p. 33).

⁵⁶ M. Zancan, op. cit. p. 53.

⁵⁷ M. Zancan, op. cit. p. 60.

⁵⁸ Su Moderata Fonte, di cui si tratterà in seguito, cfr. G. Conti Odorisio, op. cit. pp.57- 63.

⁵⁹ Isabella Andreini (1562 - 1604) fu prima attrice nella compagnia de *I Gelosi* e col marito Francesco si affermò come protagonista della stagione della Commedia dell'Arte, scrisse rime, canovacci e fu in relazione con intellettuali dell'epoca (tra gli altri, Tasso, Marino, Chiabrera).

ignorasse il nuovo fenomeno letterario delle donne presenti sulla scena intellettuale. Tuttavia, sembrerebbe poco sensato credere che il futuro autore de *I donneschi difetti*, affiliato a ben tre accademie non fosse al corrente di quanto accadeva ed era accaduto in quegli anni in ambito letterario. Due di queste accademie facevano parte della sua area geografica, una era quella dei Filoponi di Faenza e l'altra quella ravennate degli Informi; ma la terza, I Ricovrati di Padova, lo poneva proprio al centro di quel Veneto che – come già si è notato – aveva visto e vedeva tuttora un'intensa fioritura di prove letterarie al femminile.

Trovandosi di fronte alla donna scrittrice, una figura sicuramente nuova, non solo per la letteratura, ma anche per la società di quel periodo, Passi reagisce non solo come intellettuale geloso del suo *status*, ma anche come uomo turbato da questa novità che rischia di compromettere la superiorità del maschio e porta la donna a competere in un campo inteso come privilegio maschile. È il momento quindi di muoversi in prima persona per affermare il proprio valore di uomo di lettere e per difendere la propria categoria da una minaccia imminente. Passi sceglie un attacco frontale, ben lontano da un qualsivoglia gioco o scherzo intellettuale con cui intrattenere i suoi compagni delle accademie. E il luogo prescelto in cui scagliare questo attacco non è certo casuale. Egli si cala nell'agone scegliendo proprio Venezia per dare alle stampe la prima edizione de *I donneschi difetti*. Il perché di questa operazione si può quindi spiegare con la volontà da parte sua di screditare l'immagine della donna, di dimostrare come questa non sia mai da considerare pari all'uomo e, allo stesso tempo, di accreditarsi come *autore*. A questo punto è chiaro che non si tratta più di uno scherzo, l'operazione è quanto mai seria, tanto da suscitare vivaci reazioni: la già ricordata Lucrezia Marinelli, nel giro di un anno, risponderà puntigliosamente, scegliendo questa volta, lei sì, l'arma dell'ironia, con la composizione di un contro-trattato, speculare a quello di Passi, di cui si parlerà nel secondo capitolo.

Quella di Passi, quindi, è un'operazione ben meditata, tutt'altro che estemporanea. E sembrerebbe poco credibile il fatto che, una volta ultimato e pubblicato il trattato, l'autore, come suggerisce ancora Germana Ernst, «non si sarebbe mai aspettato di scatenare una vera sollevazione, e che fra i suoi lettori una donna letterata [...] impugnasse la penna per difendere la causa delle proprie simili e

gli rispondesse per le rime»⁶⁰. Questo per il contenuto stesso del trattato, quanto mai aggressivo e feroce, per la scelta del luogo di pubblicazione e per un'altra questione in particolare, ovvero la presenza attiva sulla scena letteraria della donna intellettuale. Se si osserva la serie di difetti stilata dall'autore, infatti, sembra che questi si sia quasi voluto premunire nei confronti di un eventuale attacco da parte del pubblico intellettuale femminile.

Tra le varie mancanze attribuite alla donna, di cui si è scritto sopra, sono più vistose quelle legate all'adulterio, alla dissolutezza, alla stregoneria, insomma a quei difetti da cui poter trarre aneddoti e storie che potessero maggiormente soddisfare il gusto di un folto pubblico ed appagarlo nella lettura. Poi, però, ecco che se ne presentano altri che, invece, sembrano essere più specifici, destinati non soltanto a colpire la donna in generale, ma mirati proprio ad irriderne una in particolare: la donna letterata. Questo non viene mai esplicitato a chiare lettere dall'autore, ma la scelta di dedicare alcuni *Discorsi* a ben precisi difetti sembra voler colpire e screditare questa figura di donna. Ecco quindi trattare *Delle donne vanagloriose. Discorso IX* (p. 84 sgg.), *Delle ambiziose. Discorso X* (p. 89 sgg.), *Delle donne ingratitude. Discorso XI* (p. 92 sgg.), *Delle donne linguacciate, ciarriere, maldicenti, mormoratrici, mentitrici, bugiarde e mordaci. Discorso XVI* (p. 200 sgg.), *Delle donne curiose. Discorso XVII* (p. 216 sgg.), *Delle donne pertinaci, et ostinate. Discorso XVIII* (p. 217 sgg.), *Delle donne litigiose, contenziose, rissose, discordanti, e discrepanti. Discorso XIX* (p. 219 sgg.), *Delle donne volubili, incostanti, instabili, leggiere, credulone, sciocche, e scempie. Discorso XXXI* (p. 356 sgg.).

Nel suo elementare schema argomentativo, l'autore, attribuendo alla donna vizi come la ricerca della gloria, dell'ambizione, la garrulità («ove vi son femine e oche, non vi son parole poche», p. 200), la curiosità, la volubilità («le donne non stanno mai stabili in un proposito [...] ma come al vento foglia girano sempre or quinci, or quindi, avendo instabile il pensiero, instabile il desiderio, instabile il vedere, instabili in tutte le loro maniere et attioni», p. 356), vuole soprattutto colpirla nella sua sfera intellettuale. Ogni prodotto, quindi, della mente femminile è già di per sé guasto e del tutto trascurabile, degno soltanto di biasimo e irrisione perché la donna è soprattutto corpo. Se una donna scrive, lo fa per vanagloria, spinta dalla sua

⁶⁰ Cfr. G. Ernst, op. cit. p.126.

volubilità, dalla superficialità. Essa è talmente incostante da non sapere nemmeno quello che vuole; il suo sforzo intellettuale, sembra voler suggerire l'autore, non potrà mai ambire ad entrare nel mondo delle lettere.

Tuttavia, la donna pensa, parla, scrive. A questo Passi non può né vuole rassegnarsi. Finché questa rimane oggetto letterario, magari anche da apprezzare nelle trasfigurazioni che i grandi autori della tradizione ne hanno fatto, non vi sono problemi. Quando però questo oggetto comincia a muoversi e a prendere vita come soggetto pensante ed autonomo in un campo come quello delle lettere, c'è chi si risente (e si preoccupa). Passi è uno di questi. Ciò che muove l'autore a concepire un trattato misogino come *I donneschi difetti* è colpire e punire la donna per quello che *fa* (pensa e scrive), piuttosto che per quello che *è*. Risponde, così, come può, con un trattato denigratorio che tolga ogni credibilità alla donna in generale e alla donna scrittrice in particolare. Al di sotto del primo attacco corporale, ne emerge un altro: quello alla sfera intellettuale della donna. E questo secondo attacco, che sostanzialmente giustifica lo sforzo dell'autore, è architettato con subdola strategia. In linea con il contesto sociale in cui vive, Passi respinge l'idea di una donna istruita ed intellettualmente emancipata. Il contributo che può dare alla sua società, lui fine erudita, è la compilazione di un trattato che colpisca e screditi la mente femminile ed i suoi prodotti. Per poter raggiungere il maggior numero di lettori possibili, avvolge il tutto con una allettante descrizione di difetti e scandali sessuali, ma per l'autore lo scandalo più grande è che la donna abbia iniziato a pensare e ad esprimere i suoi pensieri pubblicamente. La speranza di Passi è che anche il lettore, tra un aneddoto pruriginoso e l'altro, se ne renda conto.

1.4. Lo strano caso del Signor Giovanni Antonio Massinoni: *Il flagello delle meretrici et la virtù donnesca nei figliuoli*

Poco prima di aprire questa panoramica sulla produzione misogina del periodo qui preso in considerazione, si è fatto notare come, nella quasi totalità dei casi, gli autori che si dedicarono alla stesura di trattati o ad invettive misogine fossero poi rapidamente dimenticati, senza lasciare traccia alcuna. Se su Giuseppe

Passi si riesce comunque a rintracciare qualche informazione che vada oltre il mero dato bio-bibliografico, per quanto riguarda il caso di Giovanni Antonio Massinoni, si deve purtroppo riconoscere che si brancola nel buio⁶¹. Egli, invece, non ha lasciato altra traccia di sé se non un fascio di fogli (una trentina di pagine o poco più), il cui titolo recita così: *Il flagello delle meretrici, et la nobiltà donnesca ne' figliuoli del sig. Gio. Antonio Massinoni dottor di leggi*. Il testo apparve a Venezia nel 1599, presso l'editore Vincenzo Somasco⁶². Nel frontespizio si trova inoltre la scritta *nuovamente posta in luce da Giacomo Massinoni*. Tuttavia, di una eventuale precedente edizione, a cui sembra fare riferimento questa precisazione, non si hanno tracce ed è anzi probabile che il testo fosse inedito, anche perché nell'approvazione per la stampa del libro da parte del Consiglio dei Dieci, recante la data 7 settembre 1599, non vi è riferimento alcuno a precedenti edizioni. Ad ogni modo, a questa data Giovanni Antonio sarebbe dovuto essere già morto ed un suo parente, tale Giacomo, si sarebbe preso la premura di far stampare l'opera. È anzi quest'ultimo che si preoccupa, non solo di scrivere il consueto *Avviso ai lettori* (in cui ci tiene già a precisare che le donne «*omnium malorum artifices sapientissimae sunt*»), ma anche di comporre la dedica «Al Clarissimo mio Signor et Patron Colendissimo Il Signor Luigi Marcello». Ora, sapendo che Luigi Marcello, patrizio veneziano e anch'egli «dottor di leggi», era nato nel 1573 e morto nel 1617⁶³, possiamo almeno collocare cronologicamente e geograficamente la figura di Giacomo Massinoni, di probabile origine veneta e contemporaneo di Marcello. È Giacomo Massinoni quindi che si prende la responsabilità del testo, quasi se ne considerasse l'autore, scrivendo dedica

⁶¹ Su Massinoni non esistono al momento studi dedicati. Un breve riferimento a questo autore si trova nel volume di Rudolph M. Bell, *How to do it: guide to good living for Renaissance Italians*, The University of Chicago Press, Chicago, 1999, p. 181. Bell non traccia una analisi critica del testo, ma si limita a darne una veloce descrizione contenutistica, presentandolo come «*a good example of popular condemnation of prostitution*» (ivi). Anch'egli riconosce la difficoltà di risalire a notizie biobibliografiche sull'autore: «*I was not able to locate the earlier edition alluded to in this printing, nor any identification of Massinoni or other writings by him.*» (p. 332). L'opera non dovette comunque passare inosservata, dal momento che l'editore Somasco la allegò in appendice al fortunato *I donneschi difetti*, come nota ancora Bell: «*the Somascho printing firm deemed the work important enough to bind it with a 1599 reprint of Giuseppe Passi's viciously misogynous I donneschi difetti*» (ivi). *Il Flagello delle meretrici* viene poi citato in nota, come esempio di condanna della figura della cortigiana nella letteratura italiana del secolo XVI, da Arturo Graf in *Attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino 1888 p. 258. Pertanto, l'analisi qui presentata del *Flagello* non si è potuta avvalere di altrui contributi ed è stata condotta da chi scrive.

⁶² Un'altra edizione, sempre presso Somasco, apparve nel 1605. Le citazioni nel testo si riferiscono a questa edizione.

⁶³ Notizie su Luigi Marcello si trovano in AA.VV. *Memorie per servire all'Istoria Letteraria. Tomo Decimo*, Valvasense, Venezia, 1757, pp. 227-230.

ed avviso ai suoi lettori. Questo potrebbe far sorgere qualche dubbio sulla reale attribuzione all'autore ufficiale, Giovanni Antonio, del quale peraltro non si presenta alcun avviso, né prefazione al testo, né notizia biografica. Non vogliamo comunque spingerci oltre nelle congetture, poiché lo scopo di questo lavoro è soprattutto l'analisi e l'interpretazione del contenuto del testo, più che delle sue vicissitudini bibliografiche.

Il caso di Giovanni Antonio Massinoni non è quindi di facile soluzione, questo a prescindere dall'assenza di dati certi sulla sua figura e dalle questioni attributive. Ciò che risulta ancor più strano è il doppio volto della sua opera divisa in due parti che, raccordate nel titolo da un *et*, non hanno in realtà nulla in comune. Da una parte, un testo denigratorio in pieno stile misogino (*Il Flagello delle meretrici*), dall'altra un testo che, in totale contraddizione col primo, vuole dimostrare come anche le donne possano trasmettere la nobiltà ai figli (*La nobiltà donnesca nei figliuoli*). Ad ogni modo, è ora bene procedere alla presentazione di questo primo scritto e ritornare al tema che ci si era posti, ovvero la trattatistica misogina, lasciando a dopo il problema rappresentato da quell'*et*.

Il Flagello delle meretrici non si presenta come un trattato, ma è uno scritto con cui l'autore si rivolge ad un «Signor innamoratissimo» (p. 1) per dissuaderlo dal sentimento che prova per una donna che, oltre a non essere alla sua altezza, si concede senza sosta a chiunque, mentre lo illude di essere solo sua. L'autore si prefigge, quindi, lo scopo di aprirgli gli occhi e di riportarlo sulla retta via. Per ottenere questo obiettivo, parte dalla consueta denigrazione della donna in generale per poi sovrapporre a questa figura quella della meretrice, arrivando al concetto che tutte le donne, proprio come quella che ha ingannato il «Signore innamoratissimo», sono della stessa specie, ossia meretrici. La donna amata dal destinatario del testo è presentata come peggio di Semiramide, Messalina e Metella, e di tutte quelle donne che, all'epoca della moglie di Claudio, si accoppiavano «con cani, babbuini, tritoni, orsi per sfogare quel rabbioso prurito» (p. 2).

Fin dall'inizio del discorso si nota come l'attacco sia tanto feroce quanto stereotipato. Anche qui, come in Passi, la figura della meretrice si sovrappone a quella della donna e viene vista come il più grande pericolo per la società e per l'uomo. Il testo di Massinoni non apporta particolari novità, si presenta piuttosto

come un compendio di tutti i luoghi comuni sulla donna-prostituta e si compiace di trovare le maggiori notazioni di spregio. Non vi sono aneddoti né *exempla*, il discorso procede compatto, incalzante, senza conoscere pause o rallentamenti. Del resto, l'obiettivo è chiaro: convincere il destinatario a interrompere la relazione sentimentale con la donna di cui si è innamorato e suscitare nel lettore la repulsione per il sesso (da intendersi non solo come genere ma anche e soprattutto come organo sessuale) femminile. L'autore dà quindi una visione dall'interno (e allo stesso tempo dell'interno) della donna, che conferma come *Il Flagello* sia un ricettacolo di tutti i motivi tipici della tradizione misogina e sessuofobica. Non si fa altro che riproporli in una deformazione, se possibile, ancor più allucinata.

La donna è un animale sottoposto alle putredini e l'innamorato di certo non ha mai spiato «quelle fetide bucce, quelle cave profonde, quelle mostruose, orrende et affumicate fucine ove spira un fetidissimo lezzo e si vede un'uscirissima nube carica di vapori velenosi» (p. 8). Oltre la soglia di questa *ianua inferi*, si spalanca un voragine dantesca, un antro di Vulcano in cui il maschio non trova via d'uscita ed è perduto. Si può notare come sia qui esplicita l'identificazione della donna con il suo sesso, si compie una mostruosa metamorfosi della donna in *donna-utero*:

altro non è che un Antinomio potentissimo che cerca di avvelenare questa nostra nobilissima massa, è una fredda ed umida abitudine da cui altro non scorre che doglie di capo, postule, dolori intestini, coliche. [...] è vestita di una gonna tinta di sangue, strumento mortale. Dalla donna esce mostruoso e escrementizio umore. (p. 8 sgg.).

In questo brano c'è tutto il repertorio: si va dagli umori umidi, ai mali che da questi discendono, al terrore per il mestruo, crogiolo di tutte le sporcizie che il corpo femminile contiene e secerne. Si può nuovamente affermare che Massinoni non aggiunga nulla di nuovo alla produzione misogina, si esercita in uno stanco elenco di luoghi comuni sulle minacce portate dal sesso femminile. Da qui discende l'odio e l'orrore per le meretrici (da cui il titolo) che, come di consueto, sono paragonate al «porco per sporcizia, sterco per viltà, vento per instabilità, scorpione per malignità, leone per superbia, dragone per crudeltà, un laccio per la sepoltura» (p. 10 sgg.).

Dietro la composizione di questo testo non vi è neppure (come ad esempio si era visto per Passi) un barlume di ambizione intellettuale, data la mancanza di citazioni e di sfoggio di erudizione; manca inoltre lo spirito di competizione con la donna letterata. All'autore non passa neppure per la mente che la donna possa avere anche una vita intellettuale e che grazie a questa possa diventare concorrente del maschio nel campo delle lettere. Non vi è segno di coscienza del nuovo fenomeno della donna scrittrice, ormai presente sulla scena culturale del tempo. Se la donna rappresenta una minaccia, questa è quella che proviene neppure tanto dal suo corpo, quanto da una parte ben precisa di esso. Massinoni incarna così quell'attrazione-repulsione per l'utero che dalla fine del Cinquecento si diffonde nella società e nella medicina, quando questo organo viene ritenuto dotato quasi di vita propria, un animale, un oggetto magico minaccioso, che incuriosisce ed intimorisce allo stesso tempo⁶⁴. A causa della repulsione verso questa porzione di corpo, l'autore diffida il suo pupillo dall'intrecciare relazioni con qualsivoglia donna e lo esorta a tenersi lontano dai turbamenti che mente e corpo potrebbero patire. A questo punto, sia il pupillo, sia il lettore potrebbero restare perplessi ed avanzare una prevedibile obiezione. Come, infatti, sarebbe possibile la moltiplicazione della razza umana senza alcun rapporto con la donna? Massinoni fa fronte a questa ragionevole obiezione, proponendo una divisione sociale dell'universo maschile fortemente selettiva: da una parte stanno quegli uomini «che del morale e del delicato sappino» (p. 7), dall'altra i rozzi. Secondo l'uomo di legge, la donna va data in pasto a quegli uomini bruti che, proprio come animali, non si sollevano dalla dimensione corporale: «facchini e operai le cui forze si possono chiamare virili e fiere, ai rozzi, per poter propagare la generazione, non agli uomini che del delicato e del morale sappino» (ivi). I bruti, grazie alla loro insensibilità, sono immuni dai vapori velenosi che si innalzano dalle «affumicate fucine» di cui sopra ed anzi vi si trovano a loro agio. L'intellettuale, invece, ne sarebbe mortalmente intossicato.

⁶⁴ Cfr. G. Duby M. Perrot, op. cit.: «Esso (l'utero) [...] è l'organo detentore di tutta la femminilità. L'importanza che i medici gli attribuiscono [...] condanna la donna ad essere prigioniera dell'organo che abita in lei. La matrice nascosta, protetta nel profondo delle parti segrete, la matrice sede della fecondazione, della gestazione, ha il valore potente e misterioso di un simbolo» (p. 361). «Avvinti facilmente dal gusto per la metafora, dei chirurghi-praticanti come Ambroise Paré, ma anche dei dottori come Jean Fernel attribuiscono perfino all'utero sentimenti e comportamenti autonomi» (p. 364).

In questa utopia genetica, Massinoni conferma ancora una volta la sua ossessione per il corpo. Il suo terrore è che il corpo (a questo punto non soltanto il corpo femminile, come in un primo momento appariva più evidente, ma anche il corpo maschile, insomma: il corpo umano) invada la sfera dell'intelletto, che lo contagi e lo turbi con i suoi impulsi. L'intelletto è debole e le ragioni del corpo sono più forti: dal corpo arriva la sporcizia che intacca la purezza della mente maschile. Ma causa e principio di questa rovina (e così il cerchio si chiude) partono sempre dalla donna, dalle sue «bucche». Ciò giustifica quelle tinte forti, quell'immediatezza che fa a meno di inutili richiami eruditi, quell'urgenza nel dipingere il mostro da cui parte la distruzione dell'uomo. L'unico richiamo erudito si ritrova nelle ultime righe del testo quando l'autore, paragonandosi ad Orfeo, decide di chiudere il suo *Flagello*, per non fare la fine del mitico poeta e «non farsi nemiche uno stuolo di quelle baldracche» (p. 13). Ormai il Signore Innamoratissimo (e con lui il lettore) dovrebbe aver finalmente aperto gli occhi.

Così si conclude *Il flagello delle meretrici*. Tuttavia, basta girare la pagina e ci troviamo davanti ad un testo che in apparenza niente ha a che vedere col primo ed anzi è con questo in totale contrasto: *La nobiltà Donnesca nei figliuoli*. Ciò che lascia perplessi è che non vi sia alcuna distinzione formale o tipografica tra queste due brevi composizioni, entrambe, anzi, compongono il titolo: *Il flagello delle meretrici, et la nobiltà donnesca ne' figliuoli del sig. Gio. Antonio Massinoni Dottor di leggi*. Ad unirle insieme, un semplice *et*.

Questa seconda parte dell'opera di Massinoni è dedicata alla dimostrazione di come la nobiltà (intesa qui non tanto come concetto astratto ma proprio come *status*) possa provenire direttamente da linea materna: si sostiene, infatti, che «la materna nobiltà con la paterna può anch'essere in equilibrio posta» (p. 16). Dopodiché, segue una serie di perorazioni alla causa che, alla luce di quanto letto soltanto poche pagine prima, lascia sconcertati: la donna viene definita compendio di gentilezza, simulacro dei cieli, arrivando persino ad affermare che l'attuale virtù della donna è la pudicizia e la modestia. La bellezza e la grave eleganza di cui è portatrice, la rendono simile più a spiriti angelici che a creature umane. In conclusione ci si chiede anche come sia

possibile che vi siano alcuni che «gracchino» contro le donne e le definiscano inferme e deboli⁶⁵.

A quale dei due Massinoni credere? A quello del *Flagello* o a quello de *La nobiltà donnesca nei figliuoli*? Fin da una prima lettura, sembra che l'autore dedichi maggiore impegno alla prima parte della sua opera (*Il Flagello*). Qui, infatti, si sforza di dipingere nella maniera più efficace possibile tutte le brutture della donna, indulgiando con compiaciutezza sugli aspetti corporali più osceni e ributtanti: il campo semantico in cui si muove con maggiore disinvoltura è quello della sporcizia e della malattia (putredini, fetidissimo lezzo, oscurissima nube, vapori velenosi, doglie di capo, pustole, dolori intestini, coliche, ecc.). Indubbiamente, nel *Flagello* vi è da parte dello scrittore un maggiore coinvolgimento. Il corpo, infatti, rappresenta per lui una minaccia alla purezza dell'intelletto e come questo coinvolgimento emotivo si traduca in immagini di ricercato disgusto. Nel secondo testo, invece, il coinvolgimento di Massinoni appare assai minore. Egli si limita qui ad una generale e poco convinta lode della donna, presentata come essere etereo, casta, pudica, modesta. Non ci si sforza molto nel ricalcare lo *standard* della “donna gentile” di tradizione dantesca e stilnovistica. Ma ciò che interessa è il perché di questa composizione. Che Massinoni volesse attenuare la violenza verbale del primo testo, così da premunirsi di fronte ad eventuali critiche? O forse voleva dimostrare la sua abilità da sofista nel cimentarsi in due testi contrapposti? Né l'una, né l'altra di queste due ipotesi convincono del tutto. Massinoni vuole davvero dimostrare che una donna possa portare con sé autentici quarti di nobiltà? È vero, egli propone esempi di donne nobili (le solite Artemisia, Zenobia, poi Giovanna D'Arco, ecc.), mostra come in Spagna, Montefeltro e Monferrato la nobiltà provenga da linea materna. Tuttavia, è da tenere presente che il lettore che si appresta a leggere *La nobiltà donnesca nei figliuoli*, è appena uscito dalle “mostruose, orrende e affumicate fucine” che il *Flagello* così bene gli ha mostrato. E l'oscurissima nube che da quest'ultimo spira, incombe su *La nobiltà donnesca*.

⁶⁵ Si può a tale proposito osservare che il contrasto tra la prima parte del testo, dedicata alla condanna della donna seduttrice, minacciosa e vorace e la seconda, in cui si loda la donna come “compendio di gentilezza”, può anche essere ricondotto al topos di origine medioevale dello sdoppiamento della figura femminile in Eva (tentatrice) e Maria (salvatrice).

La strategia misogina di Massinoni è, allora, sorprendentemente raffinata. Egli conclude il *Flagello* e come se nulla fosse – fingendo quasi di non averlo mai scritto – inizia a celebrare la nobiltà della donna. Ma sa bene che il lettore non potrà ormai più credere alla figura di donna gentile che gli viene presentata: quell'involucro nasconde, infatti, un baratro di perdizione (come può un essere di tal fatta trasmettere qualcosa di positivo? Questa la retorica domanda che si nasconde tra le righe). Ed il riferimento a quelli (proprio come Massinoni...) che “gracchiano” contro le angeliche donne del tempo, sembra piuttosto una strizzata d'occhio al lettore che sa stare al gioco dell'autore e ha ormai capito come dietro *La nobiltà donnesca* si nasconda in realtà un divertimento sarcastico. Ecco che, quindi, quell'*et* del titolo non indica più una semplice giustapposizione di due testi contraddittori, ma il cardine attorno cui ruota l'abile strategia misogina di Giovanni Antonio Massinoni.

1.5. Altri trattatisti

Per completare la breve panoramica sulla trattatistica misogina, si può dare ancora conto di alcuni autori che ben si inseriscono all'interno di questa produzione. Come di consueto, si tratta di autori del tutto marginali, quando non pressoché sconosciuti. Inutile, inoltre, aggiungere che non vi è nel loro sforzo intellettuale nulla di nuovo rispetto a quanto sinora riportato. Giovanni Battista Barbo è uno di questi. Una utile fonte per risalire ad informazioni sulla sua vita di intellettuale ci è fornita da Giuseppe Vedova nel suo volume *Biografia degli scrittori padovani*⁶⁶. Qui si viene a sapere che nacque a Padova, visse verso il 1600, fece parte delle accademie padovane degli Avveduti e dei Fecondi e che «si diletto della poesia volgare in cui risultò assai piacevole⁶⁷». Tra le sue opere Vedova ricorda una traduzione de *Il parto della Vergine* di Jacopo Sannazaro (Padova 1604), *Rime piacevoli* (Vicenza 1614), *Il Ratto di Proserpina di Claudiano tradotto in versi sciolti dall'eccellente M. Gio. Battista Barbo padovano* (Padova, s.d.). Il testo di maggiore interesse per quanto riguarda la produzione misogina è però *L'Oracolo, ovvero invettiva contra le donne*,

⁶⁶ G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Minerva, Padova 1832, p.73.

⁶⁷ G. Vedova, *ivi*.

che vide la luce a Vicenza nel 1616. L'opera fu senz'altro apprezzata all'interno della cerchia di accademici ed intellettuali, tanto è vero che Passi, aggiornando la sua edizione de *I donneschi difetti* del 1618, non si lasciò scappare l'occasione di inserire l'opera del Barbo tra quelle da cui trarre istruttive citazioni⁶⁸. L'opera dell'autore padovano è una composizione in versi in cui si può notare una struttura che ricalca sia l'opera di Passi, sia quella di Massinoni (entrambe precedenti all'*Oracolo*). Al primo lo avvicina la necessità di sfoggiare tutta la propria erudizione, al secondo l'identificazione della donna con il suo organo sessuale. Germana Ernst⁶⁹, che ha avuto modo di leggere l'opera del Barbo di prima mano ci fa sapere che l'autore dimostra la sua erudizione classica e mitologica per dipingere la parabola che ha strappato l'uomo alla condizione di beata innocenza e perfezione in cui viveva agli inizi dei tempi. Allora, infatti, tutti gli uomini vivevano in armonia con la natura e con gli dei e la donna non esisteva, neppure come concetto. Tuttavia, questa condizione di beatitudine viene turbata irrimediabilmente da Prometeo, il quale, col furto del fuoco, provoca l'ira di Giove e condanna gli uomini al castigo divino. La punizione è terribile. Il re degli dei dà ordine a Vulcano di plasmare un essere, il più infido e pericoloso, da mettere accanto all'uomo per tutti i giorni della sua vita, così da distruggere per sempre la sua condizione di beatitudine. Ecco allora che il dio del fuoco crea la donna, un mostro che dietro un involucro seduttivo e invitante cela un baratro di cieca (perché il nuovo essere manca completamente di cervello) crudeltà, nonché putredine e sporcizia. Barbo nel descrivere l'interno della donna si sofferma in particolare sulla minaccia che si nasconde nell'organo sessuale. Qui la descrizione di antri, caverne, baratri, fa ripensare alle "bucche" che minacciavano il «Signore Innamoratissimo» caro a Massinoni, e non è da escludere che l'autore dell'*Oracolo* abbia avuto tra le mani *Il Flagello* e da questo abbia tratto ispirazione. Così come sembra evidente l'influenza di Passi nella denigrazione dell'intelletto femminile. Nel complesso, comunque, non vi è nell'*Oracolo* nulla di nuovo: si colpisce sesso e mente della donna, che rimane un essere da temere, vero danno per l'uomo. L'unica

⁶⁸ Nella *Tavola degli Autori allegati nell'opera* che precede l'esposizione dei vari *Discorsi*, Giovanni Battista Barbo compare sotto la lettera "b" con il solo cognome preceduto dall'articolo: *Il Barbo*, come a volergli riconoscere maggiore autorevolezza. Questo è l'unico caso del genere presente nella *Tavola*; infatti, neppure a letterati del calibro di Ariosto, Tasso, Guarini, è riservato il privilegio dell'articolo: tutti sono elencati con nome e cognome, *Ludovico Ariosto, Torquato Tasso, Battista Guarrini* (sic).

⁶⁹ Cfr. G. Ernst, op. cit. p 129.

novità è di carattere meramente formale: Barbo non scrive un vero trattato ma un poemetto in versi in cui poter unire, chissà, erudizione mitologica alla maniera degli alessandrini con la denigrazione della donna alla maniera di un Passi o di un Massinoni.

Spingendosi verso la fine del secolo XVII, si assiste ad un ultimo colpo di coda, alquanto violento in verità, della trattatistica misogina. Ad infliggerlo è l'Abate Bonaventura Tondi da Gubbio. Pur trovandoci oltre il periodo che ci si era proposti di analizzare (ossia la metà del Seicento), può essere utile allungare un poco lo sguardo per confermare come questo secolo – dall'inizio sino agli ultimi anni – sia impregnato di misoginia. Padre Tondi, monaco olivetano, visse nella seconda metà del XVII secolo e fu una delle glorie della città di Gubbio. Alla sua città natale dedicò opere di carattere storico-encomiastico e religioso⁷⁰. Ad ogni modo, il suo sforzo maggiore si segnala nella produzione di opere di trattatistica religiosa ed agiografica⁷¹, essendo il Padre Tondi *dottore in teologia*. Ciò che però qui interessa è il contributo che egli diede alla trattatistica misogina del Seicento. Tondi, pur dedicando alla questione una sola opera, non fu da meno dei suoi predecessori.

La sua convinzione è che la femmina sia l'origine di ogni male. Ed allora ecco spiegato il titolo del suo trattato, essenziale, chiaro e diretto: *La femina origine di ogni male, ovvero Frine rimproverata*, uscito a Venezia nel 1687. Il sottotitolo fa riferimento alla celebre cortigiana del IV secolo a. C., amante dello scultore Prassitele e dell'oratore Iperide, che subì un processo per empietà e si distinse nell'arte del meretricio. Anche in questo testo, quindi, la figura della prostituta con il suo bagaglio di insidie sessuali, viene a sovrapporsi a quella della donna in genere. Già a partire da questo dato, è facile immaginare come il trattato di Tondi non aggiunga nulla di nuovo alla produzione misogina. La tesi è sempre la medesima: la donna è l'origine di ogni male, essa fa il male perché è il male (ritorna qui alla mente l'etimologia proposta da Passi della parola *foemina*, assimilabile ad una radice

⁷⁰ Come ad esempio: *L' esemplare della gloria ovvero i fasti sacri, politici e militari dell'antichissima città di Gubbio, descritti dal p.d. Bonaventura Tondi oliuetano*, Brigonci, Venezia, 1684.

⁷¹ A puro titolo esemplificativo: *Il Vaticano magnificato*, Brigonci, Venezia, 1683, *La pietà pronuba alla dottrina nella vita di San Bonaventura Cardinale*, Brigonci, Venezia, 1688, *L'Oliveto illustrato nella vita, e gesti del Beato Bernardo Tolomei patriarca olivetano*, Andrea Colicchia, Napoli, 1675.

verbale ebraica da rendere come “inclinazione al male”)⁷². Naturalmente, prima della comparsa della donna, l’uomo viveva in uno stato di beatitudine, ma anche di questo aveva avuto cura di informarci il Barbo, come si è visto poco fa. Non manca poi la consueta riflessione scientifica sulla necessaria fragilità femminile, sulla sua incostanza e mancanza di ingegno («la complessità del corpo donnesco influisce per lo più nell’anima incostante infermità»)⁷³. La donna, inoltre, alletta con una sembianza gradevole, blandisce, attrae il maschio verso di sé con falsa grazia, ma sotto questo aspetto invitante, si nasconde il marciume interiore ed il vuoto morale. Analizzare in dettaglio *La femina origine di ogni male*, sarebbe quindi come ripercorrere il consueto repertorio misogino, rimasto praticamente immutato per tutto il secolo. Anche in Tondi, è la connotazione sessuale della donna a rappresentare il principale motivo di disagio e pericolo. Si può convenire sul fatto che l’opera dell’Abate sia quindi «una summa dello spirito misogino barocco»⁷⁴. La donna è di nuovo un corpo e viene identificata con il suo organo sessuale, un baratro che attrae le ossessioni di tutti i trattatisti fin qui menzionati.

Al termine dello sguardo sin qui condotto sul contesto culturale e sulla trattatistica dei secoli XVI e XVII, si può finalmente rispondere alla seconda domanda che ci si era posta all’inizio: che cos’è la donna? La donna è corpo. Non ha una dimensione interiore, né tantomeno una dimensione intellettuale. La sua essenza si riduce ad un involucro vuoto, composto di carne, pura materia. I concetti di “interno” ed “esterno” o di “interiorità” ed “esteriorità” non si adattano all’osservazione di questo involucro. È semmai più opportuno parlare di “diritto” e “rovescio”, perché in realtà manca una consistenza interna a questo essere. Allora si può dire che, visto dal diritto, questo involucro è gradevole ed attraente, visto dal rovescio rivela invece tutta la sua velenosità e putredine. In aggiunta, va detto che la donna viene spesso identificata con il suo organo sessuale, su cui si concentrano gli sguardi degli intellettuali. La donna è quindi una sorta di golem, priva di intelligenza, che si muove sulla spinta di impulsi che non sa controllare. L’impulso più forte è quello sessuale e da questo si propagano tutti i mali di cui è portatrice. Per soddisfare a questo impulso ricorre a tutte le trappole di cui dispone per attrarre il maschio, al

⁷² Cfr. Passi, op. cit. p. 15.

⁷³ B. Tondi, *La femina origine di ogni male*, Brigonci, Venezia, 1687, p. 67.

⁷⁴ G. Conti Odorisio, op. cit. p. 39.

quale è toccato in sorte di convivere con questo essere, facendo al contempo attenzione a schivare i morsi delle sue *bucche*.

È bene comunque chiedersi quanto questa immagine spaventosa e ripugnante della donna rispecchi i reali atteggiamenti della società dell'epoca. Pur non potendo identificare la letterarietà dei trattati con la vita reale e fatta la tara dei *topoi* negativi che i trattatisti riprendono di volta in volta per dare colore alle loro rappresentazioni, non si può fare a meno di notare come la situazione della donna nel XVI e XVII secolo peggiori. A testimonianza di questo si possono portare alcuni fatti storici e sociali. Conti Odirisio fa notare che «per quanto riguarda la situazione delle donne, non si può modificare una valutazione negativa» e con lo storico Natali individua le cause di questo peggioramento in due fatti storici ben precisi, la Controriforma e la dominazione spagnola:

uno storico imparziale come Natali riconosce che «dopo il Concilio di Trento, la donna diventò nelle mani de' gesuiti, stromento di servitù spirituale e civile. Di più, gli spagnoli importarono storte idee, ereditate dagli Arabi, su l'onore donnesco, tanto da segregare le donne dal consorzio maschile e da condannarle alle sole cure della casa, o alla vita claustrale.⁷⁵.

In questo periodo, inoltre, si assiste ad una «campagna ben orchestrata contro ogni forma di nudo e di sessualità extraconiugale [...] ad una radicale promozione della castità e del pudore in ogni settore della vita quotidiana.»⁷⁶. A fare le spese di questa impostazione della società sono le donne, verso le quali si acuisce il pregiudizio sessuale. Esse vengono così viste come potenziali tentatrici e veicoli di peccato. La prostituta, così spesso presente nei trattati, viene a far parte della popolazione criminale, mentre in passato la sua presenza era tollerata dalle autorità⁷⁷.

⁷⁵ Conti Odirisio, op. cit. p. 36. Ad analoga conclusione era giunto anche F. Visconti, che vedeva nella dominazione spagnola e gesuitica la causa della misoginia del Seicento. In particolare affermava: «la tendenza religiosa del Seicento ha dichiarato guerra alle donne, definendole cagione prima dell'umana dannazione, fonti di vizi e corruttela», F. Visconti, *Lo spirito misogino nel secolo XVII*, Pergola, Avellino, 1905.

⁷⁶ Cfr. G. Duby, F. Perrot, p. 73

⁷⁷ Cfr. G. Duby, F. Perrot, op. cit.: «I bordelli municipali e privati erano molto comuni nel tardo Medioevo europeo. Incoraggiata e protetta, al fine di soddisfare il numero crescente di adolescenti sessualmente maturi, liberi apprendisti ed uomini che si sposavano ad un'età sempre più avanzata, la

Si può quindi affermare che, seppur estremizzata, l'immagine che i trattati forniscono della donna (tentatrice, veicolo di peccato e di malattie, potenziale prostituta) è in sostanza condivisa dalla società dell'epoca.

1.6. La riflessione di Torquato Tasso: Il *Discorso della virtù femminile e donnesca*

Nell'ambito della discussione sulla donna, sembra opportuno presentare anche opinioni un poco diverse da quelle discusse finora, tra cui sembra interessante quella di Torquato Tasso. Questo nonostante l'opera a cui qui ci si vuole riferire si collochi cronologicamente un poco al di fuori del periodo preso in considerazione (è di circa venti anni precedente a quelle di Passi e Massinoni). Tasso rappresenta, infatti, una rara eccezione all'interno della trattatistica maschile sulla donna. Si è già osservato come, dalla fine del Cinquecento, gli intellettuali che si dedicarono a questa produzione fossero per lo più oscuri eruditi le cui tracce si sono poi perse nello scorrere dei secoli. Egli, invece, è forse l'unico grande autore di quel periodo letterario che si dedica a questa riflessione. Inoltre, rispetto alle posizioni che poi presero piede sul finire del Cinquecento, la sua si distingue (almeno in apparenza, ma questo è poi da verificare) per l'originalità. Il *Discorso della virtù femminile e donnesca* fu composto nel 1580, quando l'autore si trovava ormai da due anni rinchiuso nell'Ospedale di Sant'Anna, a Ferrara. Nonostante la supplica al Cardinale Albano, dovette aspettare fino al 1582 per vedere pubblicata la sua opera, a Venezia, per Bernardo Giunti⁷⁸. Dopo la dedica ad Eleonora Gonzaga⁷⁹, la riflessione si snoda pacatamente (già di per sé questa è una novità) e nel giro di un breve ragionamento si presenta la presa di posizione dell'autore nel dibattito sulla donna. Aldilà dell'offerta dell'opera alla Duchessa affinché questa possa rimirare la propria bellezza interiore, ciò che qui si vuole presentare è il ragionamento di Tasso e la sua concezione della

prostituzione era anche favorita per combattere l'omosessualità maschile, ritenuta una delle più gravi piaghe sociali del tempo» (p. 74).

⁷⁸ Cfr. l'introduzione di M. L. Doglio a T. Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, Sellerio, Palermo, 1997, edizione questa da cui si cita.

⁷⁹ Eleonora (1534-1594) era figlia di Ferdinando I ed aveva sposato nel 1561 Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova.

virtù nella donna. Ci si vuole chiedere se davvero la sua posizione sia così originale oppure, alla fine, non si discosti poi molto da quella diffusa nella società del tardo Cinquecento.

Il *Discorso* si apre presentando la tesi di Tucidide (poi ripresa anche da Passi per biasimare la donna “vagabonda”)⁸⁰ secondo il quale «quella donna maggior laude meritasse, la cui laude e la cui fama tra le mura della casa privata fosser contenute» (p. 53)⁸¹. Dopodiché si fa notare come Plutarco non fosse d'accordo con questa opinione, seguendo quest'ultimo l'autorità di Platone, a differenza di Tucidide, alla cui posizione si sarebbe avvicinato Aristotele. Ecco quindi entrare in gioco i due grandi filosofi Platone ed Aristotele, le cui tesi sulla donna e sui rapporti con l'uomo Tasso vuole presentare. Al momento, non tradisce alcuna predilezione né per l'uno filosofo, né per l'altro. Tuttavia, si può notare come il pensiero di Platone sia esposto in maniera alquanto rapida: «Crede Platone che l'istessa virtù sia quella della donna e quella dell'uomo, e che s'alcuna differenza è in loro, sia introdotta dall'uso e non dalla natura.» (p. 54). Poche righe dopo, Platone è liquidato senza troppi complimenti («Questa fu l'opinione di Platone» p. 55) e si introduce Aristotele, partendo da *De partibus animalium*, una delle opere su cui (come si è già avuto modo di notare) si è potuto sviluppare il pensiero misogino. La differenza tra uomo e donna non è più una questione dettata dall'uso, ma imposta dalla natura e si basa sulla diversa temperatura dei corpi (calore per l'uomo, umidità per la donna). Per questo motivo «si può credere che <uomo e donna> non siano atti ne' medesimi uffici» e, come Aristotele conferma anche nella *Politica*, «la virtù dell'uomo e della femina non sian la medesima; perciò che la virtù dell'uomo sarà la fortezza e la liberalità, e la virtù della donna la pudicizia» (p. 55-56). Il silenzio è virtù della donna, l'eloquenza dell'uomo. A questo punto è bene fare una prima considerazione. Sono apparsi due concetti chiave della trattatistica misogina: la pudicizia ed il silenzio. Ma l'autore della *Gerusalemme Liberata* non dà nulla per scontato, non vi è la proposizione di una tesi dimostrata a priori, come d'uso nella trattatistica

⁸⁰ Cfr. Passi op. cit. p. 134

⁸¹ Per quanto riguarda la questione delle citazioni delle autorità, Tasso non dà mai i riferimenti ai luoghi citati. Nella maggior parte dei casi riporta parafrasando l'opinione dell'autore a cui si richiama. Questo modo di citare non è dovuto ad una scarsa cura filologica (come in Passi ad esempio), quanto piuttosto al fatto che Tasso vuole dare al suo scritto non un tono trattatistico, ma discorsivo (del resto l'intenzione dell'autore è esplicita fin dal titolo).

misogina. Al momento sta solo presentando, in maniera oggettiva, la posizione di Aristotele e non si sa ancora se questa sia o meno condivisa. Uomo e donna hanno secondo Aristotele virtù diverse, ma questo non implica che l'una sia per forza migliore dell'altra, secondo Tasso. Ragionevolmente questi, infatti, si chiede: «ma onde avviene che la donna impudica sia infame e l'uomo impudico infame non sia riputato?» (p. 58). La domanda che si pone permette di presentare il concetto chiave del *Discorso*, ossia quello della «virtù propria», termine di paragone per la valutazione dei vizi. Ecco la spiegazione dello scrittore, che risponde alla domanda postasi un attimo prima:

Forse per la stessa ragione per la quale la timidità, che si biasima nell'uomo, non è vergognosa nelle donne, perciò che così l'uomo come la donna è onorato e disonorato per il proprio vizio e per la propria virtù, e non per gli altri <vizi> [...]. Onde essendo propria virtù dell'uomo la fortezza, per la fortezza è onorato [...], per la viltà è disonorato. Similmente la donna per la pudicizia è onorata e per l'impudicizia è disonorata, perché l'uno è suo vizio proprio e l'altro sua propria virtù.» (p. 58-59).

Ciò che importa è comportarsi in conformità con la virtù che caratterizza il proprio sesso. Per l'uomo si tratta della fortezza e della liberalità, per la donna della pudicizia. È considerato vizioso solo quel comportamento che contrasta con la virtù caratterizzante. Tasso non esclude, comunque, che anche la donna possa avere un'altra virtù, ad esempio la fortezza, ma fa notare che si tratta di un altro tipo di fortezza, «la fortezza ch'ubbidisce» e, a maggior ragione, «molti di quelli atti, nondimeno, che sono atti di fortezza nelle donne, non sarebbero atti di fortezza negli uomini.» (p.60).

Dopo aver chiarito il concetto di virtù propria, il ragionamento prosegue, soffermandosi ancora sulla virtù femminile. Sempre seguendo Aristotele, si considera un altro aspetto di questa virtù; ci si chiede, cioè, quale ordine di virtù sia «più proprio» per la donna. La risposta che Tasso dà non sembra allontanarsi troppo dalle posizioni del Passi erudita che squalificava la donna da ogni pratica intellettuale. La differenza sta nel fatto che qui non si esprime un giudizio denigratorio e si è ben lontani dalla grevità argomentativa del trattato misogino. Un

tratto peculiare del *Discorso*, infatti, è proprio la limpidezza e la serenità della scrittura, l'autore non intende offendere in alcun modo la donna. Tuttavia, il suo giudizio (mediato sempre da Aristotele) non pare concedere alla donna una grande libertà di movimento. Ecco, infatti, la risposta alla domanda di poco fa: «Direm, dunque, che delle virtù men di tutte l'altre si convengono alla donna quelle che son poste nella parte intellettuale che conosce» (p. 61). Inoltre, trattando della prudenza, afferma in maniera esplicita la sottomissione della donna all'uomo, ingrediente fondamentale del pensiero misogino (l'inferiorità della donna come teorema): «la prudenza, ch'è propriamente virtù, che comanda a gli altri, ed è regola dell'altre virtù, nella donna è serva della prudenza dell'uomo, e non deve essere se non tanta, quanta basta per ubbidire alla prudenza virile.» (ivi). La donna deve essere pudica, la sua prudenza consiste nell'ubbidire all'uomo, «gli abiti dell'intelletto speculativo a lei non si convengono.» (ivi). Si potrebbe ancora dubitare che finora Tasso abbia semplicemente riportato l'opinione di Aristotele. Ma alla fine, onestamente, dichiara di condividere in pieno il pensiero del filosofo greco. La sua condivisione non è però programmatica, come in un trattato misogino, ma sposata dalla logica, dalla ragione. Aristotele non rappresenta quindi un'autorità in cui credere ciecamente: «E se nel filosofare più alla peripatetica che alla platonica opinione mi sono accostato, ho seguita per duce non tanto l'autorità quanto la ragione.» (p. 62). Così si conclude la prima parte del *Discorso*, quella dedicata alla virtù femminile. L'originalità su cui all'inizio ci si era interrogati, non sta tanto nella posizione dell'autore, che, in fondo, ripropone i temi sfruttati (si potrebbe dire abusati) dalla trattatistica misogina successiva (pudicizia/impudicizia, sottomissione all'uomo, incapacità intellettuale) e pare condividere il giudizio che la società del tempo aveva della donna. La vera originalità, in questa prima parte, si può piuttosto vedere nel suo giungere a questa convinzione soltanto dopo un percorso della ragione, rifiutando l'idea di un'autorità su cui poggiare a priori il proprio pensiero. Se Tasso ritiene, con Aristotele, che per la donna sia bene rimanere sotto il controllo dell'uomo, se per lei la virtù cardine è la pudicizia, non è spinto né da un pregiudizio, né da un qualche timore, ma soltanto dalla ragione. E non è detto che questa sia infallibile; si può anzi errare, ma non vi è vergogna nell'errare sulla scorta della ragione: «con la scorta della quale <della ragione> se pur errar si può, meglio è l'errare che guidato dall'autorità andare a

diritto camino.» (p. 62). Ecco l'originalità di Tasso, rispetto agli altri trattatisti. Un'originalità che non riguarda tanto il risultato del ragionamento ma il suo perché.

La prima parte del *Discorso* non apporta una grande diversità contenutistica all'interno del dibattito sulla donna. Se originalità vi è, questa si ritrova più che altro nel metodo dell'argomentazione e nell'atteggiamento dell'autore. Nella seconda parte, invece, ci si trova di fronte a qualcosa di sorprendente. Tasso ha terminato la sua analisi della virtù femminile e si propone ora di trattare di un altro tipo di virtù, quella donnesca: «Dunque, non più la femminil virtù, ma la donnesca virtù si consideri: né più s'usi il nome di femina, ma quel di donnesco» (p. 62). La distinzione tra gli aggettivi "femminile" e "donnesco" è per l'autore fondamentale⁸². Lo snodo di questa distinzione è affidato a Dante, del quale si cita il passo del *Purgatorio*⁸³ in cui Matelda si rivolge a Dante e Stazio per invitarli a seguirla: «Donnescamente disse: vien con nui» (p. 63). Tasso chiarisce che quell'avverbio non è usato casualmente ma sta ad indicare l'atteggiamento di Matelda in quel suo rivolgersi ai due poeti. Vale, cioè, «signorilmente e imperiosamente» (ivi). Quindi da questo momento l'attenzione dell'autore si sposterà sul versante della virtù donnesca, la quale si pone su di un altro piano rispetto a quella femminile. Questa virtù donnesca, infatti, è propria di un ristretto gruppo di donne: le donne di sangue regio, altrimenti dette eroiche. La loro virtù è speciale, non è virtù civile ed esula dai compiti e dalle virtù delle altre donne, «perciò che il governo familiare non appartiene alle donne eroiche e regie» (ivi). Queste donne non sono «industriose madri di famiglia» o «gentildonne private», ma condividono con Eleonora Gonzaga, a cui lo scrittore si rivolge, il governo regio. Per Tasso "donnesco" vale tanto quanto "signorile"; si teorizza quindi la totale uguaglianza tra uomo e donna in rapporto alla virtù eroica. La virtù donnesca nelle donne

è virtù eroica che con la virtù eroica dell'uomo contende, e delle donne dotate di questa virtù non più la pudicizia che la fortezza o che la

⁸² Tasso nel segnalare la netta distinzione tra i termini "femmina" e "donna" si riallaccia anche alla tradizione della letteratura medioevale (ad esempio la poesia siciliana e poi il Dolce Stilnovo, fino a Dante) in cui il termine "donna" trovava la sua etimologia nel latino *domina*, ad indicare la magnificenza e la lode che il poeta le riconosceva. Il termine femmina, invece, racchiudeva in sé caratteristiche negative (si sono già viste le etimologie di questa parola nei precedenti paragrafi). Il poeta non si rivolge mai alla "femmina" ma alla sua *domina* ("Ma-donna, mia signora").

⁸³ Dante, *Purgatorio*, XXXIII, 135.

prudenza è propria. Né alcuna distinzione d'opere e uffici fra loro e gli uomini eroici si ritrova. (p. 67).

Nell'accenno alla virtù della pudicizia, Tasso tocca un tasto assai caro alla trattatistica maschile sulla donna. Ed è proprio qui che dimostra la maggiore autonomia. Mantenendosi, infatti, fedele al suo ragionamento e al concetto di virtù propria arriva a sostenere che nella valutazione di una donna regia non può influire il giudizio sui suoi comportamenti sessuali⁸⁴. Come questo non influisce sull'uomo, così non deve influire sulla donna: «né a lei più si conviene la modestia e la pudicizia femminile di quel che si convenga al cavaliere.» (p. 64). Non ha alcun valore, per una donna regia che commetta atti di impudicizia, il giudizio di infamità. È un concetto vuoto, utilizzato in maniera impropria, poiché ciò che importa è non peccare contro la virtù propria, e per la donna regia questa è la fortezza e la capacità di governare. Esattamente come per l'uomo. Allora, e questo è un caso unico per questi due personaggi storici femminili, incarnazioni per eccellenza di lussuria e di ogni perversione sessuale, Semiramide e Cleopatra non vanno giudicate negativamente per la loro impudicizia. Certo, se fossero state un poco più caste, maggior lode ne avrebbero avuta, ma questo è un di più che non viene loro richiesto, più di quanto non venga richiesto ad Alessandro Magno o a Cesare. Semiramide e Cleopatra sono sullo stesso piano, per virtù, dei due più grandi modelli tradizionali di forza e carisma maschile. Si potrebbe affermare che la posizione di Tasso in questo è addirittura rivoluzionaria, quando non "eretica" nei confronti della tradizione. Come si è potuto vedere, è nella seconda parte del *Discorso* che si raggiunge una maggiore posizione di originalità nei confronti della trattatistica sulla donna. Tuttavia, è bene interrogarsi su questa originalità. Non si può negare che la rivalutazione di personaggi come Semiramide, Cleopatra, Didone, rappresenti un netto scarto rispetto alla tradizione. Ma che cos'è, in fondo, la donna regia? È una donna che si distacca dalla massa delle altre donne, con le quali non ha alcun contatto. Tasso sembra dividere nettamente il mondo della donna comune e quello della donna regia o eroica. È come se esse fossero di due razze diverse. L'una è relegata in una condizione di sostanziale inferiorità nei confronti del mondo che la circonda e deve affidarsi alla prudenza

⁸⁴ Una simile osservazione è posta anche da V. Cox, op. cit. p. 171.

virile, l'altra viene proiettata in una sfera di idealità. Per quanto l'autore proponga esempi reali di donne regie (p. 67 sgg.) alla sua Duchessa Eleonora, queste appaiono trasfigurate nella lode che egli ne fa.

La massa delle donne "reali" viene relegata dall'autore in posizione di subalternità, giustificata dalla loro virtù propria, ossia quella femminile. Certo, per Tasso non si può parlare di misoginismo, ma va in un certo senso ridimensionata l'originalità della sua posizione nel dibattito sulla donna. La donna vera, la donna reale, quella di cui si parlava in apertura di questo capitolo, quella che vive nella società, non è considerata in nulla pari all'uomo e viene esclusa per lei qualsiasi possibilità di progresso sociale. Tasso in questo caso, pur senza mostrare disprezzo, questo va pur riconosciuto, non la pensa diversamente dai teorici dell'inferiorità della donna come dato di natura (sposa, infatti, la tesi aristotelica). Soltanto alla superdonna proiettata nelle sfere più alte della società è concesso di vivere alla pari con l'uomo e di condividere con questi vizi e virtù.

Tasso, quindi, non sembra rivoluzionare il dibattito sulla questione femminile. Alla donna regina od eroica si può concedere un posto d'onore accanto all'uomo, perché essa rappresenta una minoranza rispetto al mondo femminile reale e non può turbare l'ordine sociale. La donna che incarna la virtù donnesca, cessa di essere trattata come una donna reale, non è più una donna reale, ma una donna che si innalza al livello dell'uomo, grazie al travaso di virtù che dell'uomo sono proprie (forzezza, prudenza). È sempre dall'uomo che, in fondo, tutto dipende. Anche la virtù donnesca.

Raccordo: uomini che difendono le donne

Pur essendo questo capitolo rivolto essenzialmente ad analizzare la figura femminile delineata dalla trattatistica misogina ed in generale alla condizione di subalternità della donna nel contesto sociale del Seicento, è bene aggiungere un breve paragrafo, dedicato ai casi di difesa del sesso femminile da parte di alcuni intellettuali maschi del secolo XVII. Non si tratta qui di scendere nei dettagli di questa produzione (come si è fatto, invece, nel corso del capitolo, per la trattatistica

misogina); si prenda piuttosto questo paragrafo⁸⁵ come una sorta di completamento e raccordo per il capitolo successivo, dedicato alle donne intellettuali che scrivono in difesa del proprio sesso. Alla base della tradizione cosiddetta filogina stava il trattatello di Cornelio Agrippa⁸⁶ *De nobilitate et praeecellentia foeminei sexus*, pubblicato ad Anversa nel 1529 e dedicato a Margherita d'Asburgo, in cui si afferma la superiorità della donna nei confronti dell'uomo, la sua bellezza divina, la sua intelligenza, e così via. Nel secolo XVII a riprendere le tesi di Agrippa e a riproporle in Italia fu Cristofano Bronzini con *Della dignità e nobiltà delle donne*⁸⁷. L'opera di Bronzini, nel contesto di un garbato dialogo a cui partecipano tre dame e tre gentiluomini, si presenta assai voluminosa e ricca di dati ed informazioni bibliografiche, aneddoti, citazioni, secondo le consuetudini erudito-conviviali del tempo. Tra gli argomenti dibattuti, vi è quello del mito di Eva. Qui Bronzini ripropone l'interpretazione di Cornelio Agrippa, presentando la tesi secondo cui Eva non peccò per aver mangiato il frutto proibito, ma soltanto per ignoranza e non, quindi, per avere disubbidito a Dio (come invece fece Adamo)⁸⁸. Tra l'altro Eva, in quanto creata da una costola e non dal fango, sarebbe stata già di per sé più degna di Adamo.

Altro autore che si dedicò alla difesa e alla lode del sesso femminile fu Francesco Agostino Della Chiesa, vescovo di Saluzzo. A tale proposito è interessante notare il raro caso di un ecclesiastico che scrive a difesa e non a vituperio delle donne. Il prelado compose nel 1620 una raccolta di donne illustri, dal titolo *Teatro delle donne letterate*⁸⁹, a cui prepose lo scritto introduttivo *Preminenza del sesso donnesco*, che per titolo si richiamava anch'esso alla lezione di Cornelio Agrippa, ma anche al trattato di Lucrezia Marinelli, autrice dal vescovo assai apprezzata. Il fatto che Della Chiesa proponga una compilazione dedicata alla valorizzazione e al riconoscimento dell'intelletto della donna è già di per sé una grande novità, in un

⁸⁵ Questo paragrafo desume le informazioni da Conti Odorisio, op. cit. pp. 74-78 e 102-103

⁸⁶ Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim (1486-1535) si dedicò allo studio dell'alchimia, dell'astrologia e alla *occulta philosophia*, ossia la magia, a cui dedicò la sua opera più importante e controversa, *De Occulta Philosophia*, Lione 1533.

⁸⁷ *Della dignità e nobiltà delle donne*, vol. IV, Pignoni, Firenze, 1623. Cristofano Bronzini nacque ad Ancona nel 1580 e morì a Firenze nel 1640.

⁸⁸ Cfr. Ginevra Conti Odorisio, op. cit. p. 103.

⁸⁹ Francesco Agostino Della Chiesa, *Teatro delle donne letterate*, Gissandi e Rossi, Mondovì, 1620. Della Chiesa nacque a Saluzzo nel 1593 e qui morì nel 1662. Per notizie bibliografiche si può vedere O. Derossi, *Scrittori piemontesi savoirdi nizzardi*, Stamperia Reale, Torino, 1790, p. III.-VII.

contesto culturale sprezzante nei confronti delle facoltà intellettive della donna. Tra gli argomenti che Della Chiesa affronta nella premessa alla sua opera, vi è la presa di posizione contro quell'atteggiamento, tanto diffuso tra gli esponenti della cultura religiosa, che dipinge la donna come una creatura imperfetta ed un errore di natura (in questo prendendosela anche con Aristotele). Per il prelato, tale posizione è propria di menti vili e non corrisponde a verità. Innovativo (per non dire quasi "eretico") è l'atteggiamento che Della Chiesa dimostra nei confronti della bellezza fisica femminile: verso di questa non si ha alcun pregiudizio negativo, essa non rappresenta una minaccia o una trappola per l'uomo, ma piuttosto consente alla donna una maggiore autonomia. Ribaltando poi la tesi dell'instabilità della natura femminile e della fermezza ed equilibrio di quella maschile, si afferma che sono gli uomini ad essere libidinosi ed animati dalla brama di soddisfare i loro istinti corporei, a causa della natura molto calda. Della Chiesa attua così una rivalutazione a tutto tondo della donna, una rivalutazione che abbraccia sia la sfera fisica (la bellezza del corpo), sia quella intellettuale (la ragione). Tuttavia, il vescovo è consapevole della reale condizione di inferiorità della donna a quel tempo e per questo non trascura un'analisi storica che ricerchi le cause di tale situazione. Se le donne sono costrette ad una posizione subordinata all'interno della società, questo è dovuto alla prepotenza degli uomini che, mossi al contempo da invidia e timore di finire schiavi dell'altro sesso, hanno loro usurpato tutti i diritti. Quindi, alla base della condizione di inferiorità della donna non vi è una ragione naturale, perché in realtà le donne sarebbero pienamente in grado di adempiere a tutti gli uffici di cui adesso si occupano esclusivamente gli uomini, dallo studio, all'insegnamento, all'amministrazione, sino alla pratica delle armi.

Tracciare un quadro di appartenenza sociale dei "difensori"⁹⁰ delle donne non appare così immediato. Per quanto riguarda Bronzini si ha a che fare con un maestro di cerimonie (questa era la sua occupazione principale) alla maniera di un

⁹⁰ Altri intellettuali che scrissero in difesa delle donne furono anche Andrea Canoniero nel 1606 con *Della eccellenza delle donne*, Pietro Paolo Ribera nel 1609 con il repertorio *Le glorie immortali de' trionfi et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri antiche e moderne* e Antonio de' Santi con *La nobiltà delle donna in risposta agli uomini che dicono male di loro*, Macerata 1620. Come si può notare dai titoli, i testi risentono sempre dell'opera di Cornelio Agrippa, di cui riprendono le tesi. (cfr. V. Cox, op. cit.). Il testo più interessante per originalità della posizione e per articolazione del discorso rimane, tuttavia, quello di Della Chiesa, a cui si è creduto giusto dare più spazio.

Castiglione; con Della Chiesa, invece, si è di fronte ad un alto prelato, la cui rivalutazione della donna non si limita ad una generica lode ma sa guardare anche al contesto sociale. Per concludere questo breve *excursus*, si può quindi convenire con quanto afferma Conti Odorisio: «si può constatare che le posizioni a favore o contro le donne non coincidono sempre con l'appartenenza ad una classe, e perfino nell'ambito del clero esistono posizioni diverse, come quella di Della Chiesa, non assimilabili alla tradizione religiosa»⁹¹

⁹¹ Conti Odorisio, op. cit. p. 25.

Capitolo 2

Lucrezia Marinelli, Moderata Fonte ed Arcangela Tarabotti: donne che difendono le donne

Nel capitolo precedente ci si era posta la domanda “che cos’è la donna?”. Per la risposta a tale interrogativo ci si era rivolti ad alcuni trattatisti, eruditi di sesso maschile, la cui posizione nei confronti della donna, come si è cercato di dimostrare, rispecchiava la concezione che di lei aveva la società del tempo. Si è visto come agli occhi di questi intellettuali la donna altro non fosse che un corpo, in apparenza anche attraente, ma in realtà ricettacolo di mali e minaccia per l’uomo stesso.

A questo punto, all’inizio del secondo capitolo, può essere interessante porsi nuovamente la medesima domanda: che cos’è la donna? Ma la risposta, questa volta, la daranno tre donne. Tre intellettuali che, consapevoli della propria condizione e della condizione sociale e culturale in cui era relegata la donna, prendono carta e penna per fare una cosa del tutto nuova e stupefacente: scrivere su di sé e rivendicare la propria dignità di esseri umani. Tre donne che scrivono sulla donna e per la donna.

2.1. Lucrezia Marinelli. Alla riconquista del proprio corpo

All’alba del secolo XVII doveva essere capitato tra le mani di Lucrezia Marinelli un trattato il cui titolo non lasciava molto spazio all’immaginazione. Come ormai facilmente si può intuire, si trattava del famigerato *I Donneschi Difetti* dell’erudita ravennate Giuseppe Passi, che si è imparato a conoscere dal precedente capitolo. In quell’occasione si era accennato alla fortuna editoriale di quest’opera, ma anche alla reazione che aveva suscitato in una intellettuale assai vivace, ovvero proprio Lucrezia Marinelli⁹².

⁹² Lucrezia Marinelli nacque a Venezia nel 1571, città nella quale morì all’età di 82 anni nel 1653. La sua formazione culturale avvenne in ambito familiare. L’ambiente domestico fu, infatti, caratterizzato dalla cultura del padre, il medico di formazione aristotelica Giovanni, che ebbe modo di occuparsi nelle sue opere mediche anche della donna (*Gli ornamenti delle donne*, Venezia, 1562 e *Le medicine pertinenti alle infermità delle donne*, Venezia, 1574). Lucrezia poté approfondire lo studio della

Nel giro di un anno dall'apparizione del trattato di Passi (1599), l'intellettuale veneziana aveva già composto un contro-trattato, che voleva presentarsi non solo come una piccata risposta a quello del ravennate, ma anche come una dimostrazione della qualità e superiorità della donna. Stiamo parlando dell'opera *Della nobiltà et eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti degli huomini*, che uscì appunto a Venezia nel 1600 presso l'editore Ciotti e fu poi aggiornata e ristampata nel 1601⁹³, sempre per i tipi di Ciotti. Il titolo è già di per sé molto esplicativo: da una parte vi è l'ideale ripresa del classico trattato di Cornelio Agrippa, *De nobilitate et praeaeclentia foeminei sexus*⁹⁴, dall'altra il rovesciamento del titolo dell'opera misogina di Passi (*I donneschi difetti*). La duplicità del titolo scelto dalla Marinelli si riflette sull'architettura stessa del testo, che si presenta ben distinto in due parti: la prima dedicata alla dimostrazione del valore femminile, la seconda alla descrizione dei difetti degli uomini.

Fin dall'inizio è facile scorgere allusioni al trattato di Passi. La parte dedicata all'eccellenza delle donne si apre, infatti, con la presentazione in chiave positiva di due etimologie (oltre a quella "classica" di donna da *domina*, signora) che la tradizione misogina – e Passi in particolare⁹⁵ – aveva spesso cavalcato, ovvero quelle delle parole *foemina* e *mulier*. La prima deriva dal latino *fetus* che indica parto (quindi produzione) e da una radice greca che significa fuoco. *Mulier* è voce latina «che significa molle et delicato, se al corpo il nome applichiamo; ma se all'animo, mansueto et benigno» (p. 8). Come si vede, qui l'autrice non contesta l'etimologia

letteratura e della filosofia, in particolare di Platone e di Aristotele. Si sposò in età avanzata (probabilmente dopo i quarant'anni) con Girolamo Vacca e fu questo che le consentì di dedicarsi per lungo tempo all'attività intellettuale entro il colto ambiente domestico. Oltre al trattato *Della nobiltà et eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti degli huomini*, si dedicò alla tematica spirituale con opere come *La colomba sacra*, Ciotti, Venezia 1595, *Vita del serafico et glorioso San Francesco*, Bertano, Venezia, 1597, *Amore innamorato e impazzato*, Combi, Venezia, 1598, *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'Universo*, Barezzi, Venezia, 1602. Non tralasciò, comunque, il genere epico, componendo *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, Imberti, Venezia, 1635, dedicato alla quarta Crociata condotta dal doge Enrico Dandolo tra il 1202 e il 1204, in cui forte è l'influsso dell'epica cavalleresca alla maniera di Torquato Tasso.

⁹³ Edizione da cui si cita.

⁹⁴ Cfr. sopra p. 54.

⁹⁵ Cfr. Passi, op. cit. pp. 3 sgg. per il quale la parola *foemina* significa «ogni peccato ed iniquità». Da considerare anche il fatto che tale parola nella tradizione poetica in lode della donna (poesia siciliana, Dolce Stil Novo, Dante, Petrarca, ecc.) veniva accuratamente evitata perché associata a caratteristiche negative.

del termine, ma sposta la sua interpretazione da negativa (com'era in Passi⁹⁶) a positiva: «onde all'uno et all'altro modo sempre risulta in lode della donna; perciocché le carni morbide e delicate argomentano, che l'ingegno in quel tale sia più adatto ad intendere, che non farebbe tra carni ruvide et aspre» (ivi). I nomi con cui si designa l'essere femminile, quindi, «dinotano, et significano tutte quelle meravigliose eccellenze, che nel mondo si ritrovano, e ritrovar si possono» (ivi): produzione, generazione, fuoco, anima e vita. Da tutto ciò emerge un particolare che si oppone con forza alla tradizionale concezione che, da Aristotele in poi, si aveva del ruolo della donna in ambito riproduttivo e che di fatto la marchiava già come essere inferiore per natura. Per la Marinelli, infatti, la donna non ha più un ruolo passivo nella riproduzione, né tantomeno si limita a fornire la materia a cui il maschio darà la forma, ma è essa stessa principio della vita, fisica come spirituale⁹⁷. Muovendo da queste basi, la scrittrice vuole andare alla riconquista del corpo e della mente della donna; non a caso due aspetti, questi, da sempre martoriati dalla trattatistica misogina, che aveva ridotto la donna ad un essere tutto corpo, privo di un qualsiasi barlume di intelligenza, passivo in tutto e per tutto.

La Marinelli, procede alla riconquista del corpo femminile partendo dal suo interno. Il corpo femminile è il simulacro dell'anima che esso racchiude, irraggia quindi bellezza, una bellezza che non è destinata al possesso ed al disprezzo da parte maschile, ma è «un raggio e un lume dell'anima, che informa quel corpo» (p. 13). Questa beltà si riveste di una funzione civilizzatrice e nobilitante che conduce addirittura alla contemplazione divina (un'idea di donna, quindi, come principio autonomo di vita spirituale). Questo corpo trasfigurato non può più quindi essere strumento di pericolosa attrazione e trappola per l'uomo, ma rispecchia la bellezza dell'anima delle donne. L'immagine così idealizzata che Marinelli propone della donna, si avvicina molto a quella della tradizione stilnovistica e petrarchista. Non a caso, la maggior parte delle citazioni che vengono addotte per dimostrare queste assolute caratteristiche della donna sono tratte da poeti come Dante, Petrarca, Bembo, (ma anche Ariosto e Tasso). Quindi, come giustamente osserva Anna Romagnoli, in un certo senso, l'autrice procede alla difesa della donna e alla

⁹⁶ Cfr. Passi, op. cit. pp. 3 sgg. in cui *mulier* deriva dall'aggettivo *mollis*, inteso in senso negativo ed associato alla mollezza del corpo e della mente femminile.

⁹⁷ Cfr. Romagnoli, op. cit. p. 306.

celebrazione della sua superiorità, attraverso un immaginario poetico maschile e si arriva al paradosso per cui «l'immagine femminile che si celebra è comunque quella partorita dall'uomo»⁹⁸.

Ma perché, in Lucrezia Marinelli, è presente questa ansia di voler a tutti i costi rivalutare il corpo femminile? La scrittrice, una intellettuale brillante ed attenta a tutto ciò che la circondava, dalla lettura del trattato del “nemico” Passi, ma non solo, si era resa conto che la donna esercitava sull'uomo un'attrazione corporale talmente forte che quest'ultimo, temendo di perdere quel controllo e quella fermezza di cui andava così fiero, l'aveva trasformata in un essere tanto imbelles quanto perverso. È proprio così, ad esempio, che si spiega la posizione che assunse Aristotele⁹⁹ nei confronti del sesso femminile, dando di fatto l'avvio al vituperio delle donne. Il grande filosofo, si direbbe oggi, aveva preso una sbandata per la concubina di un certo Ermia, perdendo quindi anche il controllo su se stesso se è vero, come racconta Diogene Laerzio, che, una volta ottenutala in dono dal suo amico, «d'allegrezza insuperbito fece sacrifici in onore della sua novella donna e dea, come si faceva in quei tempi, a Cerere, Eleusina, e ad Ermia, che a lui la diede, sacrificò similmente.» (p. 109). Una volta ripresosi da questa “sbandata” e resosi conto di aver perso il proprio equilibrio di uomo e di filosofo, «attribuendo le cagioni del suo lungo errore alla donna di Ermia, e non al suo intelletto poco sano, <uscì> a dire sconce parole per coprire l'error commesso, e poco onorate in biasimo del sesso femminile, cosa irragionevole» (ivi). L'aneddoto su Aristotele dimostra come l'uomo abbia proiettato sul corpo femminile tutte le sue ansie e preoccupazioni. È quindi dimostrando che il corpo della donna non è un errore di natura, un ricettacolo di mali, né tantomeno una trappola, che si compie un primo importante passo verso la rivalutazione della donna in sé. Non solo il corpo femminile non è una trappola, ma è anche utile alla società. È un corpo che serve. Un corpo forte¹⁰⁰, che unisce tenacia e coraggio, come hanno dimostrato a loro tempo le Amazzoni, la vergine Camilla ed in tempi più recenti eroine come Giovanna d'Arco. Il corpo femminile, nella sua

⁹⁸ Cfr. Romagnoli, op. cit. p. 306.

⁹⁹ Cfr. anche Conti Odorisio, op. cit. p. 66.

¹⁰⁰ Cfr. Conti Odorisio, op. cit.: «L'esaltazione della donna forte consente alla Marinelli di recuperare alcuni aspetti dell'aristotelismo e di dimostrare che la donna è forte nel senso indicato da Aristotele, possiede cioè la forza d'animo nell'accettare qualsiasi evento, anche la morte, pur di non soccombere al disonore.» (p. 69-70).

perfezione e bellezza, è autonomo spiritualmente e fisicamente, ne viene esaltata la sua funzione riproduttiva.

Tuttavia, in questa costante ricostruzione del corpo, che ha come obbiettivo la sua rivendicazione e la sua riconquista da parte delle donne, manca qualcosa. Ed è proprio quel qualcosa che turba l'uomo e che genera poi l'immagine della donna e del suo corpo come animale vorace ed insaziabile: la componente della sessualità. Perché Lucrezia Marinelli, così attenta a passare in rassegna i poeti, a lodare il Platone delle *Leggi* e della *Repubblica*, a mettere in luce le contraddizioni di Aristotele come uomo e come filosofo, fa di tutto pur di non affrontare il tema della sessualità? In fondo sembra, questa, una scelta ben studiata, non certo una mancanza involontaria. Del resto la Marinelli è cosciente del fatto che il corpo femminile, come veicolo di desiderio sessuale, ha causato e causa tanti problemi alla donna. L'autrice poteva scegliere se trattare il corpo femminile – quindi anche il *suo* corpo – come corpo reale (e sessuale), oppure se proiettarlo in un piano di idealità fisico-spirituale, tralasciando la componente della sessualità. Come si è visto, la strada intrapresa è la seconda. Se si allarga lo sguardo alla restante produzione letteraria di questa scrittrice, si può forse incominciare ad intravedere una risposta alla domanda postasi. La quasi totalità delle sue opere è fortemente caratterizzata dalla componente spirituale, in special modo esse hanno come tema prediletto la vita di sante: *La colomba sacra*, dedicata a Santa Colomba, *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo*, *Vita di Santa Giustina*, *De' gesti heroici e della vita meravigliosa della Serafica Santa Caterina*, *Holocausto d'amore della vergine Santa Giustina*. Come si può vedere da questo elenco di titoli, l'interesse della scrittrice è rivolto alla tematica religiosa e alla proposta di modelli di perfezione spirituale. Probabilmente anche questa scelta è dettata dalla volontà di presentare la donna come un modello di elevazione spirituale, in cui bellezza interiore e bellezza esteriore coincidono e convivono in reciproca armonia.

Si celebra la bellezza del corpo come naturale dono di Dio, se ne legittima la cura attraverso il trucco in quanto si conserva ciò che Dio ha donato (p. 262 sgg.), ma di erotismo, attrazione fisica, o seduzione, nessuna traccia.

A tale proposito, è interessante, inoltre, notare come dalla produzione della Marinelli, sia in quella religiosa, sia nel trattato, venga bandito un personaggio come

Maria Maddalena, forse troppo controverso e troppo *border line*, se così si può dire, perché la scrittrice lo ammettesse tra le proprie pagine. Invece, personaggi più convenzionali e più facili da trattare come Semiramide, Didone e Cleopatra¹⁰¹, depurati di tutte le scorie della tradizione misogina, vengono riproposti come esempi di donne prudenti ed esperte nei consigli, con una meccanica trasformazione da eroine di lussuria a sagge governanti (p. 64 sgg.).

Forse, giunti a questo punto si può avanzare l'affermazione che, poco a poco, tra le righe, stava prendendo forma sempre più concreta: la Marinelli difende la donna, il suo corpo, ma allo stesso tempo di questo corpo ha paura e per questo motivo sceglie di tagliarne senza appello una parte, ossia quella legata alla carnalità e alla sessualità. Vi è, sì, nel trattato, un capitolo dedicato al sentimento amoroso, *Dell'amor delle donne verso i padri, i mariti, i fratelli, et i figliuoli*, ma è un sentimento tutto orientato alla fedeltà verso il proprio uomo, quando non alla castità. Quest'ultimo aspetto è approfondito in un capitolo dedicato appunto alle *Donne temperate e continenti*. La castità è considerata come una virtù tipicamente femminile; in questo modo si cerca di far svanire l'immagine della donna tentatrice, cosa che serve non solo per procedere al lavoro di ricostruzione dell'immagine della donna, ma anche ad allontanare da Lucrezia stessa questo fantasma. Se si tiene conto anche del dato biografico, e cioè che la Marinelli si sposò in età alquanto avanzata e trascorse buona parte della vita tra svaghi eruditi e letterari, si può ipotizzare che tutto ciò abbia influito sul suo piano di rivalutazione della donna, un piano che ella elabora a partire dalla sua condizione personale di donna lontana dall'universo della sessualità, più vicina senz'altro a quello dell'astrazione intellettuale. Anzi, quella castità che ne *La nobiltà* si presenta come un tratto tipicamente femminile, nel poema epico-cavalleresco del 1635, *L'Enrico*, si trasforma nel vessillo dell'indipendenza femminile contro il controllo maschile¹⁰².

Il corpo alla cui riconquista si muove l'opera dell'intellettuale veneziana è quindi un corpo ideale, lontano da quello reale. Del resto, è anche questo un modo

¹⁰¹ Si è visto in precedenza come Tasso avesse attribuito a Semiramide e Cleopatra la virtù donnesca e come entrambe le regine venissero giudicate non per la loro impudicizia (che Tasso del resto non nega) ma solo per la loro abilità nel governare.

¹⁰² Cfr. L. Lazzari, *Forme di libertà nelle opere di Lucrezia Marinelli*, in Atti del Convegno Internazionale *Donne a Venezia tra '500 e '700. Spazi di libertà e forme di potere*, Venezia, 8-10 maggio 2008.

per escludere il maschio dall'universo femminile e sancire una completa autosufficienza della donna, quasi fosse un essere che si riproduca per partenogenesi. Tuttavia, è difficile non vedere in questo estremismo, oltre ad un rapporto conflittuale col proprio corpo di donna, anche un timore verso l'uomo ed il suo aspetto fisico. A suffragio di questa ipotesi, vi è la costante riproposizione del confronto di genere sull'asse bello/brutto. Quanto la donna si distacca dalla corporeità terrena e si proietta nel mondo del bello e del buono, tanto l'uomo sprofonda nella mondanità e da questa non sa sollevarsi, condannato dalla sordidezza del suo animo, che traspare dalla bruttezza del suo corpo:

è cosa meravigliosa vedere la moglie di un calzolaio, o di un beccaio, ovvero di un facchino vestita di seta con catene d'oro al collo, con perle, e anelli di buona valuta [...] e poi all'incontro vedere il marito tagliar la carne tutto lordato di sangue di bue, e male in arnese, o carico come un asino da soma vestito di tela, con la quale si fanno i sacchi. (p. 26).

La donna è bella, l'uomo è brutto e suscita raccapriccio. Non appare quindi così fuori luogo vedere proiettato in una visione manichea il rapporto uomo/donna, maschile/femminile¹⁰³. La battaglia fin qui condotta dalla Marinelli, ha finalmente portato alla riconquista del corpo della donna? Se ci si riferisce al corpo inteso nella sua componente fisica, il corpo con le sue pulsioni e passioni, aperto allo scambio con la realtà che lo circonda, la risposta è no. Ma allora qual è il risultato ottenuto dall'autrice? Se si può affermare che sia riuscita solo a metà nell'intento di rivendicare il proprio corpo di donna, le si può però riconoscere di essere riuscita a proporre una rivalutazione, spogliandolo e depurandolo almeno di tutti quegli attributi (pericolosa seduzione, mostruosità, infermità, passività, ecc.) che la tradizione misogina gli aveva impresso. Marinelli reagisce alla denigrazione misogina, proiettando il corpo femminile nell'universo dell'idealità, facendone un simulacro divino. Certo, è una rivalutazione che trova rifugio nell'ideale, forse un poco estremistica nel suo rifiuto di considerare la donna come un corpo reale che deve confrontarsi anche con l'altro corpo, quello dell'uomo. La sua vicenda biografica e la sua raffinata formazione filosofica, col culto di Platone e del

¹⁰³ Cfr. A. Romagnoli, op. cit., p. 300.

neoplatonismo, non potevano che portarla ad intendere in tale modo la riconquista del corpo. Per quanto riguarda, invece, la riaffermazione della mente della donna, delle sue facoltà intellettuali, l'autrice ha sicuramente miglior gioco. Propone una schiera di donne «scienziate et di molte arti ornate» (pp. 37 sgg.), di «donne prudenti et nel consigliare esperte» (pp. 64 sgg.), giuste, leali, e così via. Ma aldilà di questo repertorio, di per sé alquanto monotono, è Lucrezia stessa con la sua opera a voler testimoniare che nella donna brilla la luce dell'intelletto. La figura che di sé, infatti, presenta è quella di una donna intellettuale vivace ed in grado di padroneggiare perfettamente filosofia, letteratura, storia, capace, insomma, di sapersi muovere con dimestichezza tra i vari piani della cultura. Dimostra di conoscere a fondo l'opera di Aristotele, che non esita in vari luoghi a confutare, come quando mette in luce le contraddizioni in cui è caduto il grande filosofo¹⁰⁴. Sa passare in rassegna Platone (soprattutto dimostra grande confidenza con le *Leggi* e *La Repubblica*), al quale va il suo favore di donna intellettuale, poiché vede in lui il filosofo illuminato che crede nell'eguaglianza tra uomo e donna e nella necessità di una loro comune educazione, senza distinzione di funzioni maschili e femminili.

Questa comunanza di vedute con Platone, la porta a confrontarsi con vari intellettuali della sua epoca, senza alcuna soggezione, sicura delle sue capacità argomentative e della sua mente. La Marinelli non esita ad attaccare figure di primo piano come Speroni, del quale – servendosi scaltramente di Aristotele – “distrugge”, come lei stessa tiene a precisare, l'opinione secondo cui la moglie è serva del marito¹⁰⁵. La fiducia in se stessa non le impedisce poi di misurarsi anche con un autore, per il resto da lei assai apprezzato dal punto di vista letterario, come Torquato Tasso. Sotto accusa è in questo caso proprio l'opera che si è avuto modo di

¹⁰⁴ Come quando osserva che Aristotele si contraddice affermando che la natura produce in maggior numero le cose più perfette (gli uomini) ed in minor numero quelle imperfette (le donne). Tuttavia, dalla realtà risulta che vi sia un maggior numero di donne e non di uomini, il che attesterebbe, contro il suo ragionamento, proprio la maggior perfezione della donna.

¹⁰⁵ Questa era la tesi esposta da Sperone Speroni nel dialogo *Della dignità delle donne* (Venezia 1543). La Marinelli confuta tale opinione in un capitolo apposito del suo trattato: *Opinione dello Speroni raccontata e distrutta* (p. 126). Ella afferma che la moglie non è serva ma compagna del marito, ed a suo favore porta la posizione di Aristotele, il quale nella *Politica* aveva affermato che tra marito e moglie vi deve essere «una sincera compagnia, e una unanime concordia» (p. 127) e che il marito ha sull'altro coniuge un «imperio civile, <che> è quello di coloro, che ora comandano, ora a loro è comandato» (ivi). Il riferimento alla “scaltrezza” della Marinelli nel ricorso ad Aristotele sta nel fatto che l'intellettuale glissa sul successivo ragionamento del filosofo, che a proposito dell'imperio civile, sempre nella *Politica*, osserva come alcuni siano destinati a comandare (gli uomini) ed altri ad obbedire (le donne).

presentare precedentemente, il *Discorso della virtù femminile e donnesca*¹⁰⁶. Ecco allora un altro capitolo, questa volta dedicato al *Parere di Torquato Tasso addotto et rifiutato* (p. 128). Da notare che qui l'autrice non intende "distruggere" ma soltanto "rifiutare", come se si volesse riconoscere l'autorità e la statura del personaggio la cui posizione si vuole confutare. Per la Marinelli non esiste distinzione tra un tipo di virtù femminile e un tipo di virtù donnesca, così come non esiste differenza tra femmina e donna: entrambi questi termini vanno considerati lodevoli, come già si è visto. Tasso, sposando l'opinione di Aristotele e Tucidide ha offeso tutte le donne, poiché crede «seguendo l'opinione di Tucidide et di Aristotele, che le donne sieno a comparazione degli huomini imperfette et deboli» (p. 128). Non è accettabile l'ipotesi che nella donna manchi la virtù della forza, perché «abbiamo prodotto mille esempi di donne fortissime, non già Reine nel nostro libro et non già di forza ubbidiente (cosa da serva) ma di forza signoreggiante» (ivi). La forza è una virtù della donna, indipendentemente dalla sua appartenenza sociale. Il mito della donna forte di corpo e di spirito è dall'autrice molto sentito. Nel trattato, infatti, abbondano gli esempi di donne guerriere e largo spazio è dato al mito (trattato in realtà come un fatto storico) delle Amazzoni. Affermare la forza fisica della donna, in una società in cui l'uso delle armi rivestiva un ruolo di primo piano, è infatti un altro modo per sostenere la sua eguaglianza con l'uomo¹⁰⁷. Tuttavia, ciò che maggiormente irrita la Marinelli, è la svalutazione che Tasso fa delle capacità intellettuali femminili, quando questi afferma che la speculazione non è un esercizio in cui le donne siano particolarmente versate. Sentendosi lei stessa un esempio vivente del contrario, è punta nell'orgoglio e risponde seccamente al grande poeta: «io non admetto questa sua suppositione, anzi essendo le donne della medesima spetie degli huomini, et havendo una stessa anima, et le stesse potenze [...] direi che tanto conviene la speculazione alla donna quanto all'huomo» (p.129). L'autrice è cosciente però della situazione storica in cui versa la donna e della sua difficoltà ad accedere ad una formazione che le dia i mezzi per controbattere all'uomo sul piano

¹⁰⁶ Cfr. qui, p. 29

¹⁰⁷ Si vedano i capitoli del trattato *Delle donne forti et intrepide* (p. 55), *Delle donne nell'arte militare, et nel guerreggiare illustri et famose* (p. 76) e *Delle donne di forti membra et della delicatezza sprezzatrici* (p. 88). Per quanto riguarda le Amazzoni, l'autrice parte dal mito classico della regina Pentesilea, per arrivare ad esempi più recenti (accreditati come reali) delle amazzoni di Boemia con a capo Valasca, delle donne guerriere della Monotapa in Africa e di quelle del Nuovo Mondo incontrate dall'esploratore spagnolo Carvajal (si veda anche G. Conti Odorisio, op. cit. p. 71).

del confronto speculativo. È facile, così, per l'uomo affermare che alla donna non si addice il ragionamento, questi infatti «non lascia che la Donna a tali contemplazioni attenda, temendo ragionevolmente la superiorità di lei» (ivi). Anche Tasso viene quindi accusato di voler mantenere soggiogato l'ingegno femminile, per evitare che questo raggiunga e superi quello maschile. Non a caso il poeta ritiene, con Tucidide, che «la fama della Donna non deve uscire della propria casa. Et io mossa dal parere di Gorgia Leontino, et di Plutarco dico che il grido dell'operationi donnesche, parlo in materia di scientie, et d'ationi virtuose, deve risonare non solo nella propria città: ma in diverse, et varie provincie » (ivi).

E così anche Tasso è finito nel mirino della Marinelli. Il bersaglio, grosso, tuttavia, come si è già avuto modo di accennare, è Giuseppe Passi. Se la prima parte della *Nobiltà* era dedicata alla difesa e alla lode delle donne, la seconda si presenta come un rovesciamento in chiave parodica del serio trattato dell'erudita ravennate, con un capovolgimento dei difetti, da donneschi in maschili. La Marinelli non perdona a Passi l'aver svilito e vilipeso l'ingegno femminile e percepisce il timore del ravennate per la donna intellettuale (che magari potrebbe essere anche migliore di lui nelle lettere). All'inizio del capitolo VI, *Risposta alle leggierissime, et vane ragioni addotte dagli huomini in lor favore* (p. 108), si elencano i motivi che possono spingere un uomo a parlar male delle donne, tracciando al contempo il ritratto del tipico maldicente:

dico dunque, che varie furono le cagioni che spinsero et che sforzarono alcuni huomini sapienti, et dotti a biasimar et vituperar le donne, fra le quali è lo sdegno, l'amor di se stessi, l'invidia, et la scusa del poco ingegno loro. Onde si potrebbe dire, che quando Aristotile, *o alcuno altro* biasimò le donne, che o sdegno, o invidia, o troppo amor di lor medesimi ne fosse cagione (ivi, corsivo nostro).

È difficile non sentire un richiamo all'autore de *I donneschi difetti* in quell'acceso ironicamente sfuggevole: *o alcuno altro*. Del resto, sdegno, amor di se stessi, invidia e scusa del proprio poco ingegno, sembrano caratteristiche che calzano a pennello alla figura del Passi intellettuale di provincia che vuole rivalersi sui suoi concorrenti femminili nel campo delle lettere. A conclusione dello stesso capitolo Passi è

chiamato in causa in prima persona, quando l'autrice – tra il serio e il faceto – ipotizza un trauma, che il ravennate avrebbe patito in passato con qualche donna, alla base del suo astio verso il genere femminile: «anche il Passi crudelissimo nostro nemico dice, che fu sdegno che l'indusse a biasimarle» (p.115). Evidentemente deve essere stato lo sdegno verso la donna amata a rendere Passi un nemico del donnesco sesso. Il fatto poi di avere tratto delle conclusioni così sommarie sul genere femminile non depone certo a favore della sua brillantezza di intellettuale, perché «è cosa biasimevole saltar dal particolare all'universale» (ivi). Infine, dall'alto della sua posizione, conscia del suo valore, la Marinelli liquida così il suo livoroso collega: «non si conosce apertamente, quale sdegno, ch'egli avea contra alcuna, lo abbia mosso. Si certo, se li perdoni adunque; perché si emenderà del commesso fallo, et conoscerà la nobiltà delle Donne» (p.116) magari leggendo proprio questo mio libro, sembra aggiungere. Poco oltre, ecco l'affondo definitivo, Passi non è un fine erudita, ma solo un “maleducato” che non merita di essere ulteriormente preso in considerazione:

queste sono le risposte, che si danno a persone, che sono della ragione capaci: perciocché alle opinioni degli huomini volgari, et ignoranti, non accade faticarsi a rispondere, i quali senza fondamento, et ragione parlano ostinatamente (p.116).

La parte dedicata ai difetti degli uomini, si diceva, è speculare a tutto *I donneschi difetti* di cui si propone un controcanto ironico, una sorta di eco. Mentre Passi nello scandire le mancanze femminili riesce a muovere al riso soltanto involontariamente, la penna della Marinelli sa essere al contempo pungente e vivace. Ella riesce a ridere dei difetti degli uomini e a prendersi gioco di loro. Si veda, ad esempio, come in pochi tocchi sappia tracciare la caricatura del vecchio vanitoso e vanesio, quasi fosse un personaggio da commedia, che alla soglia degli ottant'anni si innamora di una fresca gentildonna della sua stessa città e sentendosi ringiovanito dalla passione amorosa (la Marinelli si rivolge a lui chiamandolo «fanciullo» e « buon giovinetto»), appostato sotto il balcone della sua amata, le dedica serenate e mattinate senza rendersi conto che «faceva ridere le brigate, avendo una voce di ranocchio» (p. 267). Se col canto non otteneva grossi risultati, con le cure estetiche, se possibile, gli

andava anche peggio. Doveva essere davvero un bello spettacolo, ci comunica l'autrice, vedere sotto una capigliatura riccamente acconciata e sottoposta a stiramenti e tinture «una fronte crespa, rugata, e negra, due occhi scarpellati, e riversi, il naso gocciolante, le guance ritirate in dentro. La bocca isdentata, le labbra livide, smorte, tremanti» (ivi). In un crescendo comico si passa alla descrizione dell'abbigliamento e dell'atteggiamento "giovanili" del pover'uomo, che «portava un berrettino rosato tutto tagliato con cordoni, e cordelle d'oro e d'argento» (ivi), indossando il quale era il primo a lanciarsi a ritmo di musica in balli scatenati, «ancor che a pena si reggesse in piedi» (ivi). Ma il *climax* si raggiunge mostrandolo in azione durante le partite a palla (e qui l'autrice è impietosa nella sua caricatura):

era più ghiotto di giuocare alla palla da vento, che l'orso del mele. Dove ritrovava giovani giuocatori, spogliavasi in farsetto, e alcuna volta in camicia per mostrar meglio la bella disposizion del corpo, in niuna parte contraria alla bellezza del volto (ivi).

È difficile pensare che l'immagine dell'arzillo vecchietto che balla malfermo con in testa il berrettino rosa o che gioca a palla mettendo in mostra i propri pettorali, non muova al riso anche il lettore di sesso maschile, oltre a suscitare il sarcasmo delle lettrici. E alla fine del racconto, su questo bizzarro personaggio cala la scure della Marinelli: «questo babione fu pazzo in vita e dopo morte» (ivi)¹⁰⁸. Mirando ad un effetto parodistico, l'autrice costruisce i capitoli della seconda parte della *Nobiltà* in opposizione ai discorsi de *I donneschi difetti*. Le donne sono *accidiose et otiose* (Passi, discorso VIII)? Gli uomini sono *otiosi, negligenti et sonnacchiosi* (Marinelli, capitolo 7); le donne sono *fraudolenti et ingannevoli* (Passi, discorso XXII)? Anche gli uomini: *degli huomini fraudolenti, traditori, perfidi et spergiuri* (capitolo 11); se le donne sono *volubili, incostanti, instabili, leggiere, credulone, sciocche e sciempie* (discorso XXXI), gli uomini sono *incostanti e volubili* (capitolo 14). E si potrebbe andare avanti con questa sorta di botta e risposta per tutti e trentacinque i discorsi di Passi e per tutti gli omologhi capitoli dell'autrice veneziana. Altro esempio di specularità si può vedere dalla risposta della Marinelli al declassamento da parte del

¹⁰⁸ Marinelli aggiunge infatti che egli volle scolpito sulla sua tomba un cupido alato che con l'arco teso disegnasse un cuore (ivi).

collega maschio di eroine femminili che la tradizione riteneva dotate di grandi virtù. Passi ritiene Penelope adultera e traditrice di Ulisse?¹⁰⁹ La Marinelli si vendica con perfetta simmetria, tacciando un' icona della saggezza come Salomone di lussuria ed ambizione. Si può così affermare che prima e seconda parte del trattato dell'intellettuale veneziana abbiano due pesi diversi. Nella prima si nota uno sforzo argomentativo e filosofico nel perorare la causa della donna e nella rivendicazione del proprio corpo (con alcuni limiti, come si è visto) e della propria mente. Qui la Marinelli, oltre a padroneggiare la filosofia e la letteratura sa guardare anche alla realtà che la circonda e si rende conto che le ragioni dell'inferiorità femminile sono da cercare prima di tutto nella storia e nella società: le donne sono dotate di intelligenza tanto (e forse più) degli uomini, soltanto non possono svilupparla perché è loro impedito. Forse anche per questo si vede l'ansia di Lucrezia nel volersi presentare come figura autorevole nel panorama letterario, facendo costante sfoggio della sua vasta cultura letteraria, ma senza accorgersi di attingere forse troppo spesso all'immaginario poetico maschile, lei paladina delle donne.

Ritornando per un attimo al confronto con il rivale Passi, è da notare che il procedimento argomentativo della Marinelli non procede per sentenze aprioristiche, ma si basa piuttosto sulla razionalità e sulla accurata citazione delle fonti¹¹⁰. Mentre in Passi, come si è già visto, non vi è alcuna cura filologica nel riferirsi alle autorità, la Marinelli si preoccupa di dare al lettore tutti gli estremi necessari per poter risalire alla fonte citata, come ci si può rendere conto da questo esempio, tratto dal capitolo quarto, *Delle ragioni tratte dalle nobili operazioni et dai detti degli huomini verso le donne*. Discutendo su che cosa sia l'onore, così si riferisce ad Aristotele: «Non essendo altro adunque l'honore che premio di virtù, che in alcuno risplende o di ricevuto beneficio, si come dice egli nell'ottavo dell'Etica al capitolo 16, in modo tale *l'honor est virtutis premium et benefitij*.» (p. 25)¹¹¹. Anche quando si limita a parafrasare, la Marinelli riporta il luogo preciso a cui si riferisce: «Affermò eziandio <Aristotele> che le donne sono più perspicaci, e sagaci de maschi nel libro 9

¹⁰⁹ Cfr. Passi, op. cit. p 134.

¹¹⁰ A tale proposito Conti Odorisio nota che «il suo discorso procede secondo i canoni del tempo, con citazioni e note degne del miglior erudito e la certezza che le proviene da un'accurata interpretazione della storia dà al suo stile la pacatezza e la disinvoltura necessarie.» (Conti Odorisio, op. cit. p 100).

¹¹¹ Aristotele, *Etica Nicomachea*, VIII, XIV, 16: «Infatti la ricompensa della virtù e del beneficio è l'onore, mentre il sollievo dal bisogno è il guadagno» (cit. in Conti Odorisio, op. cit. p. 115).

dell'*Historia degli Animali* al capitolo 1.» (p. 27)¹¹², mentre Passi si affida alla formula “Aristotele dice”¹¹³, non permettendo così alcuna verifica della fonte. Dal breve confronto sulla maniera di citare della Marinelli e di Passi, si può affermare che l'autrice è più scrupolosa e procede con grande sicurezza nelle citazioni. Da parte sua, quindi, si dimostra una maggior onestà intellettuale, che invece a Passi manca. Di fronte alla sicurezza con cui la Marinelli si serve delle autorità, si potrebbe quindi avanzare l'ipotesi che questa conoscesse meglio del ravennate le fonti antiche.

La prima parte del trattato rimane comunque la più originale e la più impegnata. È notevole l'intento dell'autrice di rivalutare il corpo della donna, così martoriato dalla tradizione misogina (anche se la sua scelta perde di vista, alla fine, la realtà fisica di questo corpo per proiettarlo nell'astrattezza dell'ideale). Nella parte dedicata, invece, alle mancanze degli uomini si avverte un certo rilassamento. Qui si procede al botta e risposta con Passi e l'autrice sembra volersi divertire, il suo stile si fa ancor più vivace e non mancano scenette gustose e divertenti. Tuttavia, dopo un po' il gioco sembra appesantirsi in uno stucchevole rovesciamento dei difetti femminili in maschili e a tratti riappare quella virulenza manichea con da un lato la bontà e bellezza femminili e dall'altro la cattiveria e bruttezza maschili, il che potrebbe lasciar trasparire un suo timore verso il maschio.

2.2. Il Merito delle donne di Moderata Fonte. Tra analisi sociale e mediazione

Di una generazione più anziana di Lucrezia Marinelli, la gentildonna veneziana Modesta Pozzo¹¹⁴ è un'altra intellettuale che leva la propria voce a difesa

¹¹² Cfr. Aristotele, *De Animalibus Historia*, IX, I.

¹¹³ Cfr, qui, p. 10.

¹¹⁴ Modesta Pozzo nacque a Venezia nel 1555. Rimasta orfana fu educata dapprima nel convento di Santa Maria e successivamente dai parenti. Uno di questi, Prospero Saraceni, notate le grandi doti di intelligenza e vivacità, la incoraggiò nelle sue attitudini poetiche. Modesta era dotata di una memoria prodigiosa, sapeva cantare, suonare il clavicembalo e ricamare. La sua dote migliore era comunque legata alla produzione poetica e alla scrittura. Andò in sposa all'avvocato Filippo Zorzi, da cui ebbe quattro figli. Morì di parto dell'ultima figlia, nel 1592 (per una biografia di Modesta Pozzo si veda N. Doglioni, *Vita della Sig. Modesta Pozzo di Zorzi*, in M. Fonte, *Il Merito delle donne*, Imberti, Venezia, 1600). Oltre al *Merito delle donne*, scrisse *I tredici canti del Floridoro*, Rampazetti, Venezia

della condizione femminile. Tuttavia, come già vuole suggerire lo pseudonimo che adotta per firmare le sue opere - Moderata Fonte - il suo non è un attacco lanciato in resta alla maniera della concittadina Marinelli. L'opera in cui propone la sua riflessione sulla condizione della donna e sul suo rapporto con l'uomo non si presenta come un trattato in cui "distruggere" opposte tesi od "abbattere" autorità tacciate di misoginismo. Moderata Fonte sceglie, infatti, la forma della conversazione pacata, sviluppata nel quadro di un garbato dialogo rinascimentale, nell'opera dal titolo *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli huomini*¹¹⁵.

Sette donne, unite da un vincolo di nobile amicizia, si ritrovano nel giardino della villa¹¹⁶ che una di queste, la giovane Leonora, ha ereditato dopo la prematura scomparsa del marito. Ognuna di esse rappresenta una tappa della vita di una donna nella società del tempo: Leonora è una giovane vedova, Corinna è una giovane intellettuale che fugge la compagnia di qualsiasi uomo, Cornelia è una donna sposata, Adriana è ormai una vedova anziana che deve provvedere a maritare la figlia Virginia ed, infine, Elena è una fresca sposa. Tutte sono gentildonne dell'alta borghesia veneziana che possono permettersi di trascorrere due giornate (tale è la durata temporale del dialogo) in amabili conversazioni, lontano da indiscreti sguardi (e orecchi) maschili. La lontananza dall'uomo è la condizione base per poter esprimere liberamente il proprio pensiero sul tema che viene proposto dalla più anziana di loro, ossia la condizione della donna ed i suoi rapporti con l'uomo. In questo quadro di eleganza e piacevolezza prende corpo una domestica conversazione tra amiche, in cui il continuo rimbalzare e riflettersi di punti di vista diversi cela come in un gioco di simulazione e dissimulazione il reale punto di vista dell'autrice. Secondo alcuni *alter ego* di Moderata Fonte nel dialogo sarebbe Corinna¹¹⁷, non a caso la vivace intellettuale della compagnia, quella che espone le tesi più radicali nel rapporto con l'uomo. Ad ogni modo, senza voler scendere ad indagare dietro a quale

1581, poema eroico-cavalleresco alla maniera ariostesca ed i poemetti religiosi in ottava rima *La Passione di Christo* e *La Resurrezione di Christo* (usciti entrambi a Venezia, per Imberti, nel 1582).

¹¹⁵ Moderata Fonte terminò il dialogo il giorno prima della morte, nel 1592. L'opera fu pubblicata postuma, a Venezia, per Imberti, nel 1600. Le citazioni si riferiscono a questa edizione.

¹¹⁶ Si può qui notare come la riunione in un contesto protetto, ameno e lontano dalla realtà, in cui poter godere liberamente degli esercizi dell'intelletto, sia un *topos* ripreso da Boccaccio.

¹¹⁷ Lo sostiene A. Chemello nell'introduzione da lei curata a *Il merito delle donne*, Eidos, Venezia 1988.

voce ed in quale misura si nasconda l'autrice, si può affermare che Moderata Fonte, pur scindendosi in diverse protagoniste, sviluppa un ragionamento consapevole e compatto, senza perdersi dietro questo o quel personaggio. Ognuna delle dame contribuisce, alla fine, a fornire il pensiero dell'autrice sulla donna e sul suo rapporto con l'uomo.

La prima giornata ha un andamento più vivace; partendo dalla loro esperienza personale e dalla vita femminile del tempo, le protagoniste procedono ad una rivalutazione della donna e alla messa in luce della prepotenza maschile. Lo sguardo dell'autrice si dimostra quanto mai lucido e ben consapevole della realtà in cui vive. A differenza di Lucrezia Marinelli, qui non si procede ad un catalogo di uomini viziosi o ad uno sfoggio di erudizione filosofica per ingaggiare un duello con i più alti rappresentanti maschili della cultura. Più semplicemente, si parte dalla realtà scegliendo la strada della concretezza. La cifra caratterizzante dell'opera è piuttosto la pacatezza e la rivalutazione – non il rifiuto – dei luoghi e dei compiti pertinenti alla donna. Non a caso è stato notato¹¹⁸ come la stessa amabile conversazione tra la compagnia di amiche avvenga in giardino, un luogo isolato, lontano da quella scena pubblica da cui la donna è esclusa, lontano dal commercio con l'uomo, ed invece così vicino alla casa, alla domesticità, ai luoghi della donna. L'autrice non sembra animata da un intento rivoluzionario, vuole piuttosto denunciare alcune situazioni reali che vanno a tutto svantaggio della donna. Innanzi tutto, è vero che questa è dipendente dall'uomo, tuttavia è una dipendenza che torna a suo merito perché dimostra, in un certo senso, la sua forza d'animo:

questa preminenza si hanno essi [gli uomini] arrogata da loro, che se ben dicono, che dovemo star loro soggette, si deve intendere soggette in quella maniera che siamo anco alle disgrazie, alle infermità, e altri accidenti di questa vita, cioè, non soggezione di ubbidienza, ma di pazienza, e non per servirli con timore, ma per sopportarli con carità cristiana, perché ci sono dati per nostro esercizio spirituale (p. 20).

La dipendenza dall'uomo è un fatto storico e va sopportata come una qualsiasi disgrazia naturale, come fosse un esercizio spirituale alla cui base vi è però una scelta

¹¹⁸ Cfr. A. Chemello, op. cit. pp. I-XVIII.

autonoma di cristiana sopportazione¹¹⁹. Anche il relegamento della donna in casa, lontano dalla sfera pubblica, è un dato di fatto a cui non ci si può sottrarre. Non è detto però che questo debba andare per forza a suo detrimento, visto che l'uomo è costretto a faticare lontano da casa e a lavorare, mentre lei può godere dell'ambiente domestico (ivi). Si può qui notare come un tratto tipico dell'argomentazione di Moderata Fonte sia il ribaltamento – talvolta un poco ingenuo – di situazioni per la donna chiaramente negative in positive¹²⁰. Non sempre, comunque, si può trovare un lato positivo in aspetti oggettivamente tragici nella vita della donna, anche all'interno della famiglia. Vi è la consapevolezza del disagio femminile nella violenta società maschile del tempo. L'uomo, con la sua natura incline alla violenza, si adatta meglio ad una realtà in cui «assassinamenti, usurpazioni, [...] omicidi, sforzi ladroncelli» (p. 22) sono all'ordine del giorno, mentre la donna con la sua mansuetudine e bontà è destinata a soccombere. Per certi versi Moderata Fonte sembra tracciare già la fosca atmosfera che si respirerà poi in alcune novelle della *Lucerna* di Francesco Pona¹²¹. Con lucidità, infatti, si nota come padri, fratelli, figli, mariti, amanti esercitino verso la donna ogni forma di prepotenza e prevaricazione.

È da notare come l'attenzione dell'autrice si rivolga in particolare all'ambiente domestico; non si vuole costruire un'architettura argomentativa che tocchi i massimi sistemi filosofici, che spazi dalle scienze alla cultura, che proietti la donna in una sfera di idealità, ma piuttosto si vuole partire da ciò che è più semplice, dall'esperienza e dalla realtà quotidiana. Si può affermare che l'approccio di Moderata Fonte è quindi più pragmatico e concreto di quello della Marinelli. L'attenzione alla realtà sociale è testimoniata, inoltre, da alcuni argomenti che vengono affrontati nella prima giornata del dialogo. Non a caso si tratta proprio di quelle questioni che, come si è visto in apertura del precedente capitolo, condizionavano pesantemente l'esistenza di una qualsiasi donna contemporanea dell'autrice. Una di queste riguarda la violenza maschile. A tale proposito, vi è la triste constatazione di come questa sia ormai un tratto caratteristico della natura dell'uomo. L'ingenua Virginia, ancora giovane ed inesperta della vita, avanza

¹¹⁹ Cfr. A. Romagnoli, op. cit. p. 278.

¹²⁰ Cfr. ivi.

¹²¹ Si pensi ad esempio alla novella *La levatrice di Ancona*, in cui due fratelli giustiziano la sorella per una relazione clandestina.

l'ipotesi che la prepotenza maschile dipenda più che altro da ignoranza, magari da maleducazione. Cornelia, invece, che della vita è più esperta (è già sposata e questo vuol dire tanto), le apre gli occhi, constatando con fredda oggettività come la violenza sia intrinseca alla natura del maschio: «Non crediate, che contra il nostro sesso solo siano tali, che ancor tra loro stessi si ingannano, si rubbano, si distruggono, si cercano d'abbassare e di rovinar l'un con l'altro» (p. 22). In un mondo in cui vige la legge del più forte la donna viene emarginata ed esclusa, come si dimostra nel caso delle eredità familiari: «quanti padri sono, che non provvedono mai alle lor figliuole vivendo, e al fin morendo lasciano il tutto, o la maggior parte delle loro sostanze a mascoli, e le privano della propria eredità non altramente che se fossero figliuole di lor vicini» (ivi).

Sempre rimanendo in ambito domestico, altro tema su cui Moderata Fonte fa soffermare le sue protagoniste riguarda la generale insoddisfazione con cui in famiglia veniva accolta la notizia della nascita di una figlia femmina (già si è visto come questo fatto causasse alla famiglia una previsione di perdita economica). È ancora Leonora a denunciare questo ingiustificato rammarico da parte del padre che, non appena gli si comunica quello che dovrebbe essere un lieto evento, «subito torce il muso, si turba e si sdegna contra la propria moglie» (p. 58). Sarebbe, al contrario, una notizia da accogliere con allegria e sollievo poiché una fanciulla «si alleva umile, quieta e bene spesso gli aiuta a governar la casa, e loro medesimi con diligenza e amore» (p. 59). Invece, i padri

bramano che gli nascano de maschi, che venuti in età lor dissipino la robba e stiano sù la mela, sempre in pericolo di esser ammazzati o d'ammazzar altri [...] o che giuochino, o sposino qualche trista, o che, per cupidigia di voler essi governar la casa e distrugger a loro modo la facoltà, gli bramino la morte e non veggiano l'ora che escano lor de piedi (ivi).

La scrittrice non nega che la nascita di una figlia comporti la spesa (e magari anche la preoccupazione) della dote, ma è un piccolo sacrificio se si pensa all'amorevolezza che questa dimostrerà sempre al proprio genitore¹²². Il discorso si sofferma così sul

¹²² Cfr. anche A. Romagnoli, op. cit. p 284.

matrimonio per mettere in luce i mali che alla donna ne derivano. Un problema affrontato riguarda proprio la dote. Elena spiega che «si dà la dote al marito, perché pigliando egli moglie viene a torsi una gran spesa alle spalle, che quelli, che hanno poca robba non potriano mantener casa senza il suffragio della dote» (p. 60), il che dà occasione a Corinna di criticare questa pratica e di aggiungere che sarebbe piuttosto la donna a dover pretendere una dote dal marito, visto che «pigliando marito entra in spese in figliuoli e in fastidi, ha più bisogno di trovar robba, che di darla; poiché stando sola senza marito, con la sua dote può viver da regina secondo la sua condizione» (ivi). Sempre rimanendo a trattare delle spiacevolezze legate alla vita coniugale, ecco come viene sintetizzato il matrimonio dal punto di vista della donna: «mirate che bella ventura è maritarsi: perder la robba, perder se stessa, e non acquistar nulla se non gli figliuoli, che le danno travaglio, e l'imperio d'un uomo che la domini a sua voglia» (ivi). Si alza qui il lamento per la condizione della vita coniugale e si esprime tutta l'amara delusione per il matrimonio. Se si pensa che la vita matrimoniale di Modesta Pozzo non era poi così disagiata (sappiamo, infatti, che il marito le consentiva di coltivare i propri interessi culturali ed aveva una mentalità aperta, insomma Modesta non viveva certo da reclusa, né tantomeno era una moglie-schiava), questa analisi delle condizioni matrimoniali testimoniano ancora di più della sua capacità di analisi sociale e della consapevolezza di come le altre donne vivessero nel matrimonio l'esperienza della prigionia. È a queste e per queste donne che l'autrice scrive, facendo loro coraggio e sentendosi loro vicina, seppur più fortunata. Tutte le donne recano una sola, comune, dote: «la dolce conversazione e l'amor sincero» (ivi).

Il pensiero dell'autrice va poi alla spinosa questione delle relazioni extraconiugali per denunciare il diverso trattamento riservato all'uomo e alla donna. La ragione sociale della maggior riprovazione dell'adulterio femminile stava nel fatto che la donna veniva considerata proprietà sessuale del marito, per cui, se si fosse concessa ad altri uomini, avrebbe perso di valore ed intaccato l'onorabilità del coniuge¹²³. L'autrice sembra essere di questo perfettamente consapevole: «se per mala sorte una donna si lascerà dalle insidie di alcun molesto amator persuadere a perdere l'onore, per buono, savio e onorato che sia il marito, subito egli ne riceve

¹²³ Cfr. qui p. 16.

disonor e vergogna solennissima» (p.47). Tra le righe si può qui notare la strategia argomentativa dell'autrice (già precedentemente incontrata) che ribalta a maggior gloria della donna una situazione oggettivamente negativa, come in questo caso è la disparità di trattamento e riprovazione sociale dell'adulterio. Così, infatti, poco dopo si chiarisce:

e sì come quando il capo duole tutto il corpo langue, così la donna per essere di sua natura migliore, e perciò meritamente capo e superiore all'uomo, ricevendo alcuno aggravio, ecco che l'uomo come suo annesso e dipendente, lo compatisce, e così del mal, come del ben della moglie divien partecipe e possessore. (ivi).

Giustamente, a questo proposito, Anna Romagnoli nota come la dissimulazione di una carenza venga presentata come un pregio, «quasi che la percezione soggettiva ovvero la persuasione ideologica potesse modificarne la natura oggettiva»¹²⁴. Moderata Fonte sembra così alternare alla lucidità dell'analisi sociale, momenti di ingenuità argomentativa, come se allontanasse per un momento lo sguardo da una realtà amara. Ad ogni modo, si tratta soltanto di attimi, per poi riprendere coscienza del reale. Ecco, quindi, la constatazione di come l'adulterio sia quasi uno svago riservato ai maschi, perché è come se questi «s'abbino fatto una legge a lor modo» (p. 45) che abbia dato loro licenza di peccare di più e impunemente, quando in verità la colpa è di entrambi. Perché - ci si chiede - tutta la colpa e la vergogna di tale comportamento devono ricadere esclusivamente sulla donna? Ma è una domanda, questa, che suona come una constatazione e che, ancora una volta, dimostra la precisione dell'analisi sociale che si porta avanti nel discorso. Tuttavia, l'autrice propone una spiegazione di questo fenomeno anche da un punto di vista psicologico, se così si può dire. Corinna, infatti, marca una netta differenza nelle relazioni sentimentali tra i due sessi: la donna è mossa dall'amore, mentre l'uomo dal desiderio. Questi è quindi maggiormente portato a ricercare nuove relazioni poiché vi è in lui desiderio senza amore e «mancato che è in lui il desiderio, che è causa di quel vano amore, o per averlo conseguito, o per non lo poter conseguire, viene a mancar insieme l'amor, che è l'effetto di quella causa» (p. 53). Il che testimonia di una sua

¹²⁴ A. Romagnoli, op. cit. p. 282.

maggior instabilità sentimentale e di una sua naturale tendenza all'adulterio e ribalta allo stesso tempo uno dei *topoi* cavalcati dalla tradizione misogina, quello della lussuria femminile. Nella donna, invece, «è amor senza desiderio», quindi anche una disinteressata fedeltà. Le radici dell'infedeltà, nella coppia, vanno ricercate nella natura dell'uomo, non in quella della donna. Gli uomini non sanno piegarsi al sentimento amoroso «per esser la lor natura tanto disamorevole e ingrata [...] e anco per grande invidia che hanno al nostro merito» (p. 54). Nel trattare il tema sociale dell'adulterio ecco emergere il principale difetto dell'uomo: la mancanza di amorevolezza unita all'invidia per l'altro sesso. Al contrario,

nelle donne invece che ira vi è mansuetudine e prudenza, di gola temperanza, di superbia umiltà, di sfrenatezza continenza, di discordia pace, di odio amore, e insomma ogni sorte di virtù morale e liberale è, e può esser nelle donne, più che ne gli uomini (ivi).

In queste poche righe si condensa il merito delle donne: la bontà. Non si vuole idealizzare la donna, non se ne propone un'immagine angelica e portatrice di salvezza, più semplicemente si afferma che la donna reale, quella con cui l'uomo ha e avrà a che fare tutti i giorni, è buona e paziente.

Secondo il filo conduttore di questa analisi che ha per oggetto il rapporto tra i sessi viene considerato anche il fenomeno della prostituzione. Nella prostituta si sono da sempre incarnati tutti i mali di cui la donna nella tradizione misogina è portatrice, sino alla sovrapposizione senza distinzione di donna e meretrice: ogni donna è una meretrice¹²⁵. Moderata Fonte vuole rivendicare alla prostituta il suo essere donna, rifiutando la generalizzazione misogina. Si capovolge, così, l'affermazione “la donna è una prostituta” in “la prostituta è una donna”. È una donna, la prostituta, che ha avuto la sfortuna di essersi imbattuta in cattive compagnie maschili, che è stata oggetto di desiderio senza amore e poi abbandonata a se stessa:

di tanto male l'origine propria e la cagione sono stati essi uomini, i quali prima hanno insediato, tentato, molestato e speronato le misere donne quando erano da bene, tanto che hanno indotte le più semplici e facili a rovinarsi ed a scavezzarsi il collo (p. 43).

¹²⁵ Cfr. il capitolo precedente della tesi.

Non si vuole con questo giustificare il mestiere di prostituta (come prima non si voleva giustificare l'adulterio femminile), quanto piuttosto mostrare come gli uomini si approfittino ed abusino della natura buona e mite della donna. Ancora una volta, lo sguardo dell'autrice va in profondità, senza limitarsi a deplorare la misera sorte delle buone ed innocenti fanciulle. Con la stessa sicurezza si denuncia anche la pratica del delitto d'onore, all'epoca soluzione non disdegnata dai parenti per difendere la propria onorabilità. Tale pratica è considerata inutile e disumana, ulteriore testimonianza dell'odioso trattamento riservato alla donna in ambito familiare. In fondo, non ci vorrebbe poi molto per evitare di giungere ad una soluzione così tragica, alla morte "ultima delle cose terribili". Basterebbe accasare la giovane assecondando i suoi sentimenti, evitando la pianificazione del matrimonio combinato, altra pratica che viene messa sotto accusa. Ad ogni modo, l'autrice smonta il mito del delitto d'onore come difesa della propria rispettabilità. L'onore non ha nulla a che vedere con questo uso, ne è solo una falsa motivazione. Ancora una volta, alla base di questa prevaricazione sta la natura rabbiosa e violenta dell'uomo, che tratta la donna come un semplice oggetto da desiderare e possedere e, quando perde di valore, da gettare via¹²⁶. In questa prima giornata, quindi, attraverso il gioco della piacevole conversazione tra amiche, sono stati toccati, spesso con sorprendente ed acuta consapevolezza, i punti attorno a cui ruota la vita di una donna nella società: vita in famiglia, matrimonio e relazione tra i sessi. Sfuma ormai il giorno e le amiche si ritirano, dandosi appuntamento all'indomani. Ciò che rimane della loro conversazione è l'immagine di una donna che rivendica il proprio diritto alla libertà, alla dignità di essere umano, e al rispetto.

Dopo l'analisi e la critica sociale della prima giornata, la seconda parte del dialogo si caratterizza per un andamento più pacato. Si procede ad una rivalutazione dello spazio riservato dalla società alla donna, ossia quello domestico. Si potrebbe dire che Moderata Fonte voglia riconquistare questa dimensione ed affermare il merito della donna attraverso un sapere tipicamente femminile. La donna è depositaria di una sapienza particolare, la chiave del cui scrigno è suo esclusivo possesso. Si tratta della sapienza culinario-officinale, che le permette di decifrare il

¹²⁶ Per le considerazioni sulla denuncia del delitto d'onore da parte di Moderata Fonte, cfr. A. Romagnoli, op. cit. pp. 283-284.

libro della natura e di conoscerne i segreti. Non è semplicemente la conoscenza della casalinga che sa cucinare ed usare le erbe. Come ha notato, infatti, Adriana Chemello, alla base di questo piccolo erbolario della seconda giornata vi è l'intenzione di proporre una chiave per la conoscenza del cosmo, la cui cifra è l'armonia tra gli esseri viventi¹²⁷. Anche l'uomo, quindi, dovrebbe vivere in armonia con l'altro sesso, in quanto uomo e donna fanno parte della stessa specie. Tuttavia, si rammarica Leonora, dall'uomo arriva una stonatura che incrina l'armonia cosmica:

mi doglio e lamento, che essi così per amor non vogliono scambievolmente aiutar, favorir e governar noi, e non ci tengono in quel conto, che dovriano tenerci; e pur, come ho detto, tutte le altre creature ci riconoscono tanto per patrone quanto essi, se non più (p. 97).

L'uomo e la donna sono uguali nell'armonia della natura, entrambi, al suo interno, occupano la posizione più nobile. Perché, allora l'uomo non riconosce pari nobiltà alla donna, perché non ne riconosce i meriti? Con la consueta pragmaticità e facendo ricorso al proprio sapere di donne, le sette amiche, più che cercare una risposta a questo interrogativo (non si sono riunite nell'amenissimo giardino per intrecciare speculazioni filosofiche), si mettono a cercare una soluzione al problema. E per farlo interrogano il libro della natura. Virginia chiede, infatti, se per caso non esista qualche rimedio naturale per far sì che gli uomini diventino «un poco» buoni. Leonora e Corinna si dimostrano alquanto scettiche su questa possibilità. Tuttavia, ciò non impedisce una rassegna delle qualità officinali di erbe e piante, chissà che magari non si scopra davvero un qualche rimedio (pp. 96-110). Si inizia con la manna che ha grandi virtù di modificare il sangue e dispone il ventre alla «purgazione», per procedere con diverse piante ed erbe che curano altrettanti mali. Tuttavia, tra tanti rimedi, non sembra essere possibile trovare quello più importante, quello che si stava cercando. Leonora, infatti, interrompe questo profluvio erboristico per esclamare: «Oh Dio, non avete ancor trovato la medicina, che io dico: voi trovate tanti rimedi contra il mal sangue e la colera, e pur questi stomachi e questo sangue di

¹²⁷ Secondo A. Chemello, la seconda parte del dialogo è un volgarizzamento in miniatura della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, di cui l'autrice riprende anche la concezione del sistema binario simpatia/antipatia, principio governatore dell'armonia cosmica per cui ogni cosa ama il suo simile (A. Chemello, op. cit. p. XL sgg.).

questi uomini non si purga mai, che sempre sono infermi del cuor, e del cervello» (p. 100). La considerazione di Leonora sul momento non viene presa troppo sul serio e così la ricerca riprende. Ad un certo punto, però, Cornelia, resasi conto che si sta andando per le lunghe, allontanandosi sempre di più dall'obbiettivo di trovare un qualche rimedio che curi l'indisposizione dell'uomo verso la donna, arresta quest'altra deriva erboristica: «Basta, voi parlate benissimo, ma ritornando al caso nostro [...] non si è già ritrovato cosa ancora di tal virtù, che potesse far mutar animo a questi uomini per tenir conto di noi, e per amarci di buon cuore come meritamo» (p.110). In effetti, si conviene che l'animo degli uomini è insensibile all'influenza positiva delle erbe e, per quanto ci si sia sforzati di trovare tra esse un rimedio naturale che potesse ristabilire l'armonia tra i sessi, si riconosce infine che questo proprio non esiste.

L'autrice non sembra però così ingenua da credere che in natura esista veramente uno speciale elisir in grado di far mutare il pregiudizio verso le donne e di trasformare la loro condizione sociale. Quello che ha proposto è stato piuttosto una sorta di gioco in cui, con leggerezza, si sono passate in rassegna le qualità officinali delle erbe e delle piante, quelle culinarie degli animali di terra e di acqua, alternate a gradevoli digressioni geografiche in cui l'immaginazione femminile raggiunge territori inesplorati, per poi ritornare in volo alla sicurezza del proprio ambiente domestico. Tale rassegna non è un gioco fine a se stesso, ma ha un obiettivo ben preciso: quello di rivalutare la sapienza pratica della donna e di procedere alla riconquista e alla rivendicazione della propria dimensione domestica, affermando il valore del sapere pratico. Riconosciuto il fallimento nel trovare un principio attivo naturale che possa far riconoscere agli uomini il valore della donna e che li porti a riconoscerne la pari dignità di esseri all'interno del cosmo, si cerca un'altra via per raggiungere lo scopo postosi.

E questa nuova via è quella della parola, nella cui forza persuasiva – più che nelle proprietà delle piante – l'autrice ripone grande fiducia. Le parole, infatti, possono avere quella qualità terapeutica che non si è trovata nella flora. Questa decisione di affidarsi alla parola costituisce uno snodo all'interno dell'opera e testimonia ancora una volta della maturità dell'autrice. Costruire un'immagine di donna che non si “sporca” con le cose di questo mondo, non serve a nulla. La donna

è nel mondo ed una fuga, sia essa nell'idealità, nella speculazione filosofica o nella rimembranza e celebrazione di donne illustri (così come accade in Lucrezia Marinelli) non porta ad alcun risultato. È vero, l'uomo ha molti difetti, considera la donna un essere inferiore ed è più forte, socialmente e fisicamente. Ma quali vantaggi potrebbero portare un continuo lamento per la propria condizione e la deplorazione dei vizi dell'uomo? Bisogna invece agire su e nella realtà. Nella realtà, come si è visto, riaffermando il proprio valore all'interno dello spazio che la società concede (la casa e la famiglia). Sulla realtà, confrontandosi direttamente con l'uomo, rivolgendosi a lui facendo appello alla forza della parola.

Questa scelta dimostra inoltre la convinzione nelle stesse capacità intellettuali di uomo e donna. Un'affinità sul piano del *logos* che dovrebbe convincere l'uomo a rientrare nell'armonia del cosmo, riconoscendo la donna come un suo simile. Si decide, così, per bocca di Leonora, di rivolgersi direttamente agli uomini con una orazione che finalmente apra loro gli occhi e li convinca a mutare l'atteggiamento verso l'altro sesso. L'apertura dell'orazione segna già la sua cifra stilistica, ossia una insistita, costante, *captatio benevolentiae*: «Carissimi e amatissimi uomini, voi siete così prudenti e amorevoli, che son certa, che voi tutti ascolterete me» (p. 113). Subito dopo li si invita ad ascoltare pacatamente le ragioni che verranno esposte e a riconoscerne la validità: «ecco che io vi porto la più giusta causa e le più sante ragioni, che voi, udendole, e rimossa ogni passion dal cuor vostro, non ho dubbio che voi [...] darete la sentenza in favor nostro». Lo scopo dell'orazione è, infatti, quello di persuadere l'uomo a riconoscere il valore della donna: «vogliamo però persuadervi, che mediante la nostra innocenza e i nostri meriti [...] voi vi moviate ormai a degna pietà di noi, e ci teniate in quella stima, che richiede la grande istima che noi facciamo di voi, e il grande, vero amor che vi portiamo» (ivi). Come si può vedere, si cerca sempre di blandire il proprio interlocutore, di addolcirlo, e si conferma da parte della donna la piena disponibilità alla mediazione. Non solo: si dichiara qui apertamente la propria amorevolezza, la quale da sola dovrebbe già bastare a riconsiderare il rapporto tra i sessi da parte maschile. La donna si rivolge ai “suoi” uomini e con ricercata dolcezza li invita a considerare di nuovo il rapporto con le “loro” donne:

Deh, padri amorevoli che cagion vi move (non dico solo ad incrudelir nel vostro sangue come molti han fatto), ma se avete figliuoli maschi o femine, beneficiar più loro che noi? Non siamo noi forse tanto sangue e carni vostre, quanto gli maschi? [...] Deh, fratelli amatissimi, e voi perché spesso siete tanto crudeli verso le povere vostre sorelle [...]? Deh, figliuoli diletteggianti, e voi perché causa non istimate le madri vostre che tanto hanno sofferto per voi? [...] E voi, mariti dolcissimi, deh, non isprezzate le vostre povere mogli: già voi sapete che siete una carne istessa con noi, e che solo la morte può separarvi dalla nostra compagnia: perché di grazia ci abbandonate? Perché spesso ci spogliate di nostri beni, e non ci trattate come è debito vostro? (p. 114).

La condizione per cui questo mutamento sia possibile è, però, il riconoscimento dell'uguaglianza tra uomo e donna, poiché – secondo il principio di armonia del cosmo – il simile ama il suo simile. Se l'uomo, quindi, riconoscerà l'uguaglianza naturale della donna rinascerà l'armonia tra i sessi, in accordo con il principio che regola la natura:

Però, deh, carissimi e inseparabili amici, tutte le leggi divine e umane vi fanno nostri, come noi siamo vostre. Deh, fateci buona e amorevol compagnia; dateci buon esempio; che se ci amerete, noi vi ameremo, se ci terrete per mogli, noi vi teniremo per mariti e anco per patroni, non per obbligo, ma per amore (ivi).

La donna, pur di non turbare l'armonia cosmica, in cambio di un riconoscimento di uguaglianza riconoscerebbe la supremazia dell'uomo, a cui si sottoporrebbe non *obtorto collo*, ma per sua decisione, per amore. L'orazione, quindi, sintetizza il senso dell'opera: non si cerca uno scontro con l'altro sesso; se lo si critica è solo per cercare di mettere in luce ciò che si presenta in disaccordo con un'armonia ed una concordia che sono naturali e vanno conservate, evitando qualsiasi turbamento. Non si vuole neppure scardinare l'ordine sociale; se lo spazio che la società riserva alla donna è quello domestico, così sia. Ciò che è importante è il riconoscimento della dignità dell'essere femminile unita alla considerazione del rapporto uomo-donna su di un piano di uguaglianza sentimentale e naturale, più che politica e sociale. Bisogna

agire, sembra il ragionamento di Moderata Fonte, prima di tutto sulla mentalità, il resto verrà da sé. Verrà la concordia, l'amore e l'armonia:

essendo noi, dunque, giustissimi e prudentissimi uomini così a voi simili di sostanza, di figura e qualità naturali [...] e se ogni cosa ama il suo simile, deh, di grazia, perché ancor voi non amate noi? [...] fatelo uomini, che vi troverete ogni dì più contenti: eseguite le domande nostre, levandoci l'occasione di più querelarci di voi, come sò che per vostra bontà e vostra prudenza farete; acciò viviamo quel breve tempo, che'l Signor ci ha dato in questa vita, perché ci amiamo, e conversiamo insieme in pace, in carità, e amore. (p. 116).

Ad ogni modo, non si può fare a meno di osservare come dall'orazione emerge la coscienza della debolezza femminile e dell'impossibilità di poter raggiungere una vera autonomia¹²⁸. A confermare tale impressione sono le ultime battute del dialogo. Sul finire del giorno, Virginia, la più giovane della compagnia, manifesta l'intenzione di non voler convolare a nozze. È turbata da questo passo, teme di perdere la propria libertà, di cadere vittima della violenta natura dell'uomo. Si sta, infatti, così bene nell'amabile compagnia delle amiche, lontano degli uomini. Ma alla realtà non si può sfuggire. Adriana, la madre, pur comprendendo la figlia, sa che non è possibile la fuga: «non dir così figliuola mia, che egli è forza che io ti mariti» (ivi). A questo punto, si apre un piccolo precettario ad uso della giovane figlia (ma anche indirizzato a tutte le giovani da marito che magari si identificano nei dubbi di Virginia), per rassicurarla ed indicarle i comportamenti a cui attenersi affinché il rapporto con l'uomo nel matrimonio non sia per la donna occasione di sofferenza. Tutto dipende dalla moglie, alla quale si richiedono soprattutto le virtù della pazienza e della sopportazione. Anche qui si riconosce la condizione di debolezza della donna, alla quale è preclusa la via della ribellione. Si rinnova però la fiducia nella forza della benevolenza e della mansuetudine. Vi è, insomma, una piena accettazione del matrimonio. Sembrerebbe però un'accettazione forzata ed imposta dalla società. Moderata Fonte pare avere la consapevolezza che la vita della donna fuori dal matrimonio è esposta ad assai più rischi ed insidie; con la consueta concretezza, ben lungi da slanci idealistici, l'autrice vede maggior libertà per una donna all'interno del

¹²⁸ Cfr. A. Romagnoli, op. cit. p. 289.

matrimonio che al di fuori di questo. È ciò che si apprende dalle parole della saggia Adriana, che smonta l'illusione della figlia di restare libera e non sposata: «se questa vita non ti piace, immaginati, che, se non ti marito, medesimamente ti converrà stare sempre in casa, e vestir sobria senza tanti strisci, né pratiche, come fai ora, poiché non è lecito a una donzella che non voglia accasarsi, far altrimenti» (p. 147). Scegliere di trascorrere la vita al fianco di un uomo è, inoltre, un atto di buon senso in una realtà in cui domina la violenza:

con tutto che gli uomini avessero tutte le imperfezioni che si son dette, stando il vivere del mondo nei termini che si trova, è assai meglio aver il governo e la compagnia loro, che'l starne senza, perché ci occorrono alla giornata mille accidenti, mille oppressioni, ch'insidia la robba, chi l'onore e chi la vita a noi misere donne, di modo che è meglio averne uno almanco per amico, che si difenda dagli altri, che stando sole averli tutti per nemici (ivi).

È legittimo chiedersi, però, se dietro questo buon senso, dietro l'accettazione della realtà (la scelta migliore che possa fare una donna), non si nasconda un pessimismo che blocca ogni possibilità di cambiamento. Moderata Fonte ha fin qui dimostrato di conoscere perfettamente la realtà sociale. Se propone una soluzione di compromesso, una sostanziale accettazione delle regole sociali, non lo fa perché spinta da pessimismo. Il buon senso, la mediazione, la disponibilità a trattare, non vanno letti come una resa, perché dietro questa scelta, comportamentale prima e argomentativa poi, vi è la fiducia nella possibilità di farsi ascoltare e capire. L'autrice, inoltre, crede nella ricostruzione di quell'armonia naturale, alla base della quale sta la concordia e l'amore tra i simili, e uomo e donna simili lo sono. Così, quello che poteva sembrare pessimismo o rassegnazione si trasforma in fiducia nell'essere umano. E l'uomo non fa più paura perché, in quanto essere umano e in quanto simile della donna, può essere persuaso all'amore e alla concordia. Il merito delle donne sta proprio in questa fiducia nell'uomo (da intendersi come specie), pur riconoscendo che si vive in tempi bui di violenza e prevaricazione. Il merito di Moderata Fonte, invece, sta nell'invito a questa fiducia senza distogliere lo sguardo dalla realtà e senza fuggire nell'idealismo o nell'astrazione erudita e filosofica; non vi deve essere opposizione (buone le donne, cattivi tutti gli uomini, come nel manicheismo della Marinelli), ma confronto.

È questa concretezza che porta, infine, alla valorizzazione della donna unita alla consapevolezza che non si può rinunciare all'interazione con l'uomo, così come impone la società.

2.3. *La semplicità ingannata di Arcangela Tarabotti. Dall'esperienza personale alla denuncia della prevaricazione maschile*

Elena Cassandra Tarabotti era la prima di cinque femmine e l'unica tra queste destinata al convento. A differenza delle sorelle, fin dalla nascita la sua sorte era segnata da un difetto fisico che le avrebbe impedito di essere collocata in un dignitoso matrimonio che fosse al contempo conveniente alla sua famiglia. Elena Cassandra era, infatti, zoppa e nessuno l'avrebbe mai presa in considerazione sul mercato matrimoniale. Dotare una figlia era uno sforzo economico notevole e se questo sforzo non veniva ripagato da un buon matrimonio che allargasse la parentela ad altre famiglie di adeguato blasone sociale, era meglio risparmiare e destinare la giovane al convento, soluzione questa molto più economica. Alternativa al convento era lo zitellaggio, tuttavia questa possibilità non veniva quasi mai presa in considerazione poiché una giovane nubile rappresentava un potenziale pericolo per l'onore della famiglia (poteva cadere preda dei maschi dei dintorni causando uno scandalo che ricadeva poi sulla famiglia stessa). Inoltre, la posizione di zitella non era concepita dalla società del tempo e una donna non sposata era vista con sospetto, senza contare il fatto che, anche da anziana, rappresentava una macchia ed un peso all'interno della propria famiglia¹²⁹. Ecco quindi che Elena Cassandra, appena nata, nel 1604, cade vittima di questo sistema sociale e, compiuti sedici anni, entra contro voglia nel convento di Sant'Anna a Venezia per uscirne soltanto da morta, nel 1652. Divenuta così Suor Arcangela, non si rassegna alla sua condizione di reclusa contro la propria volontà, ma si dedica anima e corpo, è proprio il caso di dirlo, alla sua grande passione, la scrittura. E grazie a questa passione, pur rinchiusa dietro le mura del chiostro, riesce a partecipare alla vita culturale della sua città, intessendo

¹²⁹ Cfr. *Arcangela Tarabotti e le monacazioni forzate in L'inferno monacale* a cura di F. Medioli, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990, pp. 111-135.

una fitta rete di rapporti con intellettuali e personaggi di spicco della vita politica e sociale veneziana¹³⁰.

L'esperienza personale di monacata contro la propria volontà è un tutt'uno con la sua produzione letteraria. Il rammarico, la delusione e la tristezza per la sua condizione spingono Arcangela Tarabotti a dedicare la sua opera alla denuncia della prepotenza maschile e della ragion di stato, la cui ingiustizia ha lei scontato sulla propria pelle. Tarabotti non si limita però a fare della propria condizione una tragedia personale, non compiangesse se stessa, né dà sfogo a lamenti chiusi entro le quattro mura della sua cella. La suora è, infatti, cosciente delle dinamiche sociali in cui si inserisce la sua vicenda. Dall'interno del convento nasce la riflessione sulla condizione femminile, la quale affonda le radici proprio nell'esperienza personale. È un'esperienza dolorosa, che scuote il discorso con accenti appassionati, con termini di forte realismo e concretezza. Come si può immaginare, si è ben lontani dalle raffinate argomentazioni filosofico-erudite di Lucrezia Marinelli o dall'equilibrata conversazione tra amiche di Moderata Fonte.

Uno dei fili conduttori della riflessione di Arcangela Tarabotti sulla condizione femminile riguarda la difficoltà (se non proprio l'impossibilità) da parte della donna di accedere agli studi. Arcangela stessa non ebbe un'istruzione formale e questo rappresentò per lei, che aspirava ad essere considerata a tutti gli effetti donna di lettere, un cruccio. Questo aspetto della condizione femminile fu affrontato in una delle sue prime opere. Si trattava di una risposta ad uno scritto misogino di Francesco

¹³⁰ Testimonianza della rete di contatti della Tarabotti è l'epistolario da lei stessa curato e pubblicato nel 1650 a Venezia col titolo di *Lettere familiari e di complimento*. Dietro la fitta corrispondenza epistolare si nasconde la volontà di costruire una propria immagine di sé come scrittrice e donna di letteratura da comunicare all'esterno. Oltre che a fornire una moltitudine di notizie riguardanti la vita della suora, le lettere – fin da subito concepite per una loro circolazione pubblica – hanno come scopo fondamentale quello di ottenere un riconoscimento letterario e di rivendicare il proprio ruolo all'interno dei dibattiti intellettuali. Il numero complessivo delle missive ammonta a 256 e tra i corrispondenti si trovano molti intellettuali appartenenti all'Accademia degli Incogniti, primo fra tutti Gio. Francesco Loredano, a cui la raccolta è dedicata. Cinque sono le lettere inviate a Francesco Pona, assai apprezzato dalla Tarabotti sia per la sua professione di medico, sia per la sua posizione di letterato e a cui ella si rivolge sempre con grande formalità e sussiego. La dedica a Loredano, mecenate dell'Accademia degli Incogniti, si spiega col fatto che fu proprio grazie all'appoggio di questa istituzione letteraria veneziana, in cui circolavano idee ben lontane dal conformismo controriformista, che la suora poté aprirsi al mondo della letteratura e pubblicare alcune sue opere. Tra gli altri corrispondenti della Tarabotti vanno ricordati Angelico Aprosio, Enrico Cornaro, Girolamo Brusoni, esponenti della comunità francese a Venezia come la moglie dell'ambasciatore Bretel e lo stesso Bretel, oltre alla migliore amica, Betta Polani. (cfr. Arcangela Tarabotti, *Lettere familiari e di complimento* edizione critica a cura di Meredith Kennedy Ray e Lynn Lara Westwater con presentazione di Gabriella Zarri, Rosenberg & Sellier, Torino, 2005, pp. 25-39).

Buoninsegni, una satira dal titolo *Contro il lusso donnesco*¹³¹. L'autore, rinvangando un tema ormai abusato della tradizione misogina, prendeva di mira la vanità ed il desiderio di bellezza della donna, mettendone in risalto la superficialità e l'ignoranza. Il suo sarcasmo si rivolgeva alla moda femminile, alla passione che avevano le donne veneziane di portare scarpe dai tacchi altissimi, vesti ricamate, e così via. Quello che si voleva presentare come una scanzonata presa in giro dei costumi femminili «era invece un rozzo *pamphlet* contro la donna»¹³². Arcangela Tarabotti di questo si accorse subito e compose, sollecitata da alcune dame veneziane a cui lo scritto di Buoninsegni evidentemente non era piaciuto¹³³, una *Antisatira*¹³⁴. La risposta della suora non si limita ad ironizzare sulla moda maschile o a mettere in luce la vanità degli uomini, questo è solo l'aspetto esteriore della critica. Il vero oggetto del contendere non riguarda tanto i baffi tirati a lucido, i merletti e le pompe nel vestire degli uomini, questo fa parte delle regole del gioco, un gioco che la Tarabotti dimostra di conoscere assai bene. Ciò che sta a cuore alla scrittrice è svelare la viltà e l'ingiustizia che stanno alla base non solo dell'opera di Buoninsegni, ma anche del modo di considerare e trattare la donna nella società di impronta maschilista del tempo. Tutto ruota intorno all'istruzione. Gli uomini precludono alla donna ogni possibilità di formarsi una cultura, di accedere agli studi e quindi di potersi difendere dalle critiche e di poter far sentire la propria voce per rivendicare la propria posizione. In questo modo è facile, allora, attaccare, accusare, scrivere contro le donne. Queste, infatti, non possono difendersi, sono prive delle armi perché tenute apposta lontane dagli studi, così da non poter rispondere alle calunnie ed accuse mosse dagli uomini: «dalla malignità degli uomini son state private dall'armi e dalle lettere con le quali potrebbero giustamente vendicarsi» (p. 83). Di tutto questo si è approfittato Buoninsegni. È questa l'accusa più grave che Tarabotti muove all'autore della satira *Contro il lusso donnesco* e a tutta quella cultura maschile che ha sempre guardato alla donna con dispregio e sarcasmo e che ha sempre considerato i frutti del

¹³¹ F. Buoninsegni, *Contro il lusso donnesco, satira menippea*, Venezia 1638.

¹³² Cfr. Conti Odorisio, op. cit. p. 82.

¹³³ Ivi, p. 81,

¹³⁴ A. Tarabotti, *Antisatira*, Valvasense, Venezia, 1644. Oltre a quest'opera, la Tarabotti entrò una seconda volta direttamente nel dibattito sui sessi, negli ultimi anni della sua vita, con la risposta alla traduzione italiana di Orazio Plata del libello *Disputatio perjucunda qua anonimus probare nitiur mulieres homine non esse*, dal titolo *Che le donne siano della stessa spezie degli uomini*, Norimberga 1651. Qui si denuncia come eretico l'assunto secondo cui le donne non avrebbero anima e che Eva non sarebbe stata altro che un aiuto di Adamo e non un suo simile.

suo ingegno come difettosi. Anche suor Arcangela veniva ripresa per il suo stile poco incline a rispettare il gusto del tempo, ma di questo lei non si curava, anzi rivendicava il diritto a scrivere secondo il proprio gusto e di poter godere almeno di questa piccola libertà: «dicano che io non scrivo con quell'arte e ordine che si dovrebbe [...] ma gracchino pure poiché io non scrivo che con altre regole che non quelle del mio capriccio» (p. 130).

A questo proposito, bisogna inoltre dire che la Tarabotti non cita autori, non si richiama alle opinioni di autorità. L'unica sua autorità è l'esperienza personale, ella rifiuta l'assoggettamento a qualsivoglia autore, confermando in questo la sua autonomia dalle fonti. Se citazioni vi sono, queste provengono dalla Sacra Scrittura e sono per lo più citazioni fatte a memoria, senza alcun richiamo diretto, ed inserite di seguito nel testo¹³⁵.

Al problema dell'istruzione femminile è strettamente legata la questione della libertà personale, non soltanto nel campo delle lettere. Ad Elena Tarabotti, rinchiusa sedicenne in convento, la libertà doveva apparire un miraggio. Nella sua produzione, nonostante tutto, è proprio questo ideale ad essere perseguito. Se per lei la libertà era quella di poter scrivere secondo il proprio gusto e su ciò che maggiormente le stava a cuore, per le altre donne essa doveva rappresentare qualcosa di più concreto e realizzabile nella vita di tutti i giorni. Per perseguire questo ideale suor Arcangela si serve dell'unico mezzo che le è rimasto, l'unico mezzo che la fa sentire viva: la scrittura. Ovviamente non può prescindere dall'esperienza personale, perché troppo grande è il senso del torto subito. Sarà quindi lei stessa l'esempio vivente della prepotenza maschile e il suo dramma diventerà la voce per rivendicare alla donna il

¹³⁵ Come in questo caso, quando l'autrice reclama maggior assistenza per chi come lei è rinchiusa in convento: «Le vostre menti dovriano avere un poco di considerazione per provvedere al loro miserabile stato: non sapete, che *quid est in mundo est concupiscentia carnis, concupiscentia oculorum, et superbia vitae?*» (*La semplicità ingannata*, p. 46 sgg. per l'indicazione bibliografica completa, vedi nota 118). Il passo si riferisce alla prima lettera di San Giovanni (1Gv 2, 16: *Quoniam omne quod est in mundo concupiscentia carnis est, et concupiscentia oculorum, et superbia vitae*). Come si può notare la citazione non è precisa, la Tarabotti cita a memoria, il suo latino è quello appreso dai quotidiani esercizi di recitazione della Scrittura. Anche questa pratica veniva rinfacciata all'autrice, la quale però non se ne preoccupava più di tanto, rivendicando anzi la sua mancanza di un'istruzione formale e la sua indipendenza («non scrivo con altre regole che con quelle del mio capriccio»).

diritto di scegliersi il proprio futuro e per dichiarare l'uguaglianza intellettuale tra i sessi.

A proposito della libertà, è interessante notare come Tarabotti reinterpreti il mito di Eva. Come si è già visto, Eva per la tradizione misogina oltre a concentrare come prima donna tutti i difetti connaturati al sesso femminile, era anche ritenuta inferiore ad Adamo poiché creata dopo di lui e con una parte del suo corpo. Secondo la tradizione filogina, invece, Eva era più nobile di Adamo proprio perché creata non dal fango, ma dalla carne e perché, come ultima creatura di Dio, doveva per forza essere perfetta¹³⁶. Naturalmente, oggetto del contendere era la questione del peccato di Eva, per la tradizione misogina dovuto alla sua inclinazione al male, alla superbia, alla seduzione, e così via, per la tradizione filogina dovuto più che altro ad ignoranza (chi aveva disubbidito a Dio era Adamo, quindi più colpevole). Tarabotti, lungi dal condividere la tesi misogina, fa di Eva un'eroina della libertà, in questo dimostrando una posizione distante anche dalla tradizione filogina. Innanzitutto, Eva non sarebbe stata creata dopo l'uomo, né tantomeno dalla carne di quest'ultimo, ma sarebbe stata concepita *ab aeterno* nella mente divina¹³⁷. Eva staccò dall'albero il frutto proibito in piena autonomia, lo fece, assumendosi le proprie responsabilità, perché era libera, indipendente dal maschio. Questi, invece, mangiò il frutto per stolidezza, per assaggiarlo, senza avere alcuna aspirazione né di conoscenza né di innalzamento. Inoltre Adamo dimostrò tutta la propria viltà nello scaricare la colpa del misfatto sulla sua compagna, aprendo la strada alla giustificazione della prepotenza maschile e dell'inferiorità della donna¹³⁸. L'opera in cui Arcangela Tarabotti denuncia con più forza questa prepotenza e lancia al contempo l'accusa allo Stato di soffocare la

¹³⁶ Cfr. qui p. 35 sgg.

¹³⁷ Per vedere come viene ridimensionato il mito della *Genesi* dalla moderna critica femminista ci si può riferire a Phyllis Trible, *God and Rhetoric of Sexuality*, Fortress Press, Philadelphia, 1978, pp. 147 e *Eve and Miriam, From the Margins to the Center* in: *Feminist Approach to the Bible*, Biblical Archeological Society. Symposium at the Smithsonian Institute, Washington, 1994, pp. 5-24, cit. in Tomasz Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja*, Universitas, Kraków, 2010. Conti Odorisio, convenendo sul fatto che i moderni risultati della critica confermano le intuizioni della Tarabotti, riporta le considerazioni di Theodor Rikier, il quale in *La création de la femme*, Complexe, Bruxelles, 1976, sostiene come i miti biblici presuppongano un uditorio maschile e rechino in sé il germe della misoginia. Secondo lo studioso esistono due miti della Creazione di uomo e donna. Nel primo Dio avrebbe creato entrambi nello stesso momento, nel secondo vi è invece la creazione di Adamo ad immagine e somiglianza di Dio. Secondo Rikier, coloro che difendono l'unità della Bibbia sottovalutano o negano queste differenze. In più solo pochi commentatori del mito di Eva si sono accorti di quanto esso screditasse la donna (Conti Odorisio, op. cit. p. 104).

¹³⁸ Vedi anche Conti Odorisio, op. cit. p. 103-104

libertà e le aspirazioni delle donne ha un titolo assai esplicativo: *La semplicità ingannata*¹³⁹. Il testo mostra come analisi e critica sociale siano indissolubilmente intrecciati alla vicenda autobiografica. I temi della libertà e dell'accesso all'istruzione sono qui approfonditi con grande acutezza, il tutto però a partire dalla realtà vissuta in prima persona dall'autrice. Il titolo suggerisce fin da subito l'amarrezza di cui è pervaso l'animo della monaca, che prende carta e penna mosso prima di tutto da un sentimento di profonda delusione per l'inganno subito nel periodo più bello e vago della vita di una giovane, quando la fiducia nei propri genitori è totale e disinteressata. In quel periodo le sventurate fanciulle,

nate sotto infausta stella, passano gli anni della loro semplice fanciullezza, e con lingua tinta di latte articolando amorosetti vagiti, e con la tenerezza de' membri formando graziosetti gesti, lusingano l'orecchio e diletano l'animo de' crudi genitori che, insidiosi, tessendo reti d'inganni, ad altro non pensano che a imbavar loro quanto prima la faccia e così seppellirle vive nei chiostri per tutta la lor vita, legate d'indissolubili nodi (p. 46 sgg.).

Sono il tradimento e l'ipocrisia che stanno dietro questo crudele sistema a far esplodere la componente emozionale che spesso prende il sopravvento e deflagra in invettive di fuoco, vere e proprie maledizioni:

ma voi, tiranni d'averno, aborti di natura, cristiani di nome e diavoli d'operazioni, pretendete d'esser partecipi della divina volontà allora che vivamente l'offendete; pretendete dico d'esser scrutatori di quei cuori che non si vedono se non dagli occhi di Dio, e disponete con pazza presunzione fino all'arbitrio di quelle creature [...] senza aspettare che esse vi dichiarino a qual stato le inchini il loro genio, senza pensare quali iniquità sia lo sforzare l'altrui istinto (p. 46).

Piegare il libero arbitrio altrui, il più grande dono che Dio ha fatto all'uomo, alla propria volontà è per l'autrice un insopportabile atto di presunzione ed una violenza ingiustificabile: se una fanciulla «ha genio contrario a questo «a monacarsi» e vuol

¹³⁹ A. Tarabotti, *La semplicità ingannata*, Sambix, Leida 1654 (edizione da cui si cita). Composta probabilmente prima del 1644 col titolo *La tirannia paterna*, fu pubblicata solo dopo la morte dell'autrice e immediatamente inclusa nell'indice dei libri proibiti (Conti Odorisio, op. cit. p. 91).

modestamente vivere al mondo, non le far forza, perché t'assicuro che non ti mancheranno per castighi precipizi eterni» (p. 68). Chi ardisce a questo «merita d'esser cancellato dal libro della vita» (p. 47). Per la suora, infatti, Dio, come ha osservato Conti Odorisio, ha la funzione di «restaurare sulla terra la giustizia per le donne compromessa dalla prepotenza e dall'avidità maschile»¹⁴⁰. È un Dio che non può accettare distorti sacrifici di giovani, scelte tra quelle «più sozze e deformi» cosicché «i monasteri servono di sentina di nave nella quale gettano ogni loro immondizia» (p. 69). La vita all'interno di un convento per le monacate a forza non conosce la luce della speranza, «la stanza di queste infelici non può che paragonarsi (cosa invero orribile da sentirsi, ma vera) che ad un inferno. L'inferno, l'inferno solo ha similitudine con l'infelicità di queste sforzate pose di Cristo»¹⁴¹ (p. 136). L'anelito alla libertà fa riflettere suor Arcangela anche su aspetti in apparenza marginali della vita in convento, come ad esempio l'uso di tagliare i capelli alle monache. La chioma così viene a rappresentare (non solo per chi vive al chiuso dei monasteri, ma anche per tutte le donne) un simbolo di libertà ed è rivendicata con orgoglio, ben lungi quindi dall'apparire come un vano ornamento: «nei sacri canoni si legge che la donna non debba privarsi di quella chioma che il Signore le diede, dicono per segno della soggezion sua, anzi dico io, perch'ella è libera e non soggetta, essendo la chioma segno eccellente di libertà e di superiorità insieme» (p. 67). Anche tosare le monache fa parte di quella strategia maschile della sottomissione ed umiliazione nei confronti della donna. Accusa, infatti, l'autrice: «perché dunque, o ingiustissimi e ingannevoli, volete levar anche i contrassegni di libertà a chi è libero quanto voi?» (ivi). Allo stesso modo, va vista la critica alla grigia omologazione a cui sono costrette le donne nei conventi. La varietà, infatti, è un segno dell'onnipotenza divina e della libertà personale, perché allora si vuole che «molte

¹⁴⁰ Conti Odorisio, op. cit. p. 110

¹⁴¹ Il motivo della monacazione come un inferno senza speranza, della vita disagevole all'interno del convento, unite alla denuncia della prevaricazione maschile, si ritrova in un'opera composta dalla Tarabotti probabilmente negli anni Quaranta del XVII secolo, che riprende sostanzialmente i temi della *Semplicità ingannata*. L'opera, intitolata *L'inferno monacale*, è rimasta inedita per secoli (A. Tarabotti, *L'inferno monacale*, a cura di F. Medioli, Rosenberg & Sellier, Torino 1990). Al 1643 risale invece, secondo Conti Odorisio (op. cit. p. 80) il *Paradiso monacale*, pubblicato nel 1663 a Venezia e dedicato alle monacate di propria volontà, che la Tarabotti dimostra di guardare con grande ammirazione ed un pizzico di invidia, come confessa ne *La semplicità ingannata*: «provo una santa invidia allo stato di quelle consacrate a Dio che, chiamate dalle divine ispirazioni, seguono la vocazione con tanti buoni esempi e opere sante a gloria dell'Altissimo» (p. 136).

donne vivano tutte conformi nell'abito, nell'abitazione, nella mensa e in ogni operazione» (p. 69)?

Le esclamazioni, le invettive, gli sbalzi stilistici dovuti al magma di emozioni che cova nell'animo della suora non offuscano comunque l'acutezza con cui è analizzato il fenomeno delle monacazioni forzate. Non a caso, uno degli scopi principali dell'opera è proprio quello di denunciare questo sistema sociale, le cui regole la Tarabotti dimostra di aver compreso alla perfezione. La prepotenza dell'uomo, così, si fa tutt'uno con la prepotenza della ragion di stato:

che i privati per loro interesse, benché (maledetto interesse) commettano tali enormità è abuso detestabile; ma che i superiori e prencipi lo permettano è cosa da far istupidir d'orrore la stessa insensibilità: quando l'occhio del Principe deve non solamente invigilare sopra la Ration di Stato; ma eziandio sopra la salute dell'anime, e non lasciar perire tante miseramente, posponendo la salvezza dell'anime alla Ration di Stato (p. 46 sgg.).

Non sfugge alla suora come la ragione fondamentale che induce le famiglie a sacrificare l'esistenza di una giovane, rinchiudendola in convento, sia puramente economica. Il tutto, naturalmente, va a vantaggio dei figli maschi; è per loro che le figlie femmine scontano l'esperienza del convento come prigionie:

io non ho intrapreso altro ch'a descrivere in parte l'empietà di coloro che inumani, per accumular ricchezze, onori e grandezze per gli maschi, i quali poi dissipano la roba, vituperano gli onori e avviliscono le grandezze coi disordini, vizi e indegnità, pongono in uno stato miserabile quei parti delle lor viscere che hanno infelicemente sortito di esser femmine (p. 69).

Il primo anello di questa catena di prevaricazioni è costituito dalla questione della dote. Suor Arcangela, pur dietro le feritoie di Sant'Anna, è capace di una analisi sociale e politica lucidissima, che penetra al cuore della congiura contro il sesso femminile: «se stimate che il numero grande delle figliuole pregiudichino alla Ration di Stato poiché se si maritassero tutte, troppo crescerebbe la nobiltà e s'impovertirebbero le case, con lo sborso di tante doti, pigliate la compagnia che vi è

stata destinata da Dio senza avidità di denari» (p. 139). La soluzione che si propone è tanto semplice quanto irrealizzabile (e la Tarabotti lo sa): basterebbe che gli uomini abbandonassero l'avidità per seguire il volere di Dio. Ma in questa congiura, ciascuno gioca il suo ruolo senza alcuno scrupolo di coscienza ed anche i ministri della chiesa fingono di non vedere ed acconsentono silenziosamente alla condanna di tante donne. Sarebbe sufficiente che essi si mettessero «ad investigar con un poco più di diligenza se le vocazioni delle figliuole siano dettami dello spirito celeste o persuasioni di spiriti umani, che meritano titoli di infernali» (p. 136).

La tirannia che subiscono queste donne non è soltanto corporale; purtroppo le monacate contro la propria volontà subiscono violenza anche nell'anima. Sentendosi vittime di una ingiusta prevaricazione e non avendo alcuna vocazione alla vita ritirata del chiostro, facilmente imboccano la strada del peccato e della dannazione, compromettendo così la salvezza della loro anima e «sciolto il freno alla disonestà e macchiata la continenza, fuggitesi dall'abborrita prigione, <hanno> disonorate le loro case e anche quelle di Dio». La responsabilità di questa dannazione è degli uomini, dei padri di famiglia, «aspidi sordi» che hanno turato «l'udito ai prieghi delle figliuole» (p. 133). Alla Tarabotti non interessa qui giustificare il comportamento di queste giovani, tutt'altro: lei stessa, pur monacata a forza, non compromise mai né la sua reputazione, né quella del suo convento. Questa testimonianza serve a far comprendere quali conseguenze abbia il distorcere l'altrui genio ai propri interessi. È un atto disumano che condanna entrambi, la vittima ed il suo carnefice. Poco dopo, infatti, ecco il monito che si lancia:

ma le monache, sforzate e sepolte vive discenderanno buona parte di loro in quell'abisso d'orrori a ritrovare i tormentati padri, il cui aspetto sarà lor di martirio maggiore che tutte le afflizioni infernali mentre con mille maledizioni detesteranno l'ora del, proprio, ma più del loro natale (p. 139).

L'altro tema affrontato ne *La semplicità ingannata*, oltre a quello della libertà di decidere del proprio destino, è quello dell'istruzione. Del resto, si è visto come per la Tarabotti libertà ed istruzione siano strettamente legate. Anche all'autrice è stata preclusa la strada della formazione culturale, tuttavia grazie alle sue doti, all'interno

del convento, ha potuto formarsi una cultura personale di cui sempre è andata orgogliosa. Ma alla donna, nella società, spesso non è concesso neppure di accedere a titolo personale al mondo delle lettere e la sua attività intellettuale è condannata e derisa a prescindere (anche le opere di suor Arcangela venivano criticate perché peccavano “di buon gusto”)¹⁴². L’autrice conviene che la donna attualmente sia sfornita di sapienza ma indica la causa di questo difetto (nuovamente) nella prepotenza ed ambizione degli uomini: «se a loro voi date attributo di imperfette, il fate non in virtù del loro merito, ma in grazia della vostra ambizione» (p. 142). È facile, così, deridere l’ingegno delle donne se costrette

in chiuse stanze, denegati loro gli studi e l’aver maestri di qualsiasi dottrina o altra precognizione di lettere, riescono goffe nei discorsi e imprudenti nei consigli, perché questo succede per colpa di voi, mentre invidiosamente diniegate loro quei mezzi che possono renderle scientifiche (p. 149).

Alla donna non è consentito tenere in mano altri strumenti che non siano ago e filo: «se le vedete con una penna alla mano i gridi sono in pronto imponendo loro, sotto pena della stessa vita, che, tralasciato lo scrivere, attendano ai lavori femminili dell’ago e della conocchia» (ivi), come se l’intelletto della donna non «abbia applicazione più propria che il filare» (ivi). La posizione della Tarabotti è qui abbastanza simile a quella di Lucrezia Marinelli, entrambe vogliono sostituire nelle mani della donna, agli stereotipati ago e filo, carta e penna. Entrambe rifiutano l’immagine della donna relegata in casa ad occuparsi delle faccende domestiche. Come si può notare, le due scrittrici sono qui lontane dalla strada scelta da Moderata Fonte, che proponeva un’immagine di donna padrona del suo mondo domestico, in possesso di un sapere pratico, altrettanto degno di quello filosofico-letterario.

Concludendo la lettura de *La semplicità ingannata*, emerge l’immagine di una Elena Tarabotti che talvolta indugia (forse con una punta di compiaciutezza) nel dipingere a tinte fosche la vita della mal monacata, in questo assecondando la sua vena letteraria. Tuttavia, la consapevolezza che la sua sorte non sia stata un’eccezione ma il risultato della prepotenza della società maschilista del tempo che

¹⁴² Cfr. sopra p. 89.

sacrifica le donne alla ragion di stato, fa evitare la caduta nel romanzesco o nell'aneddotico per procedere ad una riflessione che (seppur a sbalzi, come notato in precedenza) possa mettere a fuoco le ragioni, le cause e i responsabili della situazione di subalternità in cui è relegata la donna.

La Tarabotti sa bene che la prigionia nel monastero è solo un aspetto della condizione femminile al suo tempo. Anche l'esclusione dalla formazione culturale, la mancanza di un'educazione formale e il disprezzo maschile per quelle qualità intellettuali, che invece lei rivendica con forza, portano all'allontanamento della donna dalla società. L'eccezionalità dell'esperienza di Elena Cassandra Tarabotti sta nel fatto di essere riuscita, lei vittima di questo sistema, a levare un atto di accusa verso la tradizione patriarcale di famiglia e società, evitando che la sua esperienza personale trasformasse il suo sforzo in un cieco sfogo.

Raccordo: che cos'è l'uomo, che cos'è la donna

Al termine del capitolo si può provare a rispondere alla domanda con cui lo si era aperto, ovvero che cosa sia la donna per queste tre donne che in sua difesa scrivono. È bene ricordare che esse rappresentano tre tipi femminili presenti nella società di allora: la donna intellettuale, libera e maritata soltanto in età matura, la donna casalinga, madre e moglie ed infine la religiosa, monacata senza vocazione. I due ultimi tipi incarnano ruoli tradizionali della donna nella società del tempo; il primo invece costituisce un caso raro e appartato, un'eccezione. Questa divisione di ruoli senz'altro influisce sul loro modo di trattare il tema della condizione femminile.

Prima di rispondere alla domanda iniziale è bene però chiedersi anche che cosa sia l'uomo per queste donne scrittrici. La risposta a questa domanda potrebbe suonare scontata, tuttavia non è così. Ovviamente il giudizio sull'uomo (che si allarga poi alla società) è negativo, ma a seconda dei casi può differire. Il giudizio più netto, meno sfumato, è quello di Lucrezia Marinelli. Per lei l'uomo è semplicemente il male. L'uomo è brutto e cattivo, nemico della donna. La foga ed il manicheismo con cui porta avanti la sua critica al maschio non le consentono un giudizio più obiettivo sull'uomo, verso il quale non si nutre alcuna fiducia. Il

pessimismo della Marinelli è qui totale. L'uomo non potrà mai cambiare e l'unica strada percorribile è l'allontanamento e la chiusura in se stesse. Assai distante dalla Marinelli è la posizione di Moderata Fonte. Per lei l'uomo è certamente criticabile per la sua natura prevaricatrice ed incline alla violenza (violenza che, peraltro, non risparmia neppure i suoi simili). Egli è prepotente, egoista ed accentratore, detta le regole della società. Nonostante tutto, non è comunque un mostro da cui tenersi lontano. Moderata Fonte dimostra di non temerlo ed ha anzi fiducia nella sua natura razionale. Con l'uomo, in fondo, si può (anzi, si deve) dialogare e lo si può convincere a cambiare atteggiamento, perché anche lui, come la donna, è un essere umano ed è quindi sensibile alla forza del *logos* e della persuasione. La posizione di Moderata Fonte appare dunque più equilibrata e razionale di quella della Marinelli. Per quanto riguarda invece Arcangela Tarabotti, bisogna tenere in conto il peso della vicenda autobiografica. Al contrario delle prime due, infatti, lei vive in prima persona la prepotenza sociale della ragion di stato maschile. Il suo giudizio sull'uomo è netto: egli è falso, superbo (poiché si sostituisce a Dio nel piegare il libero arbitrio altrui ai propri interessi) e prevaricatore. Non è comunque l'incarnazione del male come in Marinelli e non fa paura. Si può affrontare e magari, attraverso la testimonianza in prima persona di una monacata a forza come lei, far riflettere sugli abusi di cui si macchia.

Che cos'è, invece, la donna per queste tre scrittrici? Anche in questo caso la risposta non è del tutto univoca. Lucrezia Marinelli, conformemente al suo approccio intellettualistico, procede ad una idealizzazione della donna e ne fa un essere angelico, portatore di salvezza spirituale e generatore di vita. È un'astrazione che proietta la donna fuori dal reale, lontana dal commercio col mondo. Al contrario, la donna di Moderata Fonte è assai più "terrestre", se così si può dire. È nel mondo e commercia col mondo. È una donna che sa vivere nella sua dimensione domestica ed è padrona del suo ambiente, il cui possesso rivendica con orgoglio (forse anche perché la vita familiare dell'autrice era tutto sommato felice e riuscita). È per natura buona e portata alla concordia, conosce il buon senso ed è intelligente. Arcangela Tarabotti dà della donna, invece, un'immagine più complessa e sofferta. Questa è per lei vittima di un sistema sociale che la sacrifica senza scrupolo al suo cieco interesse. È inferiore all'uomo, purtroppo questo è un dato di fatto. Ma è inferiore non perché

abbia delle carenze naturali: la sua inferiorità è dovuta alla morsa in cui è tenuta dalla prepotenza maschile e al precluso accesso agli studi a cui è condannata. In realtà, la donna è un essere umano, degno di rispetto tanto quanto l'uomo. Per lei la donna è semplicemente questo: un essere umano. Come tale è dotata di intelligenza, di aspirazioni, insomma aperta alla vita. Per questo non può sopportare la violenza alla propria libertà. La donna è un essere libero.

In conclusione, si può affermare che queste tre donne che per prime scrissero in difesa del loro sesso, seppur in maniera diversa - Lucrezia Marinelli attraverso la speculazione filosofica ed il trattato colto, Moderata Fonte attraverso la pacata riflessione di un misurato dialogo e Arcangela Tarabotti attraverso la sofferta esperienza personale ed una violenta accusa – giungono ad una comune consapevolezza della situazione della donna nel contesto sociale e che tutte rivendicano al loro sesso nuovo rispetto e dignità.

Capitolo 3

Francesco Pona. La vita e le opere al centro dell'analisi

3.1. Alla ricerca del riscatto sociale

La vita¹⁴³ di Francesco Pona fu tutt'altro che avventurosa. Si svolse quasi interamente in area veneta, con al centro la città natale Verona; l'unica puntata fuori della Repubblica di Venezia fu a Bologna, per motivi di studio. A differenza, infatti, di altri letterati suoi contemporanei che non avevano legami stabili con una città, né una fisionomia sociale ben definita¹⁴⁴, egli rappresenta un'eccezione, con la sua ricerca di conferma sociale nel ruolo di medico e con l'elezione di Verona a sua residenza stabile, in cui poter crescere professionalmente e socialmente.

Prima, però, di delineare questo itinerario, che parte da Verona, tocca Padova, Venezia e Bologna, per poi ritornare definitivamente alla città scaligera, è bene fare un passo indietro e risalire ad un antefatto che avrà un peso importante nella vita di Francesco. Nel 1541 la famiglia Pona aveva lasciato Trento, la città d'origine, in cui tra l'altro si era distinta al servizio degli imperatori Massimiliano II e Ferdinando I, vantando privilegi imperiali, per trasferirsi a Verona. Qui il nonno del futuro scrittore, per motivi di necessità, iniziò la professione di speziale, aprendo una

¹⁴³ La biografia dell'autore viene qui ricostruita sulla base dei contributi: G.Fulco, *Introduzione a La lucerna*, Salerno, Roma, 1972, di G.P. Marchi, *Introduzione a Il gran contagio di Verona*, Centro per la formazione professionale grafica, Verona, 1972 e P. Rossi *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, in «Memorie dell'Accademia di Verona», Verona, 1897. Per quanto riguarda invece le fonti antiche da cui si ricavano i dati riguardanti la biografia di Pona, vanno almeno menzionati: F. Belli prefazione a *Il Paradiso de' fiori, ovvero lo archetipo de' giardini*, Tamo, Verona, 1620, G. Ghilini *Teatro d'huomini letterati*, Ghisolfi, Milano, 1635, G.F. Loredano, *Le glorie de gli Incogniti*, Valvasense, Venezia, 1647, S. Maffei, *Verona illustrata*, Jacopo Vallarsi e Pier Antonio Berno, Verona, 1732. Di particolare importanza, infine, è il manoscritto di O. Rigotti del 1647, *De Ponae familiae nobilitate historicum documentum*.

¹⁴⁴ Cfr. Donata Ortolani, *Potere e violenza nel romanzo italiano del Seicento*, Pellicanolibri, Catania, 1978, p. 159. Ortolani osserva anche che «i letterati secenteschi, a mezzo tra il servizio cortigiano e il mestiere di scrittore a tempo pieno, si ritrovavano nella condizione di non avere una fisionomia sociale ben definita» (ivi). La stessa osserva anche che essi «erano sradicati che non avevano legami oggettivi con nessuna precisa struttura sociale e politica e che erano disposti a servire chiunque purché remunerati» (p. 147). In questo si può notare l'eccezione di Pona che appare invece quanto mai radicato e legato alla sua città natale e alla necessità di costruirsi un ruolo sociale ben definito, lontano da tentazioni cortigiane.

bottega. Il successo professionale rapidamente ottenuto non poteva tuttavia far dimenticare i fasti del passato e l'obiettivo della famiglia Pona, seppur a lungo termine, divenne quello di risalire la scala sociale. Investito di questo onere fu Giovanni Battista, zio di Francesco, che fin dalla tenera età aveva dimostrato eccezionali doti intellettuali, tanto da laurearsi giovanissimo a Padova in medicina e filosofia, versatissimo nelle scienze come nelle lettere e già apprezzato dai suoi concittadini veronesi. Tutto volgeva secondo i piani di riscatto sociale, ma un evento imprevisto avvenne a frustrare queste ambizioni: la morte del giovane prodigio Giovanni Battista, a soli trentadue anni, nel 1588. Per la famiglia Pona fu questo un momento di grande sconforto ed il mito di Giovanni Battista iniziò a rappresentare un punto di riferimento per le generazioni future, un esempio da seguire per portare a termine il piano di risalita sociale. La famiglia Pona, vedendo in Giovanni Battista un predestinato aveva su di lui investito tutte le proprie aspettative, lasciando invece al fratello Giovanni l'incarico di proseguire nell'attività paterna, ereditando così la professione di speziale. Giovanni onorò questo incarico, dedicandosi allo studio della botanica e della farmacologia, pubblicando trattati e intrattenendo contatti con scienziati in campo internazionale. Proprio da Giovanni e da Narcisa Sfoi nacque, l'11 ottobre del 1595, Francesco Pona. L'ambiente in cui egli si trovò a crescere oltre ad essere saturo di cultura scientifica, viveva ancora nel ricordo (ma si potrebbe dire anche nel culto) dello zio prematuramente scomparso. Così, non appena Francesco lasciò intravedere quelle qualità in cui lo zio aveva brillato, la famiglia Pona vide in lui una seconda possibilità per riprendere il progetto di riscatto sociale. Francesco avrà sempre ben presente il mito dello zio Giovanni Battista¹⁴⁵, le cui orme cercherà di seguire passo passo, con l'obiettivo di arrivare là dove questi non aveva potuto, fermato solo da una morte improvvisa.

Ecco quindi che il giovane Francesco viene educato dai migliori docenti privati veronesi e si prepara alla prima tappa del progetto di scalata sociale: la laurea in medicina. È questo un momento cruciale per la sua formazione. Lascia, infatti, nel

¹⁴⁵ Testimonianza di questa identificazione con la persona di Giovanni Battista si può avere nel passo della supplica rivolta nel 1619 all'Accademia Filarmonica di Verona per richiederne l'iscrizione, quando, facendo riferimento alla credenza pitagorica nella metempsicosi, Pona afferma che Pitagora stesso «avrebbe egli per avventura affermato col fondamento de' suoi dogmi, esser in me passata l'anima che già informò l'Eccell.mo sig.r Gio. Battista mio zio, nella Medicina, nella Filosofia e nella poesia di grido non oscuro» (il testo della supplica si trova in L. Spera, op. cit. p. 59).

1610, Verona ed il suo cristallizzato e statico ambiente culturale¹⁴⁶ per trasferirsi a Padova ed intraprendere gli studi. L'esperienza padovana apre a Pona nuove possibilità ed interessi e lo mette in contatto con la vivacità intellettuale dell'università. In questi anni seguirà infatti i corsi del controverso aristotelico Cesare Cremonini¹⁴⁷, di cui diventerà stretto discepolo, si aprirà a letture per così dire proibite ed eclettiche e maturerà interessi verso un itinerario culturale fuori dalla tradizione e dalla cultura dominanti. Anzi, come scrive Paolo Rossi, dimentico delle massime dei Gesuiti da cui era stato educato, «doveva certo considerare il mondo da un aspetto ben differente da quello, sotto il quale glielo avevano presentato quei buoni padri.»¹⁴⁸. Il giovane studente è sensibile al fascino femminile, non di rado si scopre innamorato e alla sua bella dedica rime amorose¹⁴⁹. È a Padova quindi che Pona scopre la sua vena letteraria e sulla scia della suggestione esercitata da Cremonini si apre anche all'ambiente libertino. Non è da escludere che durante gli spensierati anni padovani, abbia fatto anche diverse puntate a Venezia¹⁵⁰. Subito dopo la laurea, ottenuta nel 1615, si trasferisce a Bologna per specializzarsi in anatomia. Il soggiorno a Bologna può dirsi fondamentale per la maturazione letteraria e per lo sviluppo culturale di Pona. Qui, infatti, entra in contatto con l'Accademia dei Gelati, di cui diviene membro, e ha l'occasione di poter maturare le proprie aspirazioni di scrittore.

Conclusa l'esperienza universitaria, Pona rientra definitivamente nella città natale (1617), si sposa una prima volta, viene accolto nella locale Accademia Filarmonica e, forte della brillante laurea in medicina, prova a chiedere l'iscrizione al Collegio dei Medici, non dimentico del compito di ascesa sociale che gli è stato assegnato dalla famiglia. Tuttavia, a causa della professione «meccanica» esercitata

¹⁴⁶ Cfr. G. Fulco, *Introduzione*, p. X-XI, in F. Pona, *La Lucerna*, a cura di G. Fulco, Salerno, Roma, 1973.

¹⁴⁷ Cesare Cremonini (1550-1631) insegnò a Padova dal 1591 sino alla morte. Fu il più importate esponente dell'aristotelismo patavino. Fu in viso all'Inquisizione a causa delle sue teorie che si ricollegavano alla tradizione della filosofia eterodossa di stampo aristotelico, che mettevano in dubbio l'immortalità dell'anima e la creazione del mondo da parte di Dio. Nonostante le denuncie al Tribunale dell'Inquisizione fu sempre protetto dal governo della Repubblica di Venezia. Tra i suoi allievi vi fu anche Giovan Francesco Loredano, futuro fondatore dell'Accademia degli Incogniti di Venezia. (cfr. L. Spera, op. cit. pp. 60-61).

¹⁴⁸ P. Rossi, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, Memorie dell'Accademia di Verona, Verona, 1897, p. 73.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 73. Rossi nota come una delle sue fiamme avesse nome Flora, donna che forse Pona sposò nel 1617.

¹⁵⁰ Fulco, op. cit. p. XVII.

dal padre gli è negata l'iscrizione al primo ordine e gli viene concessa soltanto quella al secondo livello, con il diritto di esercitare la professione all'interno della città. La risposta negativa alla domanda di ammissione al primo ordine non turba più di tanto il giovane medico, del resto già sapeva che (al momento) l'essere figlio di uno speciale gli avrebbe precluso l'accesso alle più alte sfere. Nel 1624 era rimasto vedovo della prima moglie ma, a sentire Rossi, dopo essersi disperato per la tragica perdita, non impiegò molto a trovarsi una nuova compagna con cui risposarsi¹⁵¹. Lo stesso Rossi descrive Pona come un uomo di indole tranquilla, che divide la sua vita tra il lavoro, la famiglia e la passione per la scrittura¹⁵². Sono anni questi in cui all'esercizio della professione si unisce la produzione letteraria. A partire, infatti, dagli anni Venti Pona sta già lavorando a *La Lucerna*. Probabilmente una copia manoscritta dell'opera circolava già prima della sua pubblicazione nel 1625 e aveva fatto conoscere l'autore nell'ambiente intellettuale veneto. In particolare gli aveva guadagnato la simpatia e la protezione del patrizio veneziano Giovan Francesco Loredan¹⁵³, che di lì ad alcuni anni, nel 1630, fonderà l'Accademia degli Incogniti¹⁵⁴ di Venezia, alla quale Pona sarà affiliato e nella quale godrà sempre di grande stima. Il favore incontrato dalla prima edizione de *La Lucerna* proietta Pona tra gli scrittori di successo. In questi anni il medico veronese si dedica ad una intensa attività

¹⁵¹ La seconda moglie, da cui ebbe numerosi figli, si chiamava Elisabetta Mendadori (cfr. Rossi, op. cit. p. 81).

¹⁵² Cfr. Rossi, op. cit. p. 85.

¹⁵³ Giovan Francesco Loredan (1604-1661), nobile veneziano, fu un instancabile animatore della vita culturale di Venezia. Si distinse in particolare per la sua attività di protettore di artisti e scrittori e per il grande impegno in ambito editoriale. Aveva contatti privilegiati con stampatori ed editori e si proponeva come tramite tra questi e gli autori; a lui si rivolgevano i letterati per la pubblicazione delle loro opere. I gusti di Loredano andavano verso una produzione eclettica, lontana dagli schemi tradizionali, tesa a privilegiare tematiche licenziose e spesso ben lontane dalla morale corrente. Si può affermare che con Loredano, per la prima volta, la letteratura viene trattata non solo come prodotto culturale, ma anche e soprattutto come prodotto commerciale. Loredano, infatti, sapeva abilmente intuire i gusti del pubblico, da qui l'incentivazione, da parte sua, della narrativa. Lui stesso vi si cimentò con i romanzi *Dianea* (Venezia, 1635) e *Adamo* (Venezia, 1640). (cfr. anche L. Spera, op. cit. pp. 97-104 e M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan. Venezia (1630-1661)*, Olschki, Firenze, 1998).

¹⁵⁴ L'Accademia degli Incogniti fu fondata da Loredano ufficialmente nel 1630, ma già da prima si raccoglievano intorno a lui intellettuali ed artisti che condividevano la predilezione per la narrativa di intrattenimento e per tematiche libertine. L'Accademia, che aveva sede nel palazzo del suo fondatore a Venezia, era un ambiente aperto a chiunque volesse esercitare il proprio ingegno nelle materie letterarie. Gli Incogniti erano pari tra pari, non vigeva alcuno statuto né tantomeno ferree regole d'ammissione. Fu così che l'Accademia divenne un grande centro di promozione libraria e culturale, officina di nuovi talenti, oltre che rifugio per intellettuali irregolari (come ad esempio Ferrante Pallavicino, ricercato dal Tribunale dell'Inquisizione). Da segnalare che alle riunioni erano ammesse anche le donne. (cfr. M. Miato, op. cit. pp. 57 sgg.).

letteraria, sulla scia del successo ottenuto. Nel 1627 pubblica una nuova edizione del suo capolavoro, che l'anno prima si era guadagnato l'iscrizione nell'Indice dei libri proibiti dalla Chiesa ma anche la consacrazione come *best seller*; dello stesso anno è *La maschera iatropolitica*, un apologo medico-letterario con pesanti inflessioni erotiche e *La Messalina*, biografia di una delle eroine maledette della tradizione, che offre lo spunto per andare a solleticare i gusti di un pubblico sempre ben disposto verso soggetti morbosi. Si può dire che a questa data Pona abbia raggiunto il gradino più alto nella sua carriera letteraria. È famoso come autore, tenuto in grande considerazione dal potente promotore culturale Giovan Francesco Loredano e dalla sua nutrita cerchia intellettuale, ed è amato dal pubblico. La sua fama si lega soprattutto a *La Lucerna* e al fatto di essere stato iscritto all'Indice, il che corona quell'itinerario iniziato a Padova, durante il quale il giovane studente di medicina aveva sviluppato un interesse particolare per tematiche libertine e ben lontane dalla tradizione della morale controriformistica. A rafforzare questo successo arriva nel 1629 la tanto attesa traduzione dell'*Argenis* di John Barclay.

Con il 1629 si conclude la vita del Pona autore, diciamo così, irriverente ed irregolare. Il Pona che si sveglia all'alba del 1630, infatti, è un medico richiamato bruscamente ai suoi doveri professionali ed impegnato nel fronteggiare l'epidemia di peste della sua città¹⁵⁵ (di cui lascia testimonianza nel resoconto *Il gran contagio di Verona*, uscito l'anno dopo). Passata la peste, qualcosa in lui è cambiato¹⁵⁶. È come se pian piano volesse sganciarsi dall'immagine di scrittore fuori dagli schemi, per rivestire i panni del professionista stimato e del letterato non più irregolare, ma rientrato ormai nei ranghi. Forse è questo il momento giusto per ritentare la scalata sociale e chiedere nuovamente l'ammissione al primo ordine del Collegio dei Medici. La sospirata ammissione viene finalmente riconosciuta ed inizia quindi per

¹⁵⁵ Durante la pestilenza, non essendo sufficiente il numero di medici prestanti servizio a Verona, Pona fu precettato dalle autorità. La cosa non fu presa con grande entusiasmo dal medico, che rimase rinchiuso nella sua casa da giugno ad agosto e dispensò consulti dalla finestra senza mai scendere in strada (cfr. Rossi, op. cit. p. 87).

¹⁵⁶ G. Fulco, op. cit. p. XXI scrive: «La peste [...] determina uno iato nell'itinerario dello scrittore. [...] si registra un'inversione di marcia: alcuni temi vengono emarginati, altri depurati, si assiste ad una ricerca letteraria più sedimentata. [...] Compaiono scrupoli religiosi. Comincia così a definirsi, a pochi anni dall'adesione e senza che si deteriorino formalmente i rapporti, un oggettivo sganciamento, un appartarsi dal clima libertino degli Incogniti (ufficialmente costituitisi proprio nel '30)». Anche Rossi aveva notato questo mutamento, osservando «il diverso indirizzo, che egli dà nell'età più matura alle sue produzioni letterarie; per il che nell'arte sua ci si presentano due momenti: quello della balda giovinezza e dell'età più avanzata.» (Rossi, op. cit. p. 89).

Pona una nuova vita, la seconda. Da questo momento in poi curerà la propria immagine personale per ripulirla dalle macchie di un passato certamente non adatto a chi vuole salire ancora gli ultimi gradini della scala sociale. Già nell'introduzione alla tragedia sacra *Il Cristo Passo* del 1629 aveva ripudiato quei suoi scritti «lordi in gran parte delle sordidezze del Senso, e ripieni più che troppo, de gli errori di una lasciva e sregolata Giovinezza.»¹⁵⁷. Nel 1636 arriva poi la sconfessione ufficiale della *Lucerna*, con una lettera alla Congregazione dell'Indice, ed un distacco completo dagli “errori” giovanili. Unica opera di un qualche interesse di questo periodo, ricco di soddisfazioni professionali e teso a difendere il prestigio ormai raggiunto, è la *Galeria delle donne celebri*, uscita nel 1632. Nel 1635 esce il romanzo *Ormondo*, ma ormai Pona non è più lo scrittore irregolare ed eclettico conosciuto negli anni Venti del secolo. È un uomo rispettato e ben in vista, amante del quieto vivere, che fa incetta di titoli, lanciato verso la riconquista dei privilegi nobiliari, così come dalla sua famiglia era stato incaricato: nel 1639 è nominato storico ufficiale dell'Accademia Filarmonica della sua città e pochi anni dopo può fregiarsi del titolo di Cavaliere di San Marco. Per seppellire definitivamente *La lucerna*, nel 1648 esce per ben quattro stampatori la palinodia della raccolta giovanile, col titolo di *Antilucerna*.

La missione di risalita della scala sociale, a poco più di un secolo dall'arrivo della famiglia Pona a Verona, può dirsi compiuta, nel 1650, con la nomina di Francesco a istoriografo cesareo da parte dell'imperatore Ferdinando III. Il cerchio si chiude, i Pona tornano a vantare privilegi imperiali. Nel 1655 si chiude, invece, la vita dell'autore, che muore il 2 ottobre nella sua città e viene tumolato nella chiesa di San Fermo Maggiore. La fiducia riposta in lui tanti anni prima non è stata tradita.

3.2 *La lucerna*

La lucerna si inserisce nel quadro della novellistica barocca della prima metà del XVII secolo. Questo tipo di produzione narrativa fiorisce soprattutto nell'Italia

¹⁵⁷ Citato in Rossi, op. cit. p. 90.

settentrionale, in particolare in area veneta. Giovanni Getto¹⁵⁸ a tale proposito ritiene che il maggior esempio di questo tipo di produzione sia dato dalla raccolta delle *Cento novelle amoroze dei Signori Accademici Incogniti*, pubblicata a Venezia nel 1641 una prima volta e, arricchita di nuove parti, una seconda volta nel 1651. L'antologia, nata su iniziativa dell'Accademia degli Incogniti con in testa Giovan Francesco Loredano, raccoglieva le novelle che i membri della stessa di volta in volta componevano e leggevano durante le riunioni. Tra gli oltre quaranta nomi di autori più o meno conosciuti (oltre a Francesco Pona, autore di una novella) figurano quelli noti di Loredano, Maiolino Bisaccioni, Girolamo Brusoni, Ferrante Pallavicino e Pace Pasini¹⁵⁹. Come scrive Giancarlo Mazzacurati, in queste novelle «le tendenze percentualmente emergenti sono verso l'intreccio avventuroso e la novella di fondo tragico e patetico, anche se non mancano le tradizionali beffe ed equivoci.»¹⁶⁰. Più in generale le novelle italiane dell'epoca barocca si caratterizzano per l'accumulo di fatti e per la suggestione metaforica, a discapito dell'introspezione di carattere psicologico; questa trascuratezza della dimensione interiore è evidente ad esempio nel palesarsi del sentimento amoroso: l'amore funziona più che altro come innesco per lo svolgersi degli eventi e ne sono descritti soltanto gli aspetti esteriori legati agli stati di alterazione del corpo (pallore, rossore), trascurando invece quelli interiori¹⁶¹. Altra caratteristica di questa novellistica è la predilizione da parte degli autori per le atmosfere notturne e per la luce lunare che rischiarà a sprazzi l'oscurità della notte, in equilibrio tra gusto prettamente decorativo e ricerca di suggestioni misteriose¹⁶².

Tipica della novella barocca è l'attrazione quasi morbosa per le torbide sfrenatezze sessuali e soprattutto per il gusto del particolare tragico ed atroce, che si manifesta attraverso la compiaciutezza con cui vengono descritti i dettagli ripugnanti ed orrorifici delle morti con cui spesso si concludono le vicende dei protagonisti. La morte è spesso conseguenza di una vendetta amorosa ed è portata a termine con ampio spargimento di sangue, avvelenamenti, soffocamenti ed altre violenze¹⁶³. A

¹⁵⁸ Cfr. G. Getto, *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano, 1969, pp. 351-377.

¹⁵⁹ G. Getto, op. cit. p. 352.

¹⁶⁰ G. Mazzacurati, *Narrativa e romanzo nel Seicento in La letteratura italiana. Il Rinascimento e Barocco*, Sansoni, Firenze, 1974, p. 412.

¹⁶¹ Cfr. Getto, op. cit. p. 363. Si vedrà come Pona, invece, sia attento alla nascita della passione amorosa, cogliendola nelle sue prime manifestazioni e nel suo successivo evolversi.

¹⁶² *Ibidem* p. 367.

¹⁶³ *Ibidem*, p. 373-375.

proposito di questo gusto per il macabro e la cronaca nera, condiviso in pieno anche dalla *Lucerna*, si può parlare di una certa influenza e suggestione (o anche della moda) esercitata in quegli anni sulla novellistica secentesca italiana da parte delle *histoires tragiques* francesi. Questo tipo di produzione prendeva origine dalla traduzione in francese di alcune novelle ad esito tragico di Matteo Bandello, ad opera di Pierre Boaistuau nel 1559 (sei novelle raccolte in *Histoires tragiques extraites des oeuvres de Bandel*) e di François de Belleforest (dodici novelle raccolte in *Continuation des Histoires tragiques*)¹⁶⁴. Nel XVII secolo la storia tragica diviene in Francia un genere autonomo ed ottiene grande diffusione grazie soprattutto all'opera di François de Rosset, *Les histoires mémorables et tragiques de ce temps*, stampata una prima volta nel 1614 e poi in edizione accresciuta nel 1619¹⁶⁵, secondo Maurice Daumas, «al contempo prototipo ed esempio più compiuto della nuova tendenza»¹⁶⁶. Nella raccolta di Rosset, che per le sue storie prendeva soprattutto spunto dalla cronaca giudiziaria e dai cosiddetti *canards d'information*, la presenza della morte è costante, la violenza è all'ordine del giorno e la realtà quotidiana è teatro dei crimini più abominevoli¹⁶⁷. Questa atmosfera intrisa di sangue e crudeltà si ritrova anche nell'opera di Pona che sotto questo punto di vista – pur non potendo affermare che egli conoscesse direttamente l'opera del suo collega francese – dimostra quantomeno di essere sensibile alla moda della storia tragica lanciata da Rosset (che, va ricordato, si diffonde negli anni proprio a ridosso dell'elaborazione della *Lucerna*). Tuttavia in quest'ultimo si nota un intento morale (espresso nei prologhi e a conclusione dei racconti) che in Pona è assente. L'autore d'oltralpe, infatti, presenta al lettore la miseria dell'uomo per invitarlo a riflettere e le sue storie si configurano come uno strumento di persuasione grazie al quale il lettore è esortato a reprimere i propri istinti, a seguire l'insegnamento del Vangelo e a rispettare i principi dell'ordine che

¹⁶⁴ Cfr. M. Daumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e modernità*, Dedalo edizioni, Bari, 2008, pp. 290-292.

¹⁶⁵ Cfr. A. de Vaucher Gravili, *Introduction* in F. de Rosset, *Les histoires mémorables et tragiques de ce temps*, Le livre de Poche, Paris, 1994, pp. 1-34. Altra opera che si inserisce nello stesso genere è quella di Jean-Pierre Camus, *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle* uscita nel 1630. Per ragioni temporali (l'opera di Rosset è precedente rispetto al Pona della *Lucerna*, a differenza di quella di Camus, posteriore all'edizione definitiva dell'opera di Pona, del 1627) si è preferito dare maggior spazio alla raccolta di Rosset.

¹⁶⁶ M. Daumas, op. cit. p. 292.

¹⁶⁷ de Vaucher Gravili, pp. 6-7.

garantiscono la conservazione della vita di ciascun individuo¹⁶⁸. In Pona, invece, come si vedrà, manca del tutto l'idea di un ordine stabilito da rispettare e la realtà si configura come caos inestricabile. Altro elemento cui Rosset presta attenzione (mentre risulta trascurato dal veronese) riguarda la tematica politica, con le rivalità tra cattolici e protestanti, le infrazioni agli editti reali, le rivolte delle province; in queste rappresentazioni si vogliono riaffermare i valori nobiliari e celebrare nella figura del re l'ordine prestabilito¹⁶⁹. Dove invece Pona pare condividere la sensibilità di Rosset è nel manifestarsi della tematica amorosa. Il francese, come l'italiano, è attratto dai processi di modificazione che appaiono nel momento in cui si presenta la passione amorosa, quando la coscienza dei personaggi entra in conflitto con le pulsioni di un male oscuro e le conseguenze sono irreversibili; si esplorano allora tutti i casi e le forze travolgenti della passione che scardinano l'ordine sociale¹⁷⁰. Desiderio, violenza e morte sono legati da un filo rosso sangue che si dipana in questo teatro della crudeltà, sulla cui scena il lettore (di Rosset, ma in questo caso anche di Pona che sui particolari atroci pare in sintonia con il collega) assiste ad assassini, avvelenamenti, morti violente, stupri, incendi e squartamenti¹⁷¹. Ma terminiamo qui il pur breve sfondo storico-letterario dedicato alla novella barocca per avvicinarci più concretamente all'opera che si vuole qui presentare.

È suo parto la *Lucerna*, dialogo che fa ammutire quello del Franco¹⁷², e n'è questo l'argomento. Tengono, come tutti sanno, le scuole pitagoriche il passaggio dell'anime di un corpo nell'altro: conforme a questa opinione finge che un'anima sia passata in una lucerna, la quale per certo accidente intraprende a ragionare con uno scolare padovano e lo rende istruito d'aver informato diversi corpi, e con tal introduzione parla di diversi stati, sempre con somma riverenza delle persone religiose e rispetto de' precipi. Tutto il dialogo è pieno d'avvenimenti ch'ora narrati puramente veri, talora composti di vero e di falso, e talor interamente spiccati dall'invenzione, che manca d'ente, fanno un utile e soave

¹⁶⁸ *Ibidem*, pp. 8-9.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 10-11.

¹⁷¹ *Ibidem* p. 12.

¹⁷² Nicolò Franco (1515-1570) aveva incluso nell'opera *Pistole volgari* (Venezia, 1539) un monologo dal titolo *Risposta de la lucerna* in cui una lucerna racconta allo scrittore stesso tutti i vizi e le malefatte dei suoi precedenti proprietari.

miscuglio di regolata varietà all'appetito dell'animo. L'opera è curiosa, ma con senno; è viva, ma con decoro; è vagante, ma con misura.

Questo è quanto Francesco Belli (contemporaneo di Pona e futuro accademico incognito) scrive a proposito de *La Lucerna* nella prefazione ad un altro scritto del veronese, *Il paradiso de' fiori, ovvero lo archetipo de' giardini*. Poiché quest'ultimo testo fu pubblicato a Verona nel 1622, si ha la conferma cronologica che *La Lucerna* era già stata composta per quella data e, se non ancora pubblicata, aveva già riscosso un certo interesse fra gli intellettuali veneti (si è visto poco fa come Giovan Francesco Loredano avesse da subito preso in simpatia Pona proprio grazie alla circolazione manoscritta di quest'opera, a partire dagli anni Venti). Uscì poi, nel 1625, per Angelo Tamo, a Verona l'attesa prima edizione, nel 1626 seguì la seconda (a Venezia, per Sarzina) e nel 1627 (sempre a Venezia e sempre per Sarzina), la terza e definitiva, arricchita di nuovi episodi¹⁷³.

Nel passaggio tra la prima e la definitiva edizione si osserva una progressiva maturazione nello sviluppo della materia narrativa. Come osserva Fulco¹⁷⁴, nella prima *Lucerna* si nota una certa convenzionalità ed uniformità della rappresentazione; nell'ultima, invece, si introducono alcune novità che testimoniano della maggior padronanza da parte dell'autore dei mezzi narrativi: vi è una nuova cura nella costruzione delle atmosfere che fanno da sfondo allo svolgersi delle azioni (in particolare vi è la comparsa dei notturni), l'articolazione dei racconti si fa più complessa (non ci si limita al solo esito tragico, ma si dà spazio anche alla genesi dei fatti e al loro sviluppo) e gli attori si moltiplicano. Inoltre, nella terza edizione, con l'attualità dei temi trattati, si fa più insistente l'eco della cronaca secentesca. Tuttavia, l'incremento di maggior peso riguarda l'introduzione dei personaggi femminili, che di fatto «monopolizzano gli incrementi narrativi nella terza edizione»¹⁷⁵.

Nell'ultima versione, alcuni passi vengono poi espunti: si tratta in particolare dell'episodio di zoorastia che coinvolge una matrona innamoratasi del proprio cavallo, nonché della dedica *Alla penna propria* di Euretta Misoscolo e

¹⁷³ Su questa si basa l'edizione moderna curata da G. Fulco, da cui si cita.

¹⁷⁴ G. Fulco, op. cit., pp. XLVII-LV.

¹⁷⁵ G. Fulco, op. cit. p. XLVIII.

dell'introduzione *A chi legge*. Eliminata è anche la lettera di presentazione in latino rivolta da Euretā alla lucerna, *Lucernae suae, Euretā Misoscolos*¹⁷⁶.

Il sopra menzionato Francesco Belli inizia la presentazione dell'opera tirando in ballo il nome di un autore scomodo, Nicolò Franco, famoso soprattutto per la sua vena di velenoso libellista e per la sua predilizione verso tematiche scopertamente oscene, poi giustiziato proprio per la sua malalingua nel 1570 da papa Pio V. Un autore che il giovane Pona degli anni padovani, avido di letture "irregolari", aveva sicuramente letto con interesse. Proprio lo scritto di Franco¹⁷⁷ gli aveva dato lo spunto per la sua *Lucerna*. L'idea di far raccontare ad un testimone fatti ed azioni passate era senz'altro suggestiva, ma era necessario aggiungere qualcosa per far sì che la narrazione non risultasse un semplice elenco di avvenimenti registrati da una voce impassibile, come appunto avveniva in Franco. Ecco quindi l'idea di inserire il motivo della metempsicosi, che permetteva di movimentare al massimo la narrazione con la presentazione in presa diretta degli accadimenti e, contemporaneamente, di moltiplicare le occasioni narrative e giustificare il fatto che un essere inanimato come una lucerna si mettesse a parlare¹⁷⁸.

Tra le mani di Euretā, giovane studente dell'Università di Padova, in cui si può riconoscere l'autore nei suoi anni goliardici¹⁷⁹, è capitata una lucerna che proprio non vuole saperne di accendersi. Innervosito, il giovane è pronto a gettarla a terra e calpestarla, quando l'oggetto, fino a quel momento inanimato, gli risponde assai risentito, invitandolo a non trattarlo come una qualsiasi lampada: «che colpa n'ho io, ch'ora la vogli meco? Credi calpestar il tuo fango? Pur è forza ch'io rompa il mio lungo silenzio; credi tu aver a trattare con qualche cosa insensata?» (p. 7-8). In quella lucerna, infatti, si racchiude un'anima reincarnata: «Tante ho già vedute e tante delle

¹⁷⁶ G. Fulco, op. cit. p. 315-337. Sempre Fulco (pp. 395-399), ricordando che i manoscritti dell'opera sono andati perduti, riporta le sei edizioni ad oggi conservatesi della *Lucerna*: prima edizione del 1625 uscita a Verona per Angelo Tamo; seconda del 1626 edita da Cristoforo Tomasini a Venezia (che di fatto riproduce la prima); la terza e la quarta uscite entrambe a Venezia per Sarzina nel 1627; una quinta del 1628, ristampa della quarta, ancora per i tipi di Sarzina; infine una sesta abusiva, senza indicazione dello stampatore e dell'anno (forse il 1633), che riproduce il testo della prima edizione.

¹⁷⁷ *La risposta della lucerna* cfr. sopra nota 172.

¹⁷⁸ Cfr. G. Fulco, op. cit. pp. XXXII-XXXIII. Fulco nota che, per quanto riguarda il tema della metempsicosi, Pona aveva tratto ispirazione dal dialogo di Luciano di Samosata (II sec. d.C.) *Il gallo o il sogno*, tra gli altri autori fonte di ispirazione si cita l'Ovidio delle *Metamorfosi* e l'Apuleio de *L'asino d'oro* (p. XXXV sgg.).

¹⁷⁹ G. Fulco, ivi, p. XXXIX-XL.

cose del mondo sotto forme diverse, che per la speranza ch'io n'ho potrei esser maestra de' vecchi.» (p. 9).

Così, per quattro sere consecutive, l'anima incarnata nella lucerna intrattiene Eureka sui casi delle sue vite passate. Questa è dunque la cornice dialogico-narrativa in cui si inseriscono le novelle. La voce di Eureka ha comunque il solo scopo di commentare di tanto in tanto i casi che gli vengono esposti dalla lucerna, senza mai entrare direttamente nelle vicende raccontate. Protagonista assoluta di ogni novella è infatti l'anima, reincarnatasi di volta in volta in diversi personaggi, che rievoca in prima persona le proprie vicissitudini. Il processo con cui l'anima si reincarna ora in un oggetto inanimato, ora in un animale, ora in un essere umano, non segue alcuna logica, né cronologia. Il trapasso da un corpo all'altro è del tutto casuale, come a testimoniare che il caos è intrinseco all'universo e la vita non è regolata da nessun fine ultimo, motivi questi scopertamente libertini. A conferma del libertinismo della *Lucerna* si può portare la concezione della storia e della realtà che da essa traspare, priva di qualsiasi sacralità e finalismo; anzi, come ha notato Donatella Riposio, «si prospetta un intero cosmo che può in tutta tranquillità fare a meno della dimensione sacrale e del governo di Dio»¹⁸⁰. L'anima che ora è racchiusa nella lucerna ha attraversato epoche ed informato corpi diversi. L'unica costante in questo vagabondare di corpo in corpo e di tempo in tempo è la tragicità degli avvenimenti vissuti. Delle circa cinquanta novelle, infatti, la maggior parte ha un esito drammatico e la vita della voce narrante assai raramente si spegne per cause naturali. L'avvicinamento al momento finale della morte va nella direzione opposta all'*ars bene moriendi*, la morte con cui l'anima si stacca dal corpo è sempre violenta, è una mala morte, se così si può dire. La invasiva presenza della morte violenta fa perdere al pellegrinaggio dell'anima qualsiasi senso di redenzione che possa condurre ad una vita eterna, ed in questo si può riconoscere un altro motivo libertino¹⁸¹.

Il mondo che si apre agli occhi del lettore è dominato dalla violenza, dall'avidità e dal desiderio di possesso. La società si divide in carnefici (i più forti, quelli

¹⁸⁰ D. Riposio, *Il laberinto delle verità. Aspetti del romanzo libertino del Seicento*, Alessandria, 1995, p. 83.

¹⁸¹ Cfr. nuovamente D. Riposio, op. cit. p.85-86. La stessa autrice nota, a tale proposito che «i movimenti temporali dell'anima viaggiante non alludono a un'eternità, anzi sono momenti di un frammentario passato e di un altrettanto frantumato presente, tendenti tutti a mostrare storicamente come folli schegge il lato tragico e sanguinoso della storia e quindi delle storie dell'uomo.» (p. 88).

che fanno valere i propri istinti) e vittime (i più deboli); su tutto si allunga l'ombra della morte e non vi è vicenda che non sia impregnata di sangue violentemente versato. Tra i personaggi destinati ad una fine violenta si ritrovano senza distinzione di ceti, istruzione, età, le donne. Tra queste vi sono giovani fanciulle, attempate professioniste (come la levatrice di Ancona o la fruttivendola di Venezia), figlie di benestanti borghesi (come la figlia di Giovanni Smiter mercante veneziano o quella di un notaio di Viterbo), prostitute (la cortigiana di Padova), nobili e regine (come Cleopatra o la matrona Porzia). L'attenzione che Pona concede alla donna nella sua raccolta verrà poi in seguito dettagliatamente analizzata; per ora basti dire che spesso a determinare la fine tragica delle protagoniste è un'infrazione alle regole sociali (ad esempio la relazione clandestina, la più frequente tra le colpe punite nelle novelle) e che questa infrazione viene generalmente punita dal maschio. In particolare, l'autore si dimostra interessato a spiare i turbamenti che la passione amorosa genera nei suoi personaggi (soprattutto nelle donne) e le conseguenze, psicologiche prima e fisiche poi, che questa comporta. Da qui, la predilizione per intrecci in cui sensualità, erotismo e lascivia ricoprono ruoli di primo piano. Violenza e sesso sono i due elementi costitutivi del mondo della *Lucerna*. L'uno richiama l'altro e viceversa. Il primo impulso che muove i personaggi è quello del possesso sessuale. Talora esso può essere mascherato o addolcito dal sentimento amoroso, ma ciò che si ricerca – e che porterà al finale tragico – è sempre la soddisfazione di questo istinto primario.

Ritornando, invece, alla presentazione del Belli, si può osservare come già quest'ultimo avesse colto una delle caratteristiche strutturali della *Lucerna*, ovvero la varietà. Grazie all'espedito della metempsicosi e della conseguente narrazione in prima persona dei fatti accaduti, all'autore si offre una vasta gamma di possibilità narrative. La lucerna che parla ad Euretta è così una sorta di scatola magica che genera in continuazione nuovi racconti, trasportando il lettore da un'epoca all'altra, da un mondo all'altro, nel giro di poche pagine. In questo viaggio nel tempo e nello spazio, si apriranno ai suoi occhi scorci della Roma antica, corti medioevali, harem del lontano oriente, eleganti interni borghesi, vedute del paesaggio veneto, bassifondi cittadini e così via. Il successo che incontrò *La Lucerna*, questo sembra voler dire il Belli, va quindi ricercato sia nella sua originale struttura narrativa, che fa della *variatio* la sua cifra stilistica, sia nella scelta di argomenti che sicuramente

stimolavano l'interesse di un pubblico nuovo, che ricercava soprattutto l'evasione. È questa consapevolezza, quella di sapere che nel libro il lettore non cerca più tanto un ammaestramento morale, ma una fuga, un momento di evasione senza impegno, che fa della *Lucerna* un testo moderno. Non è un caso, infatti, se da subito Loredano avesse apprezzato questa raccolta, lui che fu uno tra i primi a concepire la letteratura come prodotto da adeguare ai gusti del pubblico. Se poi dietro questa modernità della *Lucerna* si nasconde anche la volontà di voler far passare un messaggio di critica alla società secentesca, se Pona voglia congiungere l'intrattenimento alla riflessione sociale, questo si vedrà in seguito.

3.3. *La Messalina*. Le edizioni e le fonti

In calce all'edizione della *Lucerna* datata Sarzina 1628, come unità bibliografica autonoma, si trova *La Messalina*, la cui dedica a Giovan Francesco Loredano reca la data del 25 novembre 1627. A tale altezza cronologica può quindi collocarsi la composizione di quest'opera da parte di Francesco Pona¹⁸². L'indicazione «edizion seconda accresciuta», sul frontespizio della stessa, potrebbe far retrodatare di poco la prima originale stesura dell'opera, senza tuttavia allontanarsi troppo dalla data proposta, forse al 1625 (a tre anni, dunque, dalla ideazione della *Lucerna*, 1622)¹⁸³.

Come ha osservato Clizia Carminati¹⁸⁴, della *Messalina* si hanno otto edizioni, di cui tre dello stesso anno (1633) uscite dai torchi del veneziano Sarzina (con numero delle pagine ad aumentare, rispettivamente 35, 64 e 91). Altre edizioni videro la luce a Verona per Merlo (nuovamente nel 1633), a Parigi (senza data, né editore, ma con la dedica a Loredano del 1633) e a Milano per Ghisolfi, nel 1634. A giudizio di Carminati, tuttavia le edizioni sarebbero state più numerose, se «l'anonimo traduttore francese della *Messalina*, a Settecento inoltrato, afferma di

¹⁸² Fulco nota che l'edizione reca, a proposito dell'autore, la dicitura «Dello Assicurato Accademico Incognito» (Fulco, op. cit. p. 398), il che, come ha osservato C. Carminati (cfr. C. Carminati, *La prima edizione della Messalina di Francesco Pona (1633)* in «Studi secenteschi» XLVII 2006 p. 338), dovrebbe far pensare ad una retrodatazione della nascita dell'Accademia degli Incogniti a prima del 1630 (in disaccordo qui con la monografia di M. Miato dedicata agli Incogniti e al Loredano, op. cit).

¹⁸³ Carminati, op. cit. p. 338.

¹⁸⁴ Ivi, p. 341

averne tratto il testo italiano da un'edizione veneziana del 1638 [...] e se Loredan afferma di essere stato lodato dal Pona nella *Messalina* stampata dal Sarzina del 1639»¹⁸⁵. Questo breve *excursus* bibliografico, benché non esaustivo, testimonia quantomeno del successo di cui dovette godere questa operetta, forse sulla scia dei grandi risultati già ottenuti dall'autore pochi anni prima con la *Lucerna*. La stessa dedica al Loredano (a partire dall'edizione del 1627 e poi ripresa nelle successive) è da leggersi in stretta relazione con la vicenda della *Lucerna*. Come si è visto nel paragrafo precedente, la raccolta di novelle aveva favorevolmente impressionato il mecenate veneziano, del quale Pona si era guadagnato la simpatia. Al momento della messa all'indice della *Lucerna*, nel 1626, Pona potette godere della protezione dell'influente amico ed evitare quegli spiacevoli inconvenienti che l'iscrizione all'indice comportava. Anzi, nonostante la condanna all'indice, nel 1627, uscì l'edizione definitiva della *Lucerna*. È probabilmente l'aiuto a seguito della condanna dell'Inquisizione «il grossissimo debito» a cui Pona si riferisce nella dedica della *Messalina* e di cui Loredano è creditore.

La Messalina è un breve romanzo a sfondo storico che descrive al lettore la vita e le gesta della protagonista, presentata da subito come esempio per antonomasia di lascivia ed insaziabilità, «l'ha tocca il fulmine dell'impudicizia» (p. 7)¹⁸⁶, così la introduce l'autore, sulla scorta della tradizione antica. Ed è naturalmente la tradizione classica a cui Pona guarda per organizzare il suo racconto. Il punto di riferimento principale è il Tacito degli *Annales* (libro XI) a cui Pona si riferisce esplicitamente nel corso dell'opera chiamandolo «anima della historia e spirito della verità» (p. 56). Altro autore che probabilmente Pona aveva sottomano è Svetonio con la sua *De vita Caesarum* (il libro V dedicato a Claudio). Oltre a questi due autori, non è da escludere che Pona abbia tratto notizie anche da Plinio il Vecchio (che riporta la sfida con la prostituta Licisca ai lupanari, vicenda a cui Pona dedica molto spazio) e

¹⁸⁵ Ivi, p. 342. È bene ricordare che A. N. Mancini (non citato però da Carminati) nel suo fondamentale saggio dedicato alla bibliografia del romanzo secentesco, *Il romanzo italiano nel Seicento*, «Studi secenteschi» XVI, 1975, pp. 472-473, riporta le seguenti edizioni della *Messalina*: Sarzina, Venezia, 1625 (nello stesso anno si registra anche un'edizione francese, s.l.); Sarzina, Venezia, 1627; Sarzina, Venezia, 1633; Sarzina Venezia, 1633; Merlo, Verona, 1633; Ghisolfi, Milano, 1634; Parigi, s.t. s.d. M. Gori in *Il romanzo italiano del Seicento. Rassegna bibliografica*, «Rassegna della letteratura italiana» n. 3 sett.-dic. 1993, p.161-162, conferma le edizioni indicate da Mancini.

¹⁸⁶ L'edizione che si è presa come riferimento per le citazioni è quella di Sarzina 1633.

da Cassio Dione, senza dimenticare Giovenale (*Satira VI*) per le tinte forti con cui si descrivono gli eccessi dell'imperatrice.

La vicenda che l'autore scaligero presenta abbraccia tutta l'esistenza di Messalina, a partire dai primi anni sino alla morte per mano dei sicari. Messalina nasce da Barbato Messala da cui prende il nome e la naturale inclinazione verso costumi disonesti. La vanità e la bellezza sono le caratteristiche che contraddistinguono la sua adolescenza e che ne accompagneranno l'insaziabile lascivia per tutta la sua vita. Giovanissima, va in sposa a Claudio, di lei più vecchio di trent'anni e assai poco dotato di ingegno («ella sagacissima, esso ottuso», p. 14). La parte centrale dell'opera è dedicata alla rassegna delle imprese amorose dell'imperatrice: dall'incontro con un custode delle carceri, che di fatto inaugura le sfrenatezze di Messalina, all'organizzazione in grande stile delle orge allestite a palazzo, fino alla disfida amorosa con la meretrice Licisca ai lupanari. Quest'ultimo episodio è il pezzo più colorito dell'opera, un notturno suburbano in cui l'autore fa di Messalina una creatura della notte dalla irresistibile sensualità. Successivamente si riporta la vicenda della relazione con Caio Silio, il «leggiadro cavaliere» che nei piani dell'imperatrice dovrebbe sostituire Claudio nel talamo nuziale. Ecco quindi la progettazione prima e l'attuazione poi del matrimonio, il tutto mentre l'imperatore è ad Ostia, ignaro di quello che sta accadendo a Roma e del tutto irresoluto. Soltanto il liberto Narciso, resosi conto della situazione, fa in modo che Claudio venga informato dell'accaduto e rientri a Roma. L'ultima parte dell'opera è quindi dedicata alla fine di Messalina. Resasi conto del pericolo, tenta la fuga «sopra una carretta da letame» (p. 75), ma viene raggiunta e portata al cospetto di Claudio, che quasi vacilla di fronte alla moglie che cerca di impietosirlo. Ad ogni modo, grazie alla determinazione di Narciso, Messalina viene condotta agli Orti Luculliani e, sempre per ordine del liberto, raggiunta dal sicario che, dopo aver assistito perplesso al maldestro e comico tentativo di suicidio dell'eroina, «con un colpo le passò il petto» (p. 91).

L'opera vorrebbe presentarsi come una biografia storica, richiamandosi al modello dichiarato di Tacito. Tuttavia, il modo di procedere nella narrazione, con la scarsa attenzione per gli elementi di reale importanza storica, privilegiando piuttosto gli aneddoti, potrebbe far pensare ad un maggior debito nei confronti di Svetonio. A

quest'ultimo lo avvicina anche lo schema che si segue per imbastire la vicenda di Messalina, che ricalca quello svetoniano, presentando il personaggio secondo l'ordine adottato in *De vita Caesarum*, ossia notizie sull'origine familiare, poi nascita, giovinezza, descrizione fisica, matrimonio e morte. Di Tacito rimane soprattutto il tono moralistico e lo stile sentenzioso. *La Messalina*, infatti, è ricca di trancianti sentenze sull'universo femminile, la cui reale portata misogina verrà analizzata nel capitolo successivo. Per quanto riguarda invece la figura di Claudio, presentato come totalmente imbecille, farfugliante e irresoluto nei suoi discorsi, tanto da essere scavalcato da un liberto nell'impartire gli ordini decisivi, si può pensare che Pona abbia attinto alla tradizione storica e satirica ostile all'imperatore, rappresentata in primo luogo da Seneca che, in *Divi Claudii apocolocyntosis* (letteralmente "la trasformazione di Claudio in zucca"), aveva sferzato la memoria dell'imperatore con un'opera violentemente sarcastica¹⁸⁷.

Ad ogni modo non è corretto considerare od interpretare *La Messalina* come un'opera di carattere storico poiché essa di fatto non lo è, né l'autore vuole che lo sia. Essa rientra nel genere del romanzo (pseudo) storico. In generale il romanzo storico seicentesco ricercava la propria ispirazione nella storia antica, con particolare predilezione per l'esotismo orientale. Tra i vari personaggi ritornano Antioco, Semiramide, Stratonica (come nel romanzo omonimo di Luca Assarino, del 1635), Messalina (come nel nostro caso), Elena, e così via. Elemento centrale di questo sottogenere era il rapporto dei protagonisti con il potere e la lotta per la supremazia, la conquista o la conservazione del trono; è il caso, ad esempio, del *Demetrio moscovita* di Maiolino Bisaccioni, pubblicato a Venezia nel 1639, che presenta la sanguinaria ed ossessiva lotta tra personaggi che hanno come obiettivo principale l'eliminazione dei rivali nella lotta per il potere. Tuttavia, alla fine, in questo tipo di produzione, è proprio il fatto storico a passare in secondo piano e a rimanere sullo sfondo, poiché gli autori offrono una lettura della Storia più incline al pettegolezzo o ai particolari cruenti, dimostrando di fatto di non saperne decifrare né interpretare le

¹⁸⁷ Claudio viene qui presentato nel momento in cui, dopo la morte, arriva in cielo per essere divinizzato, ma per i crimini commessi e per la stupidità mostrata in vita, gli viene negato dal concilio degli dei questo privilegio e viene al contrario trasferito all'Ade e condannato a giocare a dadi per l'eternità con un bossolo senza il fondo.

trame interne¹⁸⁸. Anche questa definizione (romanzo pseudo-storico), comunque, non calza del tutto allo scritto di Pona, dal momento che, ad esempio, uno degli elementi tipici di questo genere, la lotta per il potere, riveste un ruolo piuttosto marginale¹⁸⁹. *La Messalina* fu concepita negli anni della *Lucerna* e con questa condivide lo spirito libertino e l'interesse per quei particolari licenziosi tendenti alla provocazione e all'irregolarità, che un soggetto come la moglie di Claudio garantiva abbondantemente. Si potrebbe dire che tale opera nasca quasi da una costola della *Lucerna*, nella cui raccolta di novelle non avrebbe di certo stonato.

Come nell'opera maggiore, Pona non si accontenta di solleticare il lettore con la materia pruriginosa, ma aggiunge di suo l'interesse per l'analisi psicologica femminile. Se Messalina sia un ritratto di donna che in balia degli istinti non riconosce altra autorità che le sue voglie, se sia una moglie insoddisfatta in cerca della libertà, se incarni i difetti della donna secondo Pona, tutto questo si vedrà nel capitolo successivo.

3.4. La galleria delle donne celebri. Pona pittore

In Francesco Pona la passione per la letteratura va di pari passo con quella verso le arti figurative. I suoi esordi letterari, prima dell'ideazione della *Lucerna*, testimoniano di questo interesse. In particolare ci si può riferire al *Sileno, ovvero delle bellezze del luogo dell'Illustr. Sig. co. Giacomo Giusti*, dialogo composto nel 1620 che celebra i giardini e le raccolte del mecenate veronese Giacomo Giusti, e al *Paradiso dei fiori, ovvero lo archetipo dei giardini*, opera del 1622, dedicata all'architettura del giardino, corredata anche da schizzi esemplificativi di mano dello stesso autore.

È probabile che questo interesse per l'arte sia sbocciato e cresciuto durante il soggiorno bolognese, quando non è da escludere che Pona avesse avuto modo di

¹⁸⁸ Cfr. C. Jannaco, M. Capucci, *Il Seicento*, in «Storia letteraria d'Italia», Vallardi, Torino, 1986, pp. 652-656.

¹⁸⁹ Jannaco e Capucci definiscono *La Messalina* «storia esemplare di una ninfomane ma con coloriture patetico deprecativo da non prendere troppo sul serio; interessante comunque come travisamento della storia, tra decoro e orrore», *ibidem*, p. 645. Si vedrà in seguito come questa definizione di «ninfomane» sia un poco riduttiva del personaggio di Messalina.

frequentare la bottega dei Carracci, come ci informa Giorgio Fulco¹⁹⁰. L'autore veronese non pare essere soltanto un amante dell'arte, ma piuttosto un esperto conoscitore, dotato anche di un certo gusto, almeno a sentire il già citato Francesco Belli, il quale nella nota introduttiva al *Paradiso dei fiori*, riferendosi proprio al *Sileno*, così si esprime sull'autore: «fa ottimo giudizio e dà sensato parere di sculture e pitture, mercé ch'egli saprebbe, volendo, non men ritrarre i volti con il pennello di quello che sappia effigiar gli animi con la penna»¹⁹¹. Ed «effigiar gli animi con la penna» è quello che Pona farà di lì a pochi anni con la *Lucerna*, prima, e con *La Messalina* poi, servendosi però di tinte forti, privilegiando i notturni, i chiaroscuri, magari alla maniera caravaggesca¹⁹². Ma non è ancora qui esplicita l'idea del ritratto, della pittura, del quadro vero e proprio. Vi è ancora qui la vivacità degli anni libertini, dell'interesse verso tematiche eterodosse e licenziose, che non riescono a trattenere il personaggio entro una cornice. Pona non si presenta ancora come pittore. Bisogna attendere l'anno cruciale del 1630, della peste, e del successivo, graduale distacco dalla produzione più audace perché l'autore inizi a “dipingere”. Il Pona degli anni Trenta, come si è visto, è sulla strada della consacrazione professionale e letteraria (nel 1631 ottiene la sospirata iscrizione tra i dottori nel Collegio veronese dei medici) ed il gusto per generi e tematiche sempre al limite lascia il posto a scelte più conformiste¹⁹³. È così che nasce un'opera come *La galeria delle donne celebri*, in cui l'autore poteva al tempo stesso sfoggiare la sua preparazione artistica ed inserirsi in una tradizione, quella del catalogo delle donne, che aveva avuto illustri predecessori¹⁹⁴. In particolare era il Boccaccio del *De mulieribus claris*¹⁹⁵ a rappresentare un illustre precedente e nel cui solco inserirsi. Tuttavia l'opera di Pona sembra voler richiamare, a partire dal titolo e dalla volontà di sfoggiare la propria

¹⁹⁰ Fulco, op. cit. p. XL.

¹⁹¹ Citato in Fulco, op. cit. p. XXXIX.

¹⁹² Cfr. D. Riposio, op.cit. p. 94.

¹⁹³ Cfr. Fulco, op. cit. p. LIX.

¹⁹⁴ L'archetipo letterario del catalogo di donne illustri si può far risalire al greco Esiodo (VIII a. C.), a cui è attribuita la composizione del *Catalogo delle donne*, conosciuto anche con il titolo di *Eoiài*, che riprendeva la formula greca con cui il poeta introduceva ciascuna eroina (H' οὐή, “o quale”). Se nella parte conclusiva della *Teogonia*, l'autore presentava le dee che si erano unite ad un mortale, nel *Catalogo delle donne*, passa in rassegna le mortali che hanno generato prole dopo l'unione con un dio (tra le altre, Io, Alcmena ed Elena). L'opera è stata tramandata in modo frammentario ed è improbabile che Pona ne avesse una conoscenza diretta.

¹⁹⁵ L'opera fu composta tra il 1360 e il 1361 e comprendeva le vite di 106 donne illustri, dal mito, alla storia, alla letteratura. In comune con la *Galeria* vi sono le biografie di Semiramide, Elena, Penelope, Lucrezia, Artemisia ed Ipsicratea.

abilità nel fondere insieme arte e letteratura, un'altra *Galeria*, di una decina di anni precedente, quella cioè di Giambattista Marino. Sebbene l'opera del Marino sia composta di brevi componimenti poetici¹⁹⁶, condivide con quella di Pona la passione per l'arte e la volontà di stupire il lettore con una scrittura che si fa figura, mostrando il compenetrarsi di questi due elementi. In entrambi i casi il lettore è invitato alla visita di un museo, sovraffollato di opere di tutti i tipi quello di Marino, più contenuto e specializzato quello di Pona. Quest'ultimo del resto richiama la metafora museale in maniera esplicita, dividendo la sua galleria in tre sale a tema, in ciascuna delle quali fanno mostra di sé i ritratti di quattro celebri donne: nella prima sala si potranno ammirare le lascive (Leda, Elena, Derceto e Semiramide), nella seconda le caste (Lucrezia, Penelope, Artemisia e Ipsicratea), nella terza ed ultima, le sante (Maria Maddalena, Barbara, Monica ed Elisabetta d'Ungheria). Il lettore, attraversando la galleria, potrà dilettarsi nella contemplazione di «pitture» (proprio così le chiama l'autore) che prendono vita sotto i suoi occhi, come magici quadri viventi. Si può forse qui notare un non casuale richiamo al museo poetico di Marino, una sezione del quale era proprio dedicata alle *Pitture*, in cui si potevano ammirare i *Ritratti* di donne *belle caste e magnanime, belle impudiche e scelerate e bellicose e virtuose*. L'ormai poco velato richiamo al Marino è un indizio di come Pona fosse ormai sicuro dei suoi mezzi letterari e della sua consapevolezza artistica. La sfida in prosa, se così si può dire, alla galleria poetica del Marino testimoniava dell'ambizione dello scrittore scaligero. Un'ambizione che non era mal riposta, come conferma il successo della sua *Galeria*, di cui si contano numerose edizioni. La prima vide la luce a Verona, per Merlo, nel 1632 (dedicata al capitano della città, Andrea Vendramin). Nel 1633 se ne contano altre due (Venezia, Ginammi e Bologna, Cavalieri); due anni dopo esce un'altra edizione, questa volta a Roma, per i tipi di Corbelletti e nel 1636 è il veneziano Baba a stamparne la sesta. Nel 1641, nuovamente a Roma (Mascardi) esce la settima. Anche dopo la morte dell'autore non viene meno la fortuna dell'opera, che viene ristampata per tutto il Seicento, diverse

¹⁹⁶ *La Galeria* fu pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1619 (una seconda edizione riveduta dall'autore uscì a Parigi nel 1620). Essa è una raccolta di liriche dedicate alla descrizione di opere d'arte. È divisa in due sezioni, *Pitture* e *Sculture*. La prima sezione si divide a sua volta in *Favole*, *Historie* e *Ritratti*, mentre la seconda si divide in *Statue*, *Rilievi*, *Modelli*, *Medaglie* e *Capricci*. Lo schema dei componimenti poetici è improntato generalmente ad una brevità epigrammatica, con predilezione per il madrigale.

volte: nel 1663, a Venezia, per Zatta e Ginammi, e nel 1676, sempre a Venezia, da Bodio. L'interesse per *La Galeria*, arriva sino alle soglie del XX secolo, con l'edizione moderna dell'editore romano Perino, nel 1892.

Ciò che, comunque, traspare da questi ritratti femminili, aldilà del desiderio di misurarsi con la tradizione e con un autore di primo piano come Marino, aldilà del desiderio di mostrare la propria bravura di scrittore che sa “dipingere”, è, ancora una volta, l'attenzione verso il personaggio femminile. Questa volta si è lontani dalla disinvoltura degli anni Venti, vi è qui un certo gusto e compiacimento estetico; tuttavia *La galeria delle donne celebri* testimonia nuovamente l'interesse dell'autore per la donna, per il suo fascino sensuale, per la sua volubile psicologia, anche se mascherata sotto i ritratti di eroine fuori dal tempo, che prendono vita da una ideale tela dipinta.

Ci si potrà chiedere più avanti se questo interesse, in un Pona ormai intento a consolidare la sua posizione sociale di medico intellettuale, si sia in un certo senso rappreso, come la pittura su di una tela, o se, invece, sia soltanto espresso in un altro modo, più compito, più controllato, quello di un uomo ormai soddisfatto della vita che continua però a riflettere sull'enigma rappresentato dalla donna.

3.5. *L'Ormondo*, «romanzo che di romanzo non ha che il nome»

Alla produzione narrativa di Pona appartiene anche *l'Ormondo*, romanzo che vide la luce nel 1635. La prima edizione uscì in quell'anno, a Padova, per l'editore Frambotto. Contemporaneamente uscì anche la versione latina dello stesso, *Ormundus*, a Verona, edita da Merlo¹⁹⁷. Una seconda edizione, sempre del 1635, fu stampata a Venezia da Baba ed una terza (ancora del 1635), a Bologna per i tipi di Niccolò Tebaldini. Si contano poi altre due edizioni, una del 1636 (Venezia, Salvini) ed un'altra del 1638 (nuovamente Venezia, per Missirini)¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Cfr. Fulco, op. cit. p.LXI.

¹⁹⁸ Cfr. A.N. Mancini, op. cit. p 473 e M. Gori, op. cit. p. 162-163. Fulco (op. cit. p. LXI) riporta anche un edizione del 1636, Venezia-Macerata, per Eredi del Salvioni e Grifei.

Il romanzo¹⁹⁹ racconta le vicende dell'inglese Ormondo, coinvolto nella guerra tra il re d'Inghilterra Parneone e quello scozzese Ulieno, scoppiata dopo che il figlio di Parneone, Giliandro, partecipando al torneo indetto da Ulieno per trovare marito alla figlia Lisaura, uccide involontariamente, durante la giostra, Osmiro, figlio di Ulieno. A complicare le cose, Lisaura è innamorata di Giliandro, mentre quest'ultimo è attratto da Rosidora, moglie di Ormondo. Poiché Giliandro è fin troppo ardito nel corteggiare Rosidora, viene ferito dal padre di Ormondo, Rodoante. A questo punto, Rodoante viene incarcerato ed Ormondo, caduto in disgrazia presso gli inglesi, è costretto a fuggire insieme alla moglie. Dopo aver fatto naufragio, salvati da un eremita, i due vengono raccolti da una nave. È questo il momento centrale del romanzo. Qui la narrazione legata alle vicende di Ormondo si interrompe per lasciare spazio ad una lunga digressione novellistica. I compagni di viaggio di Ormondo e Rosidora, infatti, per ingannare il tempo, decidono di intrattenersi raccontandosi delle novelle. Dopo questa lunga pausa, i due coniugi fanno nuovamente naufragio, questa volta sulle coste della Scozia e vengono catturati, Ormondo è incarcerato, Rosidora data come ancella a Lisaura. Ormondo, poi, cedendo alle pressioni di Ulieno, acconsente a guidare l'esercito scozzese. Per derimere la guerra, si propone un duello a singolar tenzone tra Ormondo ed un campione inglese, che sarà Rodoante. Quando i due, dopo i primi colpi, si riconoscono come padre e figlio interrompono lo scontro e fuggono al campo scozzese. Nel frattempo Lisaura fa scrivere a Rosidora una lettera in cui invita Giliandro ad un incontro segreto in un tempio scozzese. All'appuntamento naturalmente si reca Lisaura, sempre innamorata di Giliandro, ma della lettera viene a conoscenza Ormondo che, sconvolto, abbandona il campo scozzese, cadendo nuovamente in mano agli inglesi, di cui ritorna poi condottiero. Giliandro viene catturato invece dagli scozzesi e condannato a morte. Soltanto ora Lisaura svela il suo amore per il giovane inglese e lo stratagemma della lettera. Ecco così che dalla condanna a morte si passa alla celebrazione delle nozze riparatrici tra Lisaura e Giliandro. Ormondo torna da Rosidora e così si conclude il romanzo.

Fulco nota che l'*Ormondo*, per la mancanza di caratterizzazione eroica dei personaggi, per l'eccessiva artificiosità delle vicende (Ormondo che rimbalza da uno

¹⁹⁹ Per la trama in dettaglio, cfr. Fulco, op. cit. pp. 337-339 e P. Rossi, op. cit. pp. 171-174.

schieramento all'altro e viceversa fin troppo disinvoltamente) e per lo schematicismo geografico delle avventure, «fallisce come romanzo»²⁰⁰. Dello stesso parere è anche Rossi che nota come nell'opera si trovino troppe inverosimiglianze, manchi un'azione centrale ed i personaggi siano poco caratterizzati e difettino di eroismo (a cominciare dal protagonista che, anzi, non si distingue per importanza dagli altri personaggi); per cui, «il lavoro si riduce a ben poco e mostra come il Pona sia stato infelice e nella invenzione e nella esecuzione». Il suo giudizio negativo si conclude con la constatazione che «l'autore intese darci un romanzo e ci offrì invece un componimento che di romanzo non ha che il nome.»²⁰¹.

Dove invece Pona sembra maggiormente a suo agio è nell'ampia pausa novellistica. Qui ritorna il Pona novelliere, dimostrando ancora una volta come sia a lui congeniale il racconto breve. Nelle cinque novelle che i compagni di viaggio di Ormondo si raccontano, comunque, non vi è più traccia dello spirito libertino della *Lucerna* o delle curiosità per tematiche licenziose, come nel caso della *Messalina*. Del resto siamo ormai già nel secondo tempo della scrittura poniana, quando l'autore ha accantonato, rinnegato si potrebbe dire, la sua precedente produzione "irregolare". Il personaggio femminile è sempre protagonista, anche se in queste novelle pare perdere di spessore. Le protagoniste, sempre di alto rango sociale (non vi è più spazio per prostitute, figlie di mercanti, fruttivendole o mezzane), infatti, si caratterizzano tutte per una strenua fedeltà al proprio sposo. Spesso vengono insidiate da corteggiatori importuni, ma si difendono con le armi del diniego più assoluto. Talvolta sono calunniate (come ad esempio nelle prime due novelle) ed accusate ingiustamente di tradimento verso il proprio congiunto, che anzi, credendole colpevoli, le scaccia dalla reggia. Ma anche così, nelle avversità di una vita spesa nella foresta o tra poveri pastori, non perdono mai la speranza di ricongiungersi al proprio sposo e sempre nutrono per lui affetto e disinteressato amore. Questi sentimenti saranno poi ripagati col lieto fine, quando la moglie fedele, dimostrata la propria pudicizia e dedizione al marito, viene riaccolta in pompa magna là da dove era stata allontanata, per riprendere il proprio posto di brava moglie e madre.

²⁰⁰ Cfr. Fulco, op. cit. pp. 338-339.

²⁰¹ Cfr. Rossi, op. cit. pp. 175-177.

Questa figura di donna sempre fedele, lontanissima da tentazioni lascive, incorruttibile²⁰², dimostra un psicologia piuttosto unidimensionale, non è mai agitata da passioni o lacerata da dubbi.

Si potrebbe quindi affermare che, se non viene meno l'abilità di Pona nell'intrattenere il lettore con le sue storie, tuttavia questi suoi personaggi femminili perdono di colore, appaiono un poco sbiaditi.

Sono donne, queste, che non trasgrediscono, che vogliono vivere secondo le norme sociali. Sembrerebbe, ma questo magari lo si vedrà più avanti, che nelle novelle dell'*Ormondo* vi sia da parte dell'autore un diverso interesse per il disegno del personaggio femminile, quasi che lo si voglia proporre come buon esempio di fedeltà e virtù coniugale. Violenza della società, trasgressione sangue, eros e morte, sono ormai soltanto un lontano ricordo.

Raccordo: gli echi della trattatistica femminile in “Della Eccellenza et perfettione ammirabile della donna”

Nel 1653, all'apice ormai della propria scalata sociale (nel 1650 aveva ricevuto la nomina ad Istoriografo Cesareo dall'imperatore Ferdinando III), Francesco Pona dà alle stampe un opuscolo di una quarantina di pagine dal titolo *Della Eccellenza et Perfettione ammirabile della donna* (Antonio Rossi e Fratelli, Verona, 1653)²⁰³, che reca la seguente dedica: *consacrato alla Incomparabile Regina di Svezia*. L'operetta, dietro ad uno stile sostenuto e polemico nei confronti dei denigratori del sesso donnesco, in realtà non pare proporre nulla di veramente nuovo, tanto che Lucinda Spera²⁰⁴ la definisce più che altro una opportunistica difesa della donna, senza particolari ambizioni di reale rivendicazione dei diritti femminili. Sulla questione dell'opportunità di uno scritto del genere per l'autore, si può ancora aggiungere che il Pona di quegli anni è in effetti alla costante ricerca di approvazione sociale e letteraria, gode ormai di una fama consolidata, si è liberato delle “scorie”

²⁰² Questa figura di donna richiama l'archetipo della Griselda boccacciana, trasfigurata poi da Petrarca.

²⁰³ Edizione da cui si cita.

²⁰⁴ L. Spera, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Carocci, Roma, 2008, p.41.

della produzione irregolare precedente (legata soprattutto al successo della *Lucerna*), e completare il suo curriculum letterario con un panegirico della donna da dedicare ad un personaggio di primissimo piano come la regina Cristina di Svezia, riconosciuta protettrice delle belle lettere, rappresenta sicuramente un'occasione importante per accreditarsi ancor di più come autore degno di considerazione. Del resto, già, Rossi aveva notato la particolare inclinazione di Pona alla “dedica facile” e possibilmente a personaggi di primissimo piano, con i quali peraltro spesse volte stringeva anche amicizie personali²⁰⁵.

Se dunque l'opera testimonia più che altro della strategia di affermazione personale del Pona in carriera, per quale motivo può essere degna di considerazione e quali spunti può offrire?

A prescindere dalla lode di facciata che l'autore fa della donna, ciò che pare maggiormente degno di nota riguarda il fatto che dal contenuto del panegirico di Pona, si deduce che, nell'arco della sua esistenza, l'autore fosse al corrente della polemica misogina di quegli anni e sembra addirittura che la sua conoscenza non si limitasse solo ai principali topoi propri di tale polemica, ma consistesse in una familiarità diretta con le scrittrici che si espressero in difesa della donna: Marinelli, Fonte e Tarabotti. Una di queste, in particolare, pur non essendo mai citata esplicitamente, riveste il ruolo di riferimento principale dell'opera. Fin dal titolo, infatti, pare evidente come *L'Eccellenza e perfezione ammirabile della donna*, si presenti come una sorta di riassunto, assai bene adornato linguisticamente e vivacizzato da due “pitture” dedicate a Giuditta e Susanna nel bel mezzo dello scritto, della prima parte del trattato di Lucrezia Marinelli, *La nobiltà e l'eccellenza delle donne*. Vediamo ora quali siano le circostanze che inducono effettivamente a ritenere credibile questa ipotesi.

Pona, come Marinelli, polemizza con Aristotele e lo accusa di sciovinismo, definendolo «poco avveduto» nonché «bugiardo» (p. 9). Ora, a prescindere dal fatto

²⁰⁵ Cfr. P. Rossi, op. cit. p. 84-85, dove tra gli amici di Pona ricorda G.F. Loredano, il doge Francesco Molin, Claudio Achillini, il Cardinale Barberino e Maria, principessa di Mantova, aggiungendo che «il Pona andava orgoglioso di queste alte relazioni». A proposito della nomina ad Istoriografo Cesareo, Rossi nota inoltre come l'Imperatore «male non si era apposto scegliendo a istoriografo della corona un uomo che tanto si inchinava ai potenti [...]» e che «un uomo così fatto non poteva divenir altro che il panegirista di chi tanto l'aveva innalzato, e forse un tale criterio avrà determinato la scelta!» (p. 94).

che egli volesse realmente sminuire l'autorità di Aristotele²⁰⁶, ciò che qui importa è notare come l'autore riprenda l'atteggiamento della Marinelli verso il filosofo greco, improntato soprattutto all'ironia. Marinelli lo chiama «il buono Aristotele», per Pona è un «cervellone», «poco avveduto», incline al plagio di opere altrui e per questo spesso volte caduto in contraddizione, senza essersene accorto (p. 12). La stessa autrice si spinge anche oltre, ritenendo che i suoi errori discendano direttamente dal «suo intelletto poco sano» (Marinelli, p.109) e che «se ne andò alla cieca il cattivello e però molti errori commise» (p. 119). Altro aspetto in cui si può supporre la ripresa diretta da parte di Pona del lavoro dell'autrice veneziana riguarda la questione degli onori riservati alla donna nella vita di tutti i giorni. Qui l'eco della *Nobiltà* pare sentirsi molto forte. Ecco il testo di Pona:

in tutti i consessi a lei si assegnano i luoghi primi; nel cocchio, la man dritta; in publico, riverenze le più profonde; ogni cavaliere ambisce di darle braccio: in privato, titoli di Vita, di Cuore, di Anima.

E l'originale della Marinelli:

che gli uomini onorino le donne si vede continuamente in qualunque luogo e occasione; perciocché l'inchinarsi, e il dar loro strada nel camminare, il levarsi la berretta dal capo, il servirle a tavole [...] accompagnarle col capo scoperto per le vie, il levar da sedere, e concedere la sedia a esse, sono tutti segni evidentissimi di onore. (p. 24).

In Pona vi è poi la ripresa di un tema caro alla Marinelli, ossia quello della generazione. Come si ricorderà, la scrittrice veneziana rivendicava alla donna un ruolo di primo piano, attivo e non passivo come volevano i teorici dell'inferiorità femminile, nella riproduzione²⁰⁷. La donna non si limita a fornire la materia, ma infonde anche la forma. Pona, puntualmente, riprende le considerazioni di Lucrezia e sostiene che «non è vero che il maschio dia le parti più vitali e più nobili»; è invece la madre che «somministra le carni, e il sangue, e per conseguenza li spiriti» (p. 22).

²⁰⁶ Cosa peraltro poco credibile, vista la solida formazione aristotelica del veronese, il quale, quasi a disagio nel ruolo di critico dello stagirita, ci tiene a sottolineare come egli comunque «sia uno dei più riveriti e reputati maestri miei» (p. 22).

²⁰⁷ Cfr. qui p. 60 e Romagnoli, op. cit. p. 306.

Anche il mito della donna forte e combattente forse è mutuato dalla *Nobiltà*, in cui si trovano due capitoli dedicati alle *Donne forti ed intrepide. Cap. III* e alle *Donne nell'arte militare e nel guerreggiare, illustri e famose. Cap. VII*. Pona opera una sintesi di questi due capitoli e ripropone gli stessi esempi di virtù bellica proposti dalla Marinelli. Se alcuni di questi potrebbero far pensare a mere coincidenze (pensiamo ad esempi *standard* di guerriere come Clorinda, Pentesilea o Camilla, presenti in entrambi i testi), altri portano ad ipotizzare una conoscenza approfondita dell'opera della Marinelli da parte dello scrittore scaligero. È il caso della regina Tomiri, della quale la veneziana scrive:

valorosa quanto imaginar si può fu Tomiri reina degli Sciti, la qual con grand'esercito mandò un suo unico figlio contro il crudo Ciro; ma egli uccise il figliuolo, et insieme dissipò l'esercito. Onde, questa gloriosa reina di nuovo fece altre genti e andò contra Ciro, l'assalì e uccise più di duecentoventimila persi; vinse e uccise Ciro e dopo gli fece tagliare la testa [...] (p. 78).

Pona inserisce Tomiri nell'elenco delle «valorose guerriere» e sintetizza così le gesta della regina, rifacendosi al testo di Lucrezia:

indi Tomiri, capo delle scitiche schiere, che vince Ciro, in vendetta del proprio figlio svenandolo. (p. 39).

Accanto ad essa vi sono altre donne guerriere, della storia recente e passata, che paiono nuovamente prese in prestito dal trattato della Marinelli. Pona cita Orsina Torella, Maria Pozzuolana e Buona Lombarda (p. 39) e, guarda caso, le stesse donne sono presentate nella *Nobiltà* come esempi di valorose combattenti: «mi sovieni eziandio di Orsina moglie di Guido Torello Parmegiano» (p. 79); «voglio anco che aggiunga decoro a questo mio libro Buona» (p. 78); «Maria da Pozzuolo, ornata di bellicosa virtù e di somma castità» (p. 82).

Altro aspetto che potrebbe testimoniare della ripresa delle tesi della Marinelli da parte di Pona, riguarda il tema, per la veneziana centrale, dei motivi alla base dell'inferiorità della donna nella società contemporanea. Come si sa, per Lucrezia essa era dovuta alle condizioni storiche. Non possiamo dire se il Pona del 1653, tutto

preso dalla promozione di se stesso, credesse veramente a questa posizione della Marinelli, o se volesse soltanto abbellire maggiormente il suo panegirico con una considerazione da storico “illuminato”; sta di fatto, comunque, che verso la fine del testo inserisce una considerazione che riprende molto da vicino (forse troppo, e questo lascia dubitare dell’autenticità dell’operazione) quella della Marinelli, che così scriveva:

ma poco sono quelle [donne] che dieno opera agli studi, overo all’arte militare in questi nostri tempi; perciocche gli uomini, temendo di perdere la signoria, et di divenir servi delle donne, vietano a queste ben spesso anche il saper leggere e scrivere. (Marinelli, p. 32).

Pona, da parte sua, riprende così il giudizio di Lucrezia:

permettetemi però ch’io vi dica che le donne non entrano ne’ Concilii, non insegnano nelle Chiese, per lo più non vanno a combattere, perché il comando virile, all’ago e alla solitudine le condanna, per ismorzar forse la chiarezza di quei talenti, alla cui luce fora lo splendore degli uomini assai men chiaro. (p. 36).

Ci pare che dagli esempi sopra proposti arrivi la conferma di come lo scritto di Pona attinga con disinvoltura e a piene mani dal trattato della Marinelli, senza peraltro che la scrittrice veneziana venga mai menzionata. Nel panegirico vi sono comunque tracce anche di Moderata Fonte²⁰⁸ e del pensiero di Arcangela Tarabotti, che del resto Pona conosceva personalmente²⁰⁹.

A Moderata Fonte (ma anche alla tradizione filogina in generale a partire da Cornelio Agrippa) fa pensare la descrizione della creazione di Eva, che Pona propone come esempio di dignità della donna. Sembra che egli riadatti in uno stile più sostenuto quanto emerge dal pacato dialogo delle amiche del *Merito*, che così si esprimevano:

[gli uomini] sono nati innanzi di noi non per dignità loro ma per dignità nostra: poiché essi nacquero dalla insensata terra, perché poi noi

²⁰⁸ Moderata Fonte è l’unica ad essere citata esplicitamente, come esempio di donna letterata (p. 38 del testo).

²⁰⁹ Cinque delle *Lettere familiari e di complimento* (op. cit) sono infatti indirizzate a Francesco Pona.

nascessimo dalla viva carne. E poi, che rileva quel nascer innanzi? Prima si gettano le fondamenta in terra di niun valore e sopra vi s'ergono poi le sontuose fabbriche, con gli adorni palagi. In terra si nutriscono prima vili sementi, onde poi, s'aprono i soavissimi fiori [...]. Di più si sa che Adamo primo uomo fu creato nei campi Damasceni, dove la donna per maggior sua nobiltà, volle Dio crearla nel Paradiso terrestre (p 21).

Pona riprende l'opposizione terra/carne e la menzione dei campi Damasceni, salvo però correggere la metafora delle fondamenta su cui poi si costruiscono «le sontuose fabbriche», con quella più ricercata e concettosa del calco d'argilla da cui poi si ricava la statua perfetta:

anelando tuttavia [Dio] a cosa eccellente e perfetta, per supremo ostento della potenza, trasse Eva dal costato di Adamo; avvantaggiandola non solo nella dignità, ma in vari requisiti eziandio, gareggianti gagliardamente con l'uomo. [...] Adamo fu impastato d'acqua e di terra (che in buon volgare vuol dire di fango) nella campagna Damascena; e fu condotto (come appunto gli scultori costumano) come un modello d'argilla, per passar poi alla nobile et importante scoltura [...] che appunto dall'osso del costato di Adamo, condusse Dio la perfettissima statua di Eva; corrette in lei tutte le improporzioni, che potesser'esser occorse nel modello di terra. (p. 10).

La presentazione della figura di Eva nel momento del peccato originale, ci offre inoltre lo spunto per un richiamo al pensiero di Arcangela Tarabotti. Per la monaca, infatti, Eva aveva sì peccato, ma lo aveva fatto spinta da alti ideali di libertà e conoscenza²¹⁰. Così scrive nella *Semplicità ingannata*:

e se bene il peccato, ch'Eva commise, vien da tutti gli uomini (come interessati per iscolpare Adamo) predicato come fonte della nostra mortalità, ad ogni modo egli non fu, che un semplice errore, ch'ella fece, come dotata d'alti pensieri, sentendosi dire, *erit sicut Dii*. (p. 24).

Pona riprende questa concezione dello spirito forte e libero di Eva in maniera molto simile, tanto da far pensare, e questa è una testimonianza importante, che conoscesse

²¹⁰ Cfr. anche Conti Odorisio, op. cit. p. 104.

il testo della Tarabotti prima della sua pubblicazione ufficiale del 1654²¹¹. Così, infatti, si legge:

ed ecco che non molto tempo dopo [Eva] diè segno di avere anco in petto il più franco spirito, che uscisse dalla bocca Divina, quando che con ragion di Stato altrettanto infausta, quanto ingegnosa, osò di bramare la uguaglianza con Dio. (p. 12).

È interessante inoltre notare come Pona fosse al corrente e perfettamente informato sulla discussione intorno all'anima delle donne, innescata dalla traduzione da parte di Orazio Plata della *Disputatio perjucunda qua anonimus probare nitiur mulieres homine non esse*, apparsa nel 1647 in Italia col titolo *Che le donne non siano della stessa spetie degli uomini. Discorso piacevole*²¹², che peraltro aveva fatto non poco infuriare la stessa Suor Arcangela, la quale aveva risposto con lo scritto *Che le donne siano della stessa spezie degli uomini* (Norimberga, 1651). Plata «voleva dimostrare attraverso citazioni dal Vecchio Testamento che in nessun caso la donna viene equiparata alla specie degli uomini. Dio decise di dare un aiuto ad Adamo, non un suo simile, quindi appartiene ad un altro genere»²¹³. Nella citazione che segue possiamo osservare come Pona conoscesse il contenuto del testo e la polemica da questo suscitata:

e si troveranno cervelli sì traviati, che ardiranno asserire, che la Donna non sia compresa nella specie dell'Huomo? E mentiranno alcuni sfacciatamente che Dio ha pronunciato di dare a Adamo un aiuto a lui somigliante, l'habbia poscia animato con una forma eguale all'anima delle pecore? [...] Arrossisco bene e mi confondo che nella Italia gentil per altro, et erudita, queste proposizioni ridicole e sgangherate trovino fautori. (p. 14).

Un'ultima testimonianza di come l'autore scaligero fosse "ferrato" nel campo della trattatistica sulla donna riguarda un'eco dal *Discorso della virtù femminile e*

²¹¹ Ricordiamo che il panegirico di Pona risale al 1653 e che *La semplicità ingannata* era stata probabilmente già composta, anche se non pubblicata, nei primi anni Quaranta del XVII secolo col titolo *La tirannia paterna*.

²¹² Cfr. qui paragrafo 3 del secondo capitolo.

²¹³ Conti Odorisio, op. cit. p. 89.

donnesca di Torquato Tasso, che si è avuto modo di presentare nel capitolo primo. Come si ricorderà, Tasso distingueva le donne in due categorie, quelle comuni e quelle regie od eroiche. Quello che poteva essere motivo di scandalo per le prime, non intaccava la virtù delle seconde (concetto della virtù propria). Pona semplifica di molto la complessità del *Discorso*, riducendo le due categorie di donne a «femmina volgare» e «donna di conto», tuttavia pare avere coscienza del concetto chiave della virtù propria, come quando ci tiene a precisare:

ma non bisogna costituirsi regola così angusta, nella quale s'habbiano a limitare indifferentemente i gesti donneschi, che da trivial femina a eccellente donna troppo è divario; onde una attione medesima in una femmina volgare sarà detestabile, che sarà gloriosa in Donna di conto. (p. 22-23).

Dopodiché porta l'esempio di Caterina Sforza che denudò il ventre di fronte a coloro che le tenevano in ostaggio i figli, dicendo che facessero pur di loro ciò che volessero, dal momento che «a lei rimaneva il modo di farne degli altri», per poi così commentare questo gesto:

atto di impudicizia in una femina popolare, ma in una Principessa a tempo e luogo, magnanimo e commendabile. (p. 23).

Giunti al termine di questa analisi, abbiamo così chiaro che *Della eccellenza et perfettione ammirabile della donna* è una testimonianza inequivocabile dell'interesse di Pona per la donna e per ciò che intorno a lei si scriveva. Sappiamo che nel corso della sua vita di letterato, non solo negli anni della scelta conformistica (a cui questo scritto peraltro appartiene), ma, possiamo immaginare, anche in quelli del primo tempo della sua produzione, aveva avuto modo di conoscere le posizioni di Lucrezia Marinelli all'interno della polemica misogina, così come quelle di Moderata Fonte e, più tardi, di Arcangela Tarabotti. Tutto ciò ci autorizzerà più avanti a metterci in ascolto, nella produzione narrativa di Pona presa in considerazione in questo lavoro, degli echi di queste scrittrici e della polemica misogina.

Capitolo 4

Il personaggio femminile di Pona: *La lucerna, La Messalina, La galleria delle donne celebri*

4.1. I personaggi femminili della *Lucerna*. Prova di classificazione

Cercare di mettere ordine all'interno della *Lucerna* non è impresa facile. Del resto, fin dall'inizio, è la stessa anima parlante a mettere in guardia Eureka ed il lettore sull'eventualità di un ordine da seguire nel suo pellegrinaggio da un corpo all'altro:

non voglio obbligarmi all'ordine de'successi, né prender ad abbracciarli tutti col mio parlare; perché quello sarebbe un voler riformare il caos e questo più tosto una noiosa speculazione che una gioconda narrativa. (p. 13).

Questa dichiarazione, oltre ad essere una rivendicazione della propria libertà ed autonomia nel selezionare le vicende da raccontare, presenta anche un'idea del reale in cui è assente qualsiasi principio ordinatore che possa conferire una qualche razionalità agli eventi. È il caos a dominare nel mondo ed ogni tentativo di cercare un ordine, una spiegazione alla base delle vicende umane è per forza di cose destinato al fallimento. Nonostante questo, concentrandosi sul piano testuale dei vari racconti, si può tentare di individuare alcuni tratti comuni che di volta in volta, ora in maniera più evidente, ora meno, ricompaiono nelle varie storie che hanno al centro personaggi femminili.

Una prima categorizzazione si potrebbe delineare a partire dal ceto delle protagoniste, dal vertice sino alla base della piramide sociale. Secondo questo raggruppamento abbiamo a che fare con regine (storiche o di invenzione) come Cleopatra, Brunichilde, Argenide, la figlia del re di Cipro Serindo, la principessa di Susa, Ialissa ed Europome; con giovani della borghesia come la figlia del mercante

Giovanni Smiter, la figlia di un notaio in Viterbo e Flaminia bresciana; vi è poi la terza categoria sociale riguardante la classe più bassa, ovvero le donne popolane o che esercitano un mestiere: Armilla udinese, la cortigiana di Padova, la levatrice di Ancona, Ormonda e la fruttivendola veneziana. Questo raggruppamento per ceti sociali è quello più lineare: in sostanza è sufficiente scorrere i vari *incipit* delle novelle²¹⁴ per sistemare le protagoniste nella casella di loro competenza. Tuttavia, questa categorizzazione non appare del tutto soddisfacente poiché tende più a dividere che a raggruppare e non aiuta più di tanto ad individuare dei veri tratti comuni, dei motivi trasversali che sono in realtà indipendenti dalle classi sociali. A questo proposito si può provare a prendere in considerazione alcuni aspetti comuni delle varie protagoniste, legati al loro agire, alla loro vicenda personale o alla loro sorte, in un certo senso quindi individuando alcuni ruoli o funzioni (che nella tabella riassuntiva verranno più semplicemente indicati come “motivi ricorrenti”).

Uno di questi aspetti riguarda ad esempio la seduzione della protagonista da parte del maschio ed il successivo abbandono una volta che quest’ultimo si è stufato della sua compagna. In questo caso il rapporto uomo-donna è sempre verticale e propone un dislivello sociale e di età: l’uomo appartiene ad una classe superiore (nobile o ricco mercante) ed è più anziano della sua vittima, la quale è in genere molto giovane e di condizione sociale inferiore (popolana o orfana caduta in disgrazia). Il motivo della “sedotta e abbandonata” è evidente nella storia di Armilla udinese e della figlia di un notaio in Viterbo, entrambe oggetto del desiderio di uomini potenti, che non hanno difficoltà ad approfittarsi della condizione disagiata delle protagoniste. Lo stesso motivo si incontra anche nella vicenda della cortigiana di Padova, quando l’anima racconta come nella sua infanzia sia stata oggetto dei desideri di un ricco mercante pisano, alle cui *avances* avrebbe poi ingenuamente ceduto, salvo poi venire abbandonata poco più tardi.

Altro motivo trasversale sotto cui poter raggruppare alcuni personaggi femminili è quello della trasgressione erotica, ovvero dell’onore familiare macchiato da una relazione clandestina della protagonista, destinata per questo alla morte

²¹⁴ È spesso nell’*incipit* della novella, infatti, che l’anima specifica il proprio *status* sociale, come ad esempio nella novella della levatrice di Ancona: «nacqui in Ancona di una allevatrice» (p. 172), oppure ancora nella novella di Flaminia: «nacqui fanciulla di ricca, nobile e generosa famiglia» (p. 123-24).

violenta per mano dei suoi familiari. Questa costante si può ritrovare nella vicenda della figlia del mercante Giovanni Smiter, la morte della quale viene decisa dal padre e dal marito in seguito alla scoperta di una relazione extraconiugale della donna; nella storia di Elena ferrarese, trafitta dal marito che sospetta adulterio; e nel celebre episodio della levatrice di Ancona, che vede la protagonista testimone dell'uccisione di una giovane partoriente e del neonato per mano dei fratelli di quest'ultima, colpevole di aver macchiato la rispettabilità della propria famiglia con una gravidanza fuori dal matrimonio. Si può ancora notare che il motivo della "macchia all'onore familiare" ha per sfondo quello delle classi sociali più elevate e la tragedia si consuma all'interno di famiglie borghesi (la figlia del mercante Smiter) o patrizie (la levatrice di Ancona).

Vi sono poi alcune donne accomunate dalla costante del delitto. Queste protagoniste non appaiono propense per natura al male, ma sono piuttosto le circostanze che le portano sulla via del crimine. Tra queste troviamo ad esempio Flaminia bresciana che, per evadere dal chiostro dove è stata costretta dalla sua famiglia e fuggire insieme al suo innamorato, si trasforma in una spietata omicida. Si incontrano poi due eroine che già erano accomunate dal motivo della "sedotta e abbandonata", ossia Armilla e la figlia di un notaio in Viterbo. Entrambe le protagoniste dopo essere state abbandonate e tradite cadono nella spirale delittuosa: la prima pianificando il delitto della rivale in amore, la seconda annegando il proprio figlio appena nato per conservare un'apparenza di rispettabilità. Si potrebbe affermare che la costante dell'abbandono e quella del delitto siano quindi legate l'una all'altra. La sensazione è confermata da un'altra eroina, anch'essa costretta a subire le attenzioni di un uomo e poi abbandonata: la cortigiana di Padova. Anch'essa, dopo questa esperienza, se proprio non imbocca la via del delitto, decide comunque di approfittarsi cinicamente di tutti i suoi amanti (in particolare di un suo anziano e ricco spasimante) sino a portarli alla rovina economica e sentimentale.

Per completare il raggruppamento dei personaggi femminili, si può ancora accennare a due costanti. Una riguarda quelle donne che in apparenza, o meglio temporaneamente, sembrano essere vincitrici o comunque sembrano riportare un successo. Sono tre qui i personaggi che condividono questa caratteristica. Uno è la cortigiana di Padova, che prima della caduta finale arriva ad avere ai suoi piedi uno

stuolo di adoratori che sa manipolare con scaltrezza, pronti a pagare profumatamente i suoi servigi. Vi è poi Cleopatra, della quale si mostrano soprattutto la ricchezza e il suo trionfo amoroso su Antonio, prima che la storia faccia il suo corso ed ella cada nelle mani di Cesare. Il terzo personaggio femminile che condivide questa costante della apparente/temporanea vittoria è Ormonda, la quale, dopo essere caduta in mano ai pirati e venduta come schiava a Costantinopoli, viene acquistata da Maometto II di cui diviene la favorita; a seguito però di una relazione con uno schiavo rinnegato viene condannata dal soldano ad essere stuprata fino alla morte da duecento soldati. L'altra costante, forse la più interessante tra quelle fin qui considerate e la più rara (nel senso che accomuna soltanto due personaggi) è quella della solidarietà femminile. I personaggi interessati da questa costante sono Armilla e la levatrice di Ancona. Nel caso di Armilla questo si nota nel momento in cui la ragazza è relegata dal suo ex-amante in un castello con la vecchia serva: qui le due donne si fanno forza a vicenda e la serva incita la giovane tradita ed abbandonata all'azione con un breve discorso che fa leva sull'orgoglio femminile. Nel caso invece della levatrice di Ancona questo momento di reciproca solidarietà è meno esplicito, più sfumato, e lo si può cogliere nell'attimo in cui la protagonista si trova di fronte alla sfortunata puerpera che di lì a poco cadrà vittima della violenza dei fratelli: la levatrice legge nello sguardo della giovane il destino tragico che attende entrambe e alle due donne basta incrociare gli occhi per legarsi in un intenso vincolo di reciproca e muta compassione.

Oltre al tentativo qui sopra proposto di raggruppamento dei personaggi femminili della *Lucerna*, si può avanzare ancora una considerazione riguardante il modo con cui si presenta il punto di vista delle protagoniste. Esse parlano in prima persona e raccontano dettagliatamente tutte le vicende delle loro vite passate, conoscendo quindi bene le proprie motivazioni²¹⁵. L'anima che ha informato i corpi di queste donne si ricorda perfettamente ogni particolare delle vite vissute, che illustra ad Euretta senza manipolazioni. Ciò significa che il racconto che ascoltiamo è sempre sincero. L'anima, infatti, non ha necessità di mentire o mistificare il proprio racconto perché ciò che sta raccontando è già accaduto in una vita che si è ormai

²¹⁵ Si può dire di avere a che fare con un personaggio-narratore onnisciente, che sviluppa un racconto autodiegetico. Cfr. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976, pp. 291-300 e R. Rutelli, op. cit. pp. 191-207.

conclusa: tutto avviene dopo la morte. È la stessa anima, del resto, a rivendicare l'autorevolezza e l'attendibilità della propria esperienza, attribuendosi persino delle capacità divinatrici che, come osserva Fulco, non sono però poi sfruttate nel prosieguo dell'opera²¹⁶.

Eureta, ascolta, poiché pur mi conviene renderti conto dell'esser mio e farti vedere che io non opero forse a caso, come tu credi. Tante ho già vedute e tante delle cose del mondo sotto forme diverse, che per la spienza ch'io n'ho (quando altro non fosse) potrei esser maestra de'vecchi. Ma questo poniamlo per nulla, su: l'importanza è che dalla fiamma che mi avviva, nonché dall'anima che m'informa, son fatta divinatrice; essendo porzione di quel fuoco che risplende là nel convesso dei cieli: che perciò con celeste provvidenza sa e può le cose, quantunque a venire molto lontane, anti vedere e conoscere. (p. 9).

Poco dopo, un vivace scambio di battute con Eureta testimonia nuovamente dell'autenticità della narrazione dell'anima parlante:

EURETA: Oh, adesso sì che, se non mi rispondi a pennello, mi cresce a cento per uno la voglia di fracassarti: ed eccomi a' fatti.

LUCERNA: Fermati, Eureta, fermati: saprai tutto, poiché pure la tua impazienza e la mia semplicità m'hanno tirato per i capegli in mal punto a favellar teco.

EURETA: Odi, Lucerna mia: deponi l'alterazione dell'animo e, poiché è stato voler de' fati che le voci articolando tu mi abbia in un punto di piacere colmato e di meraviglia, segui e narrami di passo in passo le tue avventure [...] distintamente raccontami ogni accidente delle tue meravigliose fortune.

LUCERNA: Alla violenza soave che mi sforza ne' tuoi scongiuri né so, né posso disdirti: e perciò quest'ora che a' riposi tuoi sopravanza pon giù la penna e ragioniamo familiarmente fra noi [...]. (p. 11-12).

Eureta chiede all'anima un resoconto dettagliato («narrami di passo in passo le tue avventure, distintamente raccontami ogni accidente delle tue meravigliose fortune») e questa accetta di esaudire il desiderio dello studente, invitandolo a mettere giù la

²¹⁶ Fulco, op. cit. p. 9. Riposio, invece, non concorda con Fulco, cfr. Riposio, op. cit. p. 89.

penna, a lasciare le sue occupazioni serali, per dedicarsi completamente all'ascolto di queste avventure.

Tra le righe di questo dialogo preliminare alle vicende narrate nelle successive sere, pare quasi di sentire una suggestione dantesca. In particolare ciò che può far pensare alla *Commedia* è proprio l'incontro di Euretta con un'anima che ha già vissuto la sua vita (qui centinaia di vite) e si appresta, dopo esserne stata richiesta (qui senza tanti complimenti a dire la verità: Euretta minaccia di schiantare a terra la lucerna-involucro dell'anima) a raccontarne le vicende in prima persona, senza tralasciare alcun particolare. Se vogliamo proseguire nel solco di questa suggestione, si può ancora notare un'affinità tra la fiamma che si muove all'interno della lucerna e in questo modo articola i suoni e quel «maggior corno della fiamma antica» in cui è rinchiusa l'anima di Ulisse che al momento di emettere la voce «cominciò a crollarsi mormorando». Senza voler fare violenza ai due testi, basti qui solo notare come questa suggestione si affacci quando l'anima spiega ad Euretta il processo grazie al quale è in grado di parlare:

tu devi dunque sapere che [...] sono anch'io composta del metallo che tu mi vedi e dell'anima che mi fa discorrere e parlare come tu senti. [...] e quantunque sia ora rinchiusa in organi diversi da quelli che una, due e più volte prima informò, nondimeno può ella, se stessa adoperando eminentemente, *nell'aria articolare le voci mediante questa fiammellina che, mentre pare agli occhi tuoi andar saltellando, altro non fa che, quasi con maestrevoli dita, andar l'aria armoniosamente lavorando e movendo* e, di mia lingua in vece, formando le spedite parole. (p. 12 corsivo nostro).

In questa descrizione della fiammellina saltellante, attraverso i cui movimenti l'anima parla, pare sentire un'eco proprio dai primi versi del canto di Ulisse:

lo maggior corno de la fiamma antica
cominciò a crollarsi mormorando
pur come quella cui vento affatica;
indi la cima qua e là menando,
come fosse la lingua che parlasse,

gittò voce di fuori, e disse [...] (*If*, XXVI, vv. 85-90).

Di seguito si potranno trovare le analisi di alcune protagoniste femminili della *Lucerna*. I personaggi femminili della raccolta che abbiano nelle varie novelle un ruolo di protagoniste o comunque facciano parte della storia principale superano la ventina. Naturalmente non si è potuto qui procedere ad un'analisi di ciascuno di questi personaggi ed è parso ragionevole operare una scelta. Ne sono stati presi in considerazione sei, quelli che sembravano offrire gli spunti più interessanti per una analisi che non si fermasse alla superficie del testo e andasse oltre alle mere dinamiche narrative. Nella scelta un ruolo decisivo ha avuto anche l'autorevole giudizio di Fulco, il quale nella sua introduzione fa riferimento ad alcuni dei personaggi da noi scelti per sottolineare come essi siano i frutti più maturi dell'opera artistica di Pona, quelli che offrono maggiori possibilità interpretative. Lasciamo a Fulco la parola per introdurre questi personaggi:

la figlia del ricco mercante di Anversa, Smiter, ormai insediatosi a Venezia coi suoi fondachi, Armilla udinese e la figlia del notaio di Viterbo, orfane borghesi, Flaminia bresciana, sacrificata al chiostro per la legge del maggiorascato che la sua famiglia applica con spietatezza ai numerosi figli, sono le ultime eroine che si aggiungono alla galleria dei personaggi femminili: ma il loro ritratto ha contorni meno evanescenti, e con la collocazione sociale non manca di affiorare anche un maggiore realismo psicologico. (p. LII).

A questi quattro si aggiungono anche il personaggio della levatrice di Ancona, protagonista del più cupo racconto della *Lucerna*, il cui cruento, tragico finale lascerebbe trasparire l'orrore di Pona di fronte «al rigurgito generalizzato della barbarie»²¹⁷ e la vicenda della cortigiana di Padova, il cui ampio respiro narrativo contiene elementi importanti per comprendere la poetica del Pona²¹⁸ ed offre un ritratto di donna che, per un periodo della sua esistenza, riesce a destreggiarsi in una

²¹⁷ Fulco, op. cit. p. LIII.

²¹⁸ Riposio, op. cit. p. 94.

realtà in cui a dominare sono le armi della dissimulazione e della finzione, salvo poi cadere nel confronto con un uomo che quelle armi sa usare meglio di lei.

In margine a questo paragrafo si può ancora aggiungere una breve nota riguardante il personaggio maschile della *Lucerna*. Sono pochi i protagonisti maschili delle novelle. In generale essi si caratterizzano per le doti intellettuali di cui sono in possesso ed hanno caratteristiche positive. Abbiamo ad esempio Roderigo d'Eleima, professore all'Università di Salamanca, che offre lo spunto per una dotta digressione astronomica sulla Via Lattea; il medico del Soldano, la cui figlia egli riesce a salvare grazie alla sua abilità unita alla buona sorte; Annigio Calibaro (anagramma di Giovanni Barclaio, scrittore a Pona assai caro) con le sue tragicomiche avventure di corte. Vi sono anche due protagonisti maschili negativi, uno è il dittatore romano Silla, che termina la sua vita divorato dalle pulci, e l'altro l'attentatore di Enrico IV, Ravailac, del quale si descrivono le allucinazioni della mente malata ed il supplizio sul patibolo.

Per quanto riguarda invece la presenza dell'uomo nelle novelle qui considerate (questione per noi più interessante), questi recita generalmente un ruolo da comprimario ed ha una funzione repressiva che si lega alla trasgressione erotica della donna protagonista. A lui è affidato il monopolio della violenza, non soltanto fisica ma anche psicologica. Il maschio ha gli strumenti mentali (o è comunque naturalmente portato a) per dissimulare, fingere e quindi sedurre ed ingannare la donna. Spesso utilizza queste sue armi per portare a termine una violenza sessuale (vengono in mente il ricco mercante pisano che plagia la protagonista della novella della cortigiana di Padova ancora bambina, oppure il vedovo cui è stata affidata la figlia di un notaio in Viterbo). Il suo rapporto con la donna è in questi casi meramente strumentale, la donna è un oggetto di piacere da consumare e poi abbandonare. L'uomo non ha una sensibilità sentimentale, le sue azioni si basano sulla pragmaticità e sul cinismo e la motivazione che sta alla base delle sue azioni è quella del possesso. Come si vedrà di seguito, nel mondo della *Lucerna* sono queste le caratteristiche che permettono di sopravvivere e di vincere: la donna ne è priva (nel senso che non sa fingere e cede al sentimento amoroso) ed è destinata ad essere sopraffatta. L'altro tratto distintivo del maschio – cui si accennava – è la violenza fisica vera e propria. Essa fa la sua comparsa sempre in relazione ad una infrazione

di carattere sentimentale/erotico da parte della donna. La punizione che egli impartisce riporta l'ordine all'interno del nucleo familiare, cancellando la macchia alla rispettabilità della famiglia, causata dal comportamento della donna che si è concessa una relazione extraconiugale. Da notare che la punizione scatta non soltanto davanti ad una infrazione palese e provata (la giovane puerpera della novella della levatrice di Ancona), ma tutte le volte che l'onore familiare rischia di essere intaccato (la figlia del mercante Smiter). Ancora, si può aggiungere che il maschio, pur essendo severo guardiano del proprio onore e di quello della sua famiglia, non riesce ad evitare che la donna questo onore macchi. Entra in scena soltanto come punitore, a giochi ormai fatti. Si può quindi pienamente concordare con Fulco e lasciare a lui la parola conclusiva: «il *partner* maschile, nella *Lucerna*, ricopre quasi esclusivamente un ruolo secondario, di inadempienza sentimentale, emotiva. Ma se mostra di subire l'iniziativa femminile, di essere egoista e opportunista, inadeguato a tutelare con intelligenza il proprio *menage*, l'uomo si rivale poi sul piano della violenza repressiva, che la società patriarcale gli riconosce ed esercita attraverso di lui. Comparsa nell'*eros*, il maschio con l'ideologia inflessibile del suo potere è sempre all'erta come intransigente punitore dell'infrazione»²¹⁹.

²¹⁹ Fulco, op. cit. p. L.

Tabelle di classificazione dei personaggi femminili della *Lucerna*:

Ceto sociale	Protagonista femminile
Regine/Principesse	<ul style="list-style-type: none"> • Cleopatra • Brunichilde • Argenide • La figlia del re di Cipro Serindo
Borghesi	<ul style="list-style-type: none"> • La figlia del mercante di Anversa Giovanni Smiter • La figlia di un notaio in Viterbo • Flaminia
Popolane	<ul style="list-style-type: none"> • Armilla • La cortigiana di Padova • Ormonda • Trecca veneziana

Motivo ricorrente	Protagonista femminile
Sedotta e abbandonata	<ul style="list-style-type: none"> • Armilla • La cortigiana di Padova • La figlia di un notaio in Viterbo
Macchia all'onore familiare	<ul style="list-style-type: none"> • La figlia del mercante di Anversa Giovanni Smiter • La giovane puerpera nella novella della Levatrice di Ancona • Elena ferrarese
Temporanea vittoria	<ul style="list-style-type: none"> • La cortigiana di Padova • Cleopatra • Ormonda
Solidarietà femminile	<ul style="list-style-type: none"> • Armilla • Levatrice di Ancona

4.1.2. La figlia del mercante di Anversa: la spietatezza dell'autorità

La figlia del mercante Giovanni Smiter, nativo di Anversa ed emigrato a Venezia per incrementare i suoi guadagni e consolidare lo status sociale e l'onore della propria famiglia, è una graziosa ragazzina dalla viva intelligenza e pronta ad aprirsi al mondo. Il genitore, pur desiderando un erede maschio, resosi conto che dalla moglie non potrà vedere soddisfatti i suoi desideri, decide, da buon mercante, di investire sulla figlia. Vede in lei un maschio mancato e come tale decide di educarla:

e quasi disposto di far cosa in dispregio della fortuna, la quale negato gli aveva successione del più forte sesso, deliberò di adunare dentro il mio petto le coorti di tutte quelle virtù che possono illustrare non solo femina singolare, ma segnalatissimo uomo. (p. 30).

È questa la prima violenza a cui è sottoposta la protagonista, ovvero essere costretta a subire una manipolazione della propria natura di fanciulla da un genitore che non prova per lei affetto, ma pensa soltanto a come risolvere a proprio favore la sfortuna di avere avuto una figlia femmina invece di un maschio. La ragazza, inoltre, è completamente sola in un mondo popolato da maschi, che appuntano su di lei i loro sguardi, quasi come un branco di animali predatori che osserva, studia, punta la propria preda:

onde e nelle scienze e nella ginnastica in breve mi ridusse ad essere la materia di tutti i ragionamenti della città; in particolare de' giovani e nobili mercanti, i quali, a gara ingegnandosi di piacermi, spendevano generosamente il denaro e gli anni in magnificenze che credevano opportune per potermi ne' loro amori dolcemente allettarmi. (ivi).

Il padre quindi la mette in mostra come fosse un oggetto da esposizione, per attirare i clienti più facoltosi e far maturare al massimo il proprio investimento. La figlia è per lui soltanto un mezzo per arricchirsi. Si configura così la seconda violenza perpetrata ai suoi danni, logica conseguenza del progetto paterno: un matrimonio combinato. Non con uno dei tanti giovani che girano attorno alla ragazza, ma con un principe del

foro, «atto più tosto ad essermi avo che marito» (ivi), così ci informa l'anima. La fanciulla, proprio quando è nell'età in cui sbocciano i primi affetti, si trova a fianco un marito che non può soddisfarla:

quando cominciarono, al quinto decimo anno, spuntare i fiori dell'età giovanile, correndo gli anni alla meta degli amori acerbamente maturi, mi si cominciarono a far sentire le passioni degli affetti; tanto più che lo adulto sposo, con l'additarmi da lungi le dolcezze di Venere, me ne veniva invogliando senza non dirò satollarmene, ma né pur cibarmene parcamente. (p. 31).

Qui ritorna il motivo, poi centrale nel successivo romanzo *La Messalina*, del marito vecchio ed impotente che con le sue goffe *avances* riesce soltanto a provocare nella giovane sposa un tumulto di desideri insoddisfatti. Pona a questo punto si sofferma per la prima volta sulla sfera intima della protagonista, fino a questo momento trattata solo come oggetto delle macchinazioni del padre. Si può dire che con la nascita del turbamento amoroso/sessuale quello che fino ad ora era un personaggio piatto²²⁰, acquista una dimensione più profonda e diviene protagonista principale della storia. Quell'attenzione dell'autore verso la nascita del sentimento amoroso nella donna e verso la di lei psicologia, cui si era soltanto accennato nel capitolo precedente (precisamente nel paragrafo di presentazione della *Lucerna*, cfr. 3.2), si può ora finalmente vedere esplicitata in questa attenta analisi interiore:

quindi fu che sentii d'una fiamma inusitata così accendermi il sangue che, non conoscendo quasi il mio male, mi sentiva struggere miseramente e languire, se non quanto la presenza di qualche giovine vago mi consolava e, nell'abbracciarlo col pensiero, apportava qualche picciolo refrigerio al mio grande ardore. (ivi).

²²⁰ Sulla distinzione tra personaggi "piatti" e personaggi "a tutto tondo", non modificati dalle circostanze e sempre uguali a se stessi i primi, caratterizzati da maggiore complessità ed aperti alla modificazione i secondi, vedi, H. Grosser, *Narrativa. Manuale Antologia*, Pincipato, Milano, 1985, pp. 259-260 e E. M. Forster, *Aspetti del Romanzo*, Il Saggiatore, Milano, 1968, pp. 78-86.

La ragazza sente nascere dentro di sé un sentimento sconosciuto, che non sa come definire, ancora non indirizzato, una confusa attrazione sessuale che trova momentaneo appagamento nell'immaginazione. Pian piano questa nebulosa pulsione inizia a prendere forma, scolpita dai racconti che le altre giovani spose fanno delle loro esperienze amorose:

a questo segreto ammaestramento della natura e di Amore cominciarono ad accompagnarsi i vivi oracoli delle spose compagne, che motteggiando tra loro delle pugne notturne con occhi da' quali usciva un quasi materiale testimonio di dolcezza, accennavano e troncavano scherzi sì teneri che non si ponno usurpare per spiegatura d'altra cosa. (p. 32).

Sembra quasi di vederla, la figlia del mercante, in questo salotto, magari in disparte e taciturna, ascoltare questi piccanti pettegolezzi del talamo coniugale, accompagnati dai risolini delle sue coetanee, che hanno avuto la fortuna di avere uno sposo atto a soddisfarle. Lei, invece, può solo rimuginare tra sé queste schermaglie amorose per poi ritornare tra le braccia del suo «Titone»:

io, con questa sola teorica, andava infiammando il mio sangue e più volte fu che, mancandomi altro refrigerio, tutta tutta abbandonata in seno al mio Titone, procurai di assaggiare almeno un picciolo sorso de' soavissimi latici delle pafie fontane. Ma che succhi potea compartirmi una selce arida e orrida? Egli mi era un morir di sete in un deserto. (ivi).

Ad ogni modo, adesso sa qual è il suo problema, ha chiaro il motivo della sua sofferenza e sa come porvi rimedio. È una ragazza bella ed intelligente, ha tutti i mezzi per far innamorare di sé i più bei giovani, perché dunque mortificarsi accanto ad un marito vecchio, verso il quale non prova alcun sentimento e dal quale non riceve alcun affetto? È il momento di mettersi in mostra. E per fare questo, ecco che ha dalla sua parte l'istruzione precedentemente ricevuta dal padre per renderla più appetibile sul mercato e la propria bellezza. Entra ora da protagonista in quei salotti dove per lo più si discute di frivole cose e fa sfoggio di sé, aperta ad accogliere quello che cerca: una relazione con un suo coetaneo, questa volta vera e basata su

sentimenti autentici. È a suo modo, questa, una ribellione, l'affermazione del proprio diritto alla felicità. Ecco allora che, messi gli occhi su di un «giovine veronese di nobilissimo sangue» e contraccambiata nell'interesse, la vediamo al centro di quei salotti. Declama sonetti, tesse elogi, canta, passa con disinvoltura da una dottrina all'altra e da una lingua all'altra, contemporaneamente *flirtando* con il giovane che, seduto tra gli invitati, pende dalle sue labbra. Questi, per la gioia della ragazza, decide così di dichiararsi scrivendole una lettera. Una volta conquistato l'amore di Lucido (questo il nome dell'uomo), la giovane donna conosce per la prima volta la felicità e il sentimento dell'amore corrisposto, un affetto che non ha mai ricevuto. L'autore ci dà ora un ritratto di fanciulla spensierata, tutta presa dalla propria felicità, espressa in forme ingenuie e tenere. Riceve la lettera, ne bacia il sigillo, la legge una volta, la rilegge una seconda, ritorna alle prime righe per vedere se veramente il suo sentimento è quello stesso del giovane e ha la risposta tanto sospirata:

quindi fattami a capo trovai esser vero il cambio ch'io avea supposto,
poiché titolo mi dava di *dolcissimo cuore*. (p. 34).

È come se iniziasse ora per lei una nuova esistenza. Ma la giovane fanciulla è inesperta della vita, non sa dissimulare, o forse non ci riesce abbastanza. E chi non sa dissimulare è destinato a soccombere. Presa così da questo sentimento d'amore si sente tranquilla, appagata e la sua felicità si rispecchia nella nuova cura verso la propria bellezza. Si fa bella per il suo amante, senza però sospettare che questi cambiamenti possano suscitare il sospetto di chi invece è più esperto di lei nei traffici, nei negozi della vita: il padre ed il vecchio marito:

perché fatta io più baldanzosa del solito e data agli ornamenti e lisci oltre
il mio consueto, fu cosa facile che s'aprissero gli occhi d'Argo nella
fronte del mio Vulcano, al quale (osservando) non fu difficile il chiarirsi,
purtroppo, come la sua Venere con altri si trastullasse. (p. 35).

È da notare qui come a smascherare la ragazza sia un uso eccessivo del belletto, già condannato dalla trattatistica misogina, ed in particolare da Passi²²¹. Lasciemo

²²¹ Cfr. Passi, op. cit. p 271.

comunque al capitolo successivo, quando si analizzeranno le eventuali coincidenze tra la produzione misogina e l'atteggiamento di Pona, l'approfondimento di queste somiglianze. Ad ogni modo sembra che questo abuso del trucco sia piuttosto sintomo della ingenua felicità della giovane, piuttosto che della sua vanità: è felice e si fa bella per il suo amante. Da questo momento inizia per lei il dramma. La protagonista ne è del tutto inconsapevole, presa com'è dalla scoperta dell'amore corrisposto e concentrata sulla sua nuova vita.

Alle sue spalle, invece, inizia a muoversi la macchina dell'autorità, che una volta notata l'anomalia si mette freddamente in moto per ristabilire l'ordine. Il conciliabolo tra il marito ed il suocero sul da farsi riflette proprio questo meccanismo. Impressionante in questo frangente è la spietata indifferenza, quasi fosse un protocollo da seguire, con cui si decreta la condanna a morte della giovane adultera. Vi è una totale assenza di qualsiasi sentimento da parte del padre, «quasi statua di marmo», che una volta avuta la conferma del tradimento non esita ad avvallare la proposta del genero di eliminare la figlia. La ragazza va tolta di mezzo perché ha tradito, questo è imperdonabile per la famiglia. Allo stesso tempo, però, la famiglia deve tutelarsi anche dall'eventuale discredito che un omicidio comporterebbe. Ecco allora la soluzione: un incidente domestico, di quelli che in fondo possono sempre accadere, un busto di marmo che si stacca dalla parete e precipita proprio in testa all'ignara vittima. La proposta è del marito, il suocero tace e dà il consenso all'esecuzione. Vale la pena citare tutta la scena:

ed ecco tosto concertata la morte mia, la quale volendo eglino recare al caso, per salvezza dell'onore delle famiglie, fu ordinata in questo modo. Sopra il luogo dov'io tutt'i giorni m'assideva acconciando il capo era posto un Cesare di marmo, meza figura del naturale, [...] ritenuta da una chiave di ferro fermata nella parete in una stanza contigua disabitata. S'immaginò il marito, non lo discentendo il padre, di congegnare la chiave sì che, levandone facilmente i ritegni, venisse la figura a cadere sopra di me; e osservatami per un foro, appostato il tempo di far il colpo, mentr'io pur sospirando al mio Lucido mi fermava un fiore sopra l'orecchio ecco spiccarsi dalla parete così ratto la grande imagine, che il vederla in aria e l'esser infranta e priva di sembianza, nonché di vita, fu un punto solo. (pp. 35-36).

L'autore, attraverso questo finale, sembra parlarci e proporci, nascostamente, il suo giudizio sulla vicenda. Sta a noi decifrare alcuni indizi. Innanzitutto pare non casuale il fatto che Pona ci tenga a specificare il materiale e l'aspetto del busto utilizzato come mezzo per impartire il castigo della morte alla protagonista. Il materiale è il marmo, non a caso poco prima citato a guisa di anticipazione a proposito del freddo contegno del padre di fronte alla notizia del tradimento della figlia ("quasi statua di marmo"). È un richiamo alla responsabilità del padre sulla tragica sorte della protagonista. Questi, indifferente come una statua di marmo, schiaccia la naturale ambizione della figlia verso la ricerca della felicità. Interessante è poi il fatto che il busto che dall'alto precipita sulla ragazza raffiguri proprio Cesare, simbolo dell'autorità. Così, l'ambizione di una giovane donna che cerca una boccata d'ossigeno in una vita familiare fatta solo di costrizioni, questo sembra volerci sussurrare l'autore, è soffocata dall'autorità non solo paterna ma anche sociale, che si abbatte di schianto sulla donna, non appena questa cerca di sollevarsi dalla sua condizione. Vi è inoltre il particolare dell'osservazione nascosta, dello spiare non visti ("osservatami per un foro"), altro indizio dell'ossessione di controllo verso la donna da parte delle autorità familiari.

In questa scena finale ciò che balza all'occhio è soprattutto il gioco dei contrasti, anche questo testimonianza forse della volontà dell'autore di parlarci. Da una parte il freddo e pesante marmo, dall'altra, lontanissima, la leggerezza della fanciulla e di quel suo gesto leggiadro di appuntarsi un fiore sopra l'orecchio. Da una parte l'oscurità e la freddezza della stanza disabitata da cui l'occhio del marito spia la moglie per cogliere l'attimo più propizio a schiacciarla con il peso del marmo, dall'altra la felicità ingenua della fanciulla che pensa al suo luminoso futuro. È un attimo, neppure il tempo di sollevare lo sguardo e di quella giovane donna, così graziosa col fiore tra i capelli, non rimane altro che un cranio sfondato.

Terminato il racconto, la lucerna ed Euretta si scambiano alcune battute di commento. Euretta, beffardamente chiosa: «maniera veramente nobile e cauta di schiacciarsi le corna!» (p. 36).

Successivamente però, dopo che la lucerna attribuisce al marito la follia di aver voluto prendere una moglie così giovane, Eureta conviene con la sua interlocutrice ed afferma:

a ragione rimproveri gli sciocchi e disonorati padre e marito: folle quello nel collocarti, per non dir empio; malaccorto questi nel procurarti, per non dire a studio cornuto. (p. 37).

In generale le battute di Eureta riflettono l'impostazione sociale del tempo, questa volta invece sembrano criticare la consuetudine dei matrimoni combinati per interesse. Ad ogni modo una critica sociale così esplicita per Pona sembra essere un fatto raro. Si è visto poco fa come gli indizi di critica vadano cercati, scovati tra i vari segnali che l'autore inserisce nel testo. Pona sa che chi lo legge non può accettare la giustificazione dell'adulterio e quindi la donna che tradisce deve essere punita. Allo stesso modo, il lettore tipo di Pona non può vedere di buon occhio l'emancipazione della donna attraverso l'istruzione. Ecco quindi che la lucerna ed Eureta attribuiscono tutti i mali della storia appena conclusa alla eccessiva istruzione della protagonista:

LUCERNA: non bisogna, Eureta, levar la femina dalla conocchia e dal fuso. Le Gaie antiche e le altre donne, gemme della miglior Roma, ignoravano gli stranieri idiomi [...]; il mal consigliato mio genitore, volendomi nelle lingue troppo versata, m'ebbe di soverchio ne'vizii dotta.
EURETA: Veramente stimo che si debba a miracolo recare s'alcuna femina, volendo superare il sesso, data alle dottrine e alle lingue, non macchia l'animo di vizii e di sporche abominazioni! (p. 37).

È il tema tipico del pericolo che si cela dietro l'istruzione della donna, già toccato da Tasso, Passi, e soprattutto (a difesa della donna) dalla Marinelli, che si avrà modo di approfondire, dal punto di vista di Pona, nel prossimo capitolo. Per adesso basti dire che queste battute paiono ripetere stancamente lo stereotipo dei pericoli dell'erudizione femminile, quasi come se l'autore volesse sentirsi la "coscienza a posto" nei confronti dei suoi lettori, che le battute di cui sopra sicuramente dividevano. Non vuole cioè, Pona, mai smascherarsi. Dalla novella della figlia

del mercante di Anversa pare quindi emergere la sua strategia: una critica mai espressa sulla superficie del testo, ma di tanto in tanto accennata, mascherata tra le righe. È come se Pona fosse consapevole che la sua critica alla società in cui vive non potesse essere compresa dai suoi lettori, ingolfati nelle pastoie del pregiudizio sulla donna e la lasciasse così nascosta, con la speranza magari che un lettore futuro (o più saggio, o forse addirittura una donna?) riuscisse a percepirla. Si potrebbe quindi rischiare l'ipotesi che i lettori a cui l'autore pensa siano due, ognuno dei quali occupa un piano temporale differente. Uno è il lettore contemporaneo, di cui Pona conosce le esigenze e quindi soddisfa senza incrinare mai la visione del mondo. L'altro è il lettore futuro (magari anche noi stessi) nel quale Pona nutre la fiducia di saper andare oltre il mero intrattenimento e di percepire la sua volontà di denuncia.

4.1.3. Armilla, sedotta e abbandonata

Quando un maschio potente si invaghisce di una donna di classe «assaiissimo inferiore a lui» non vi è possibilità per questa di sfuggire alle sue mire. È quanto accade nella novella che vede per protagonista Armilla, giovane e bella fanciulla udinese, sulla quale mette gli occhi Tebaldo, «cavaliero di nobilissimo sangue, padrone di castelli e di tutte quelle delizie che a personaggio inferiore di poco a principe possano essere dalla fortuna concesse.» (p. 84).

Il piano del cavaliere per circuire la giovane si basa sulla dissimulazione delle sue vere intenzioni. All'inizio, infatti, si dimostra un corteggiatore gentile e sensibile:

cominciò a corteggiarmi scopertamente, in modo però e con maniere così candide e onorate che teneva ognuno [...] ch'egli fosse per passare alle nozze mie. (ivi).

Ovviamente non è così:

ma volgeva egli altri pensieri. Perché una sera, segretamente presi seco quattro fortissimi giovani ben armati (per ogni occorrenza), nel passare ch'io feci con la madre dal suo castello mi fé prendere, e lasciata la genitrice tutta angosciosa nelle proprie camere mi condusse. (ivi).

Così, già dal preambolo della vicenda, si configura la prima violenza a cui è sottoposta la donna, una violenza diretta: il rapimento e la separazione dalla madre (che di lì a poco morirà di crepacuore). Nonostante la violenza subita, Armilla è capace di trasformare i suoi sentimenti verso il rapitore, fino al punto di provare per lui un sentimento d'amore:

ora io, deposta la virgine selvatichezza e allacciata dalla soavità degli amplessi del bello e gagliardo amante, scordatami della madre, ch'era morta per la morte del mio onore, mi viveva lietamente, accarezzata e servita da regina. (p. 85).

La giovane, circondata dalle ricchezze che il suo amante le offre, si sente al centro di quel nuovo mondo che lei, plebea, non ha mai forse neanche immaginato. Vive come in un sogno, Tebaldo è forte, ricco, bello e nobile. Inizia per lei una nuova vita, accanto ad un uomo che l'ha scelta come sua compagna, che l'ha *voluta* e che lei non intende perdere. Ecco così apparire i turbamenti della gelosia, che testimoniano della sincerità dell'affetto di Armilla. La donna, cosciente delle qualità del suo amato, teme che qualcun'altra possa mettere in pericolo la relazione. Pona, con la consueta attenzione psicologica, ci descrive i turbamenti della gelosia di Armilla:

e già l'amore, che per me pacificamente reggeva l'animo di Tebaldo, cominciava tiranneggiare il mio ed empiermi di gelosia qual volta egli alla città o per diporto o per negozio si conduceva. Già temeva io d'ogni donna, abenché vizza e deforme, la concorrenza. E parevami che quel bello ch'io aveva fatto idolo alle mie voglie fosse parimenti dagli altri cuori adorato. E quanto più mi si mostrava Tebaldo affettuoso negli abbracciamenti e nei baci, io tanto più sospettava non questo fosse per artificio, per celare i suoi interessi con altra femina. (ivi).

È il ritratto di una donna profondamente innamorata che vive nell'angoscia che il suo idillio possa infrangersi da un momento all'altro. Armilla è comunque una ragazza sensibile, tutt'altro che accecata dalla gelosia, attenta a percepire nel suo amato quei

cambiamenti, che potrebbero presagire la fine del rapporto. Intuisce che attorno a sé qualcosa sta per cambiare, e questo la logora:

Tebaldo, intanto, essendo tre giorni intieri dimorato nella città da me lunge, avea quasi ridotto al verde il mio vivere, quasi ch'io presaga fossi del male che nascostamente mi si ordiva. (p. 86).

Quando, infatti, il cavaliere ritorna dalla trasferta, da subito, la ragazza, nota che le cose non saranno più come prima:

ora, al ritorno suo nel castello, vedendolo io tutto cambiato dal solito non già correre ad abbracciarmi, ma starsene sulle semplici accoglienze civili e ridursi a notte a riposare con un amico [...], fui per impazzire, per disperarmi, per uccidermi. (ivi).

Ormai è tutto chiaro. È arrivato il momento, per Tebaldo, di trovarsi una sposa alla sua altezza, che non lo faccia sfigurare nelle alte sfere della società. Ed ecco così configurarsi per Armilla la seconda e più odiosa violenza: la frantumazione delle sue illusioni d'amore e la consapevolezza di essere stata trattata alla stregua di un passatempo provvisorio, di un oggetto per i trastulli di un giovane e potente signore, per il quale è stata solamente, in fondo, niente altro che un riempitivo. E ora che Armilla è una "cosa" che non serve più, così come tempo addietro la si era presa con la forza, adesso con altrettanta calcolata freddezza la si rimette in groppa ad un cavallo per farle fare il percorso inverso:

così, montati a cavallo con tre soldati, la greca e lo amico al quale avea concesso il luogo dei miei riposi l'andata notte, mi condusse trenta miglia lontana, spiegandomi la verità dei suoi sponsali, da celebrarsi tra poche ore; e donatami cinquecento scudi d'oro, oltre gli abbigli ch'io avea, scontentissima, per essere di lui priva, con la vecchia mi lasciò in un altro castello. (p. 87).

Cinquecento scudi, una vecchia servitrice e dei vestiti sono ciò che Armilla ha meritato per aver intrattenuto il suo signore in attesa di lasciare il posto a chi è più degna di lei di sedergli al fianco. Armilla, per quanto agli occhi di Tebaldo, altro non

sia che un oggetto di cui ci si può liberare senza conseguenze, è un essere senziente, che non riesce a rassegnarsi al fatto di essere stata sfruttata, tradita ed infine allontanata:

il raccontarti, Eureka, la millesima parte de' miei dolori è negozio da non tentare; la sola pratica amorosa può mostrarlo a un disperato. Restai così fattamente oppressa, che rimasi in vita perché il dolore non uccide. (p. 87).

A questo punto l'autore dà una svolta improvvisa alla vicenda. Armilla, disperata, tenta una reazione, vuole riprendersi il posto che le spetta. Ciò che pare interessante è come questa decisione maturi. Nel castello in cui la ragazza è stata esiliata con la vecchia serva di origine greca, nasce, infatti, una solidarietà tra donne. Il discorso che Gebra (la serva) fa ad Armilla è un lampo di orgoglio femminile, una esortazione ad agire contro i soprusi a cui la donna è sottomessa nella società, degno di una Lucrezia Marinelli:

Armilla, s'è tolto a noi donne, per oltraggio che ci fa la natura, anzi più tosto per la tiranna educazione dei padri, il maneggiar l'armi e risentirci con la effusione del sangue di chi ci offende, non ci è già tolto di sollevare la nostra imbecillità per altra via, più sicura e meravigliosa; e se a' nostri danni e alle nostre preghiere non si commovono i superi, non ci è levato di poter muovere i numi stigi. Rammentati dell'arti nostre. Ardisci, fa un cuor virile e, al mio consiglio attenendoti, uccidiamo la rivale e abbi sola il tuo Tebaldo, che slegato dalle braccia di quella, ricorrerà nelle tue, memore delle antiche dolcezze. (p. 88).

Fuor di metafora: se la società non ascolta noi donne, se ci toglie i mezzi per poter far fronte ai soprusi, siamo pronte a ricorrere a tutte le capacità che possediamo, alle nostre qualità intellettuali, alla nostra forza interiore, per poter conquistare il posto che ci spetta.

Rientrando nel racconto, ovviamente, questo proposito di ribellione andrà miseramente frustrato ed il tentativo di eliminare la rivale si ritorcerà contro Armilla. La giovane e la serva escogitano un piano per lanciare una fattura alla sposa di Tebaldo e così eliminarla. Armilla chiede al suo ex amante una ciocca di capelli della

novella sposa per, questa la scusa, confrontarne la lucentezza con i suoi. Tebaldo, però, sospettando che dietro questa richiesta vi sia l'intenzione di compiere un rito magico, non consegna la ciocca della sposa, ma una ciocca di capelli di Armilla, una volta da lei ricevuta come pegno d'amore. La sfortunata ragazza è quindi nuovamente ingannata dall'uomo che ama e che vorrebbe riconquistare. In una notte da tregenda, le due improvvisate fattucchiere compiono il rito magico, ma al momento di gettare nel falò l'ingrediente fondamentale, la ciocca che credono essere della sposa di Tebaldo ed invece è di Armilla, qualcosa non va per il verso giusto:

non così tosto cominciò la ciocca bionda a far esca al fuoco che io, da improvviso ardore assalita, mi sento abbruciare il cuore, asciugare il sangue, consumar la carne, inaridire le membra; e con isdegno e meraviglia di Gebra cado, mi struggo e dalla pelle all'ossa attaccata con gemiti e fremiti sprigiono l'anima frodata delle vendette. (p. 91).

Così si conclude la vita di Armilla. Il commento di Eureka, «a scelerato sforzo, ben dovuto castigo» (ivi), come spesso accade, rispecchia il pensiero del lettore secentesco della *Lucerna*.

Armilla ha voluto ribellarsi facendo per di più ricorso alle arti magiche, alle sue capacità intellettuali (l'attuazione del piano) e deve per forza pagare con la morte la sua insubordinazione alle decisioni del suo uomo. In più non può permettersi, lei che occupa l'ultimo gradino della scala sociale, di avanzare di classe sposando un aristocratico. E così l'autore soddisfa le aspettative del suo lettore contemporaneo.

Tuttavia Pona, anche questa volta, offre lo spunto per un'interpretazione del testo che lascia emergere un suo personale giudizio sulla società. Quello che emerge dal racconto di Armilla, come si è avuto modo di notare, è prima di tutto la posizione di subalternità in cui si trova la donna, che viene considerata niente più che un animale da compagnia da parte del maschio dominante. Nel caso di questa novella si può convenire col giudizio di Fulco, che indica come la responsabilità di questo clima sociale sia da individuare nella classe egemone (Tebaldo è un ricco patrizio), il cui potere si fonda sulla forza e sulla prepotenza verso i più deboli²²². L'immagine che Pona dà della donna nella sua novella è quella di un essere senziente, sensibile,

²²² Cfr. Fulco, op. cit. p LII.

capace di sentimenti profondi. Capace anche di perdonare la violenza subita, i maltrattamenti, pur di poter vivere al fianco dell'uomo di cui è innamorata. La donna, quindi, a differenza della tradizione misogina che la considera un essere privo di interiorità e che si muove sotto l'impulso degli istinti, ha una sua dimensione interiore. Nonostante questo, Pona sembra essere conscio che la società in cui vive mortifica tutti questi sentimenti di cui la donna è capace. È possibile, sembra chiedersi, che tra uomo e donna vi possa essere un sentimento amoroso, che vada oltre lo sfruttamento e le logiche di interesse? La risposta, dopo aver letto la novella di Armilla, sembra essere negativa. Non vi è la possibilità che nella relazione tra uomo e donna vi possa essere un sentimento di autentico affetto reciproco. Da parte della donna vi è la disponibilità ad una relazione basata sull'affetto, ma da parte dell'uomo vi è un netto rifiuto. Prima di tutto, per l'uomo, viene la convenienza sociale. Il personaggio di Armilla così ci parla di una donna che viene sottoposta a violenza, mortificata nei suoi sentimenti più intimi e considerata un riempitivo, un passatempo, con cui l'uomo si può divertire fin tanto che lo ritenga opportuno.

4.1.4. Dissimulare per sopravvivere: la vita della cortigiana di Padova

Se Armilla udinese e soprattutto la figlia del mercante Smiter erano giovani ragazze incapaci di servirsi dell'arte della dissimulazione e cadevano inesorabilmente vittime di una realtà in cui quest'arte pare indispensabile per sopravvivere ed avere la meglio sul prossimo, con la protagonista della prima novella della *Sera seconda* le cose cambiano. Abbiamo infatti a che fare con una cortigiana, maestra della dissimulazione e capace, al contrario delle precedenti protagoniste, di tener testa a schiere di uomini. Anch'essa ad ogni modo dovrà passare attraverso la violenza maschile e la sua vita si concluderà tragicamente. Qui cercheremo di analizzare la parabola di questa donna che arriva a diventare, in Venezia, «la prima cortigiana tra tante migliaia» per poi andare incontro ad una misera fine. Qual è l'errore (o la colpa) che la porta alla rovina?

È bene seguire la sua vicenda, così da poter osservare il processo di maturazione del personaggio, la sua modificazione da fanciulla inesperta a donna

scaltra e manipolatrice di uomini. Nella prima parte del racconto, l'autore si sofferma sull'infanzia della protagonista, trascorsa a Padova insieme alla madre, «la più scozzonata meretrice che ci vivesse». È una bambina che si guarda attorno, sveglia, capisce fin da subito quale sia il vero mestiere della madre e della sorella e non si fa illusioni su quale sarà il suo futuro professionale:

io nacqui dunque, tra queste mura [cioè a Padova, luogo in cui Euretta e la lucerna si trovano al momento], della più scozzonata meretrice che ci vivesse ed ebbi una sorella d'età maggiore, imitatrice della madre. Io, fanciulla, dissimulava non intendere quanto faceano; ma intanto per la naturale propensione, mi sentiva tiranneggiare dallo esempio. (p. 98-99).

Ha già in sé un innato talento per la dissimulazione, tuttavia è ancora troppo inesperta del mondo per non cadere preda della violenza e della cupidigia maschile. Un po' come accaduto ad Armilla udinese, anche su di lei si appuntano in questa fase della sua vita in cui è ancora debole ed influenzabile, gli occhi di un uomo potente:

un pisano, giovane, bello e ricco mi osservò e cominciò a far meco all'amore [a corteggiarmi], e io non meno mi compiaceva nel vagheggiar lui; sì ch'ei tenne modo di parlarmi [...] e donavami spesso o nastri o spille d'argento, o specchi o coralletti o altre coselline sì fatte. Pensa tu s'io gli voleva bene: io n'ardea. Non aveva fornito ancora undeci anni e perciò non ardiva fare ancora ad alcuno parola, temendo non esserne dileggiata o sgridata. (p. 99).

La differenza, qui, sta nel fatto che la protagonista non è un'adolescente o una giovane ragazza, ma ancora una bambina («non aveva fornito ancora undeci anni») e quella che si configura sembra essere una manovra di accerchiamento della sua vittima da parte di un pedofilo: il ricco pisano prima la punta, poi instaura un contatto verbale, infine la blandisce con quei piccoli regali, che una bambina può maggiormente gradire (specchietti, collanine, nastrini). Per la bambina non vi è scampo. Il pisano la vede un giorno sull'uscio di casa di una vicina e coglie l'occasione per entrare in possesso di ciò che desidera. Fa in modo di trovarsi da solo con la bambina ed architetta la violenza. Da una parte abbiamo un uomo che ha in

mente soltanto il soddisfacimento dei suoi istinti, dall'altro una bambina spaventata. La violenza è ormai scritta, la protagonista non ha la forza di opporsi e l'uomo non dà scampo all'oggetto del suo desiderio. Piange, la bambina, ma questo non fa altro che aumentare la bramosia del suo aguzzino. E così si consuma la spietata violenza sessuale, che l'autore descrive in tutte le sue fasi, con particolare attenzione alle reazioni psicologiche della vittima femminile :

io ti giuro, Eureka, che restai morta; mi parve un gran che rimaner ivi sola con solo, onde mi diedi dirottissimamente a piangere. Ma egli con dolci parole a rassicurarmi e rasciugarmi le lagrime, che giù per le guance mi piovevano a briglia sciolta. E perch'io era divenuta vermiglia in viso, e perciò le mie vaghezze accresceano, m'accorgeva ch'egli più caldamente se n'infiammava. Ed allora fu che ragionando tuttavia meco, nella disugual battaglia mi superò, non senza vantare sanguinoso trionfo. Io ne piansi dirottamente e poi, inesperta, temei morire della riportata ferita. (p. 99-100).

Dopo la violenza sessuale, la bambina subisce anche quella psicologica, venendo plagiata dall'adulto, che la vuole tutta per sé:

ora non andò molto che, addomesticatami a modo suo, venne in pensiero di avermi più commoda a' suoi dilette; così mi richiese s'io volessi irmene seco alla stanza. Io gli risposi che volentieri, non pensando che cosa importasse l'allontanarmi dalla madre, e così egli, fattomi accomodare di un cocchio, venne segretamente a levarmi. (p. 100-101).

Di nuovo, come nel caso di Armilla, un rapimento. In questa prima fase della vita della protagonista si possono quindi notare diverse similitudini con la storia della ragazza di Udine. Anche l'epilogo di questo episodio è analogo. La fanciulla perdona le violenze al suo rapitore e inizia a provare per lui sentimenti di affetto («mi pareva toccar il cielo con un dito», racconta l'anima ad Eureka a proposito della convivenza col pisano), ma questi la caccia di casa. Tuttavia, se Armilla trovava sfogo nelle lacrime e nelle suppliche per poi non riuscire a superare il trauma della separazione, la giovane padovana, dimostra di avere carattere e di tener testa al suo *partner*:

non credo che fossero ben forniti due mesi, ch'egli [...] un giorno trovò materia di garrire, e perch'io era nel rispondergli fatta già baldanzosa, scorrendo da una parola in un'altra non la finimmo che ne riportai di buone guanciate; e quello che più trafisse, fu l'essere cacciata con villane parole e astretta a levarmegli immantinentemente agli occhi. (p. 101).

L'esperienza del tradimento delle proprie illusioni e dei propri sentimenti, nonché della violenza, è sicuramente dolorosa e segna la vita futura della protagonista. Con questa vicenda si chiude una fase della sua vita, quella di una infanzia non vissuta. Quelle «guanciate», poi, segnano il brutale passaggio ad un'età già adulta, senza tappe intermedie. La protagonista è come svegliata da questi schiaffi, brucia ancora la delusione dell'essere stata trattata come un oggetto, ma da questa consapevolezza rinasce una donna che ha imparato le regole del gioco. Non c'è spazio per le lacrime in questa realtà dove a trionfare è chi sa bene illudere il prossimo, dove è il sesso l'unico rapporto che si può instaurare tra uomo e donna. E così, sulla dissimulazione, sulle regole dell'apparire, sull'ipocrisia e sull'elargizione di favori sessuali ben pagati, la giovane padovana costruirà il suo successo. Si trasferisce con la madre a Venezia e qui inizia il suo gioco. Sarà lei adesso a condurlo, servendosi proprio di quegli strumenti (seduzione, illusione, apparenza) che l'esperienza di un'infanzia bruciata e conclusa bruscamente le ha fatto acquisire.

Quando i primi gentiluomini iniziano a frequentare la casa della madre, è il momento di entrare in scena e di spargere con studiata ingenuità le proprie esche:

cominciarono pure alcuni servi di gentiluomini a praticarci [...] a' quali pure talvolta permetteva la vista mia attraversando la stanza, dicendo due parolucce con un sorriso, quando allora sorta dal letto e con la veste discinta, per fare una tal quale scarsa pompa delle mammelle non punto scasciate, quando fingendo che i capegli mi si slegassero, ne lasciava cader giù parte. [...] Talvolta fingeva che una pulce mi saltellasse per la calzetta, e nudando parte della ben fatta gamba e della coscia candidissima (mostrando negli atti di credere di non essere veduta) ne faceva alquanto mostra, così alla sfuggita. (p.102).

I risultati di questa recita non si fanno attendere ed intorno a lei incominciano a girare ricchi mercanti e nobili, che la lusingano e la desiderano. Mai però cedere al

primo sfavillare di qualche coralluccio o spilla, mai far sì che sia qualcun altro a condurre il gioco. E così in questo darsi e ritrarsi, in questo saper giocare con il desiderio dei maschi, senza però trasformarsi in oggetto da possedere in esclusiva per poi liberarsene, costruisce il suo successo e la sua ricchezza:

non ti saprei raccontare, o Eureka, quanti di quei nobili vollero di me assaggiare [...], quanti la mia grazia cercassero; la quale, dove vedessi io riuscirmene buon guadagno, a tutti compartiva liberamente. E già ero io divenuta la prima cortigiana tra tante migliaia che n'avea quel mondo amoroso, e grandissimo era il concorso degli amanti alla casa mia. (p. 104-105).

A testimoniare l'astuzia di questa donna che ha capito i segreti della dissimulazione è anche l'accorto uso del trucco, dell'acconciatura (ciò che invece, come si è visto, aveva tradito la figlia del mercante Smiter, incapace di dissimulare), del tenere sotto controllo ogni particolare del suo corpo e del suo comportamento, con assoluta attenzione a non mostrare mai ciò che si cela sotto la maschera della cipria. In questo modo può ammaliare i suoi pretendenti e, caso unico fino ad ora, avere la meglio su di loro, rendendoli schiavi, e non più padroni, del proprio oggetto del desiderio:

questi, Eureka, erano i lacci e le catene che imprigionavano e traevano i piè degli amanti verso i miei limitari; questo il visco de'miei panioni amorosi [...]. Avresti, per esempio, veduto un amante verso cui avesse la mia bocca formato un riso parer tocco dalla saetta [...]. Conobbi in me stessa, o Eureka, le meraviglie di Circe, perciocché altri mutava in leone, con l'empirlo di ferocità; altri in cane, col farlo ubidiente ai miei cenni [...], tale in lepre, rendendolo timoroso di dispiacer a me stessa [...], o in immondo animale, facendogli ogn'altra cosa aborrire fuorché il porcile di Venere. E così viddi essere possibile cangiar gli uomini in fiere. (p. 107).

La strategia comportamentale a cui stiamo assistendo riassume qui, quasi in forma di succinto prontuario, le regole tipiche dell'arte amatoria. In particolare, oltre al maestro indiscusso del tema, Ovidio, paiono qui riecheggiare i consigli sugli accorgimenti che una donna deve adottare nelle relazioni con l'uomo presenti nel sonetto del *Fiore* (pseudo)dantesco, dal titolo *La Vecchia*. Si può notare come certi

atteggiamenti consigliati siano in effetti messi in pratica dalla protagonista della novella, soprattutto per quanto riguarda gli studiati movimenti del corpo. La cortigiana, come la donna a cui è indirizzato il sonetto, non possiede una bellezza stupefacente, ma sa ugualmente come allacciare gli uomini con le accorte maniere:

quanto alle mie bellezze, non furono molto al di sopra da mediocri; ma le maniere eran quelle che allacciavano gli uomini [...] perché io conosceva gli aforismi dell'arte in un modo che non varcava momento né usciva parola né occhio s'alzava o abbassava senza mistero. (p. 105).

Sembra una riproposizione di quanto si consiglia nel sonetto alla donna non bellissima, che deve perciò supplire a questa mancanza con l'artificio:

*E s'ella non è bella di visaggio
Cortesemente lor torni la testa.
E sì lor mostri, senza far aresta,
Le belle trecce d'avantaggio.
[...]
E gentamente vada balestrando
Intorno a-ssé cogli occhi a chi
la guarda
E'l più che puote ne vada
acrocando 11*

Faccia sembianti di che molto
le tarda
Ched ella fosse tutta al
su'comando;
Ma d'amar nullo non fosse
musarda 14
(corsivi nostri).

Per quanto riguarda la padronanza del trucco, a cui prima si accennava, si presenta un sorta di prontuario che in un certo modo richiama la lezione di Ovidio, il quale nel centinaio di versi del poemetto didascalico *Medicamina faciei femineae* dà alle sue lettrici ricette sui cosmetici a cui fare ricorso per conservare la propria bellezza e

tenere il volto pulito dalle macchie. Anche la cortigiana di Padova fa sfoggio della sua abilità cosmetica informandoci come «con le cerusse e i solimati appianava le rughe [...] con le porpore mi spargea la guncia, per sé pallida, d'ostri vivaci» (p. 106).

Ritornano qui alcuni degli ingredienti che Ovidio prescrive per la composizione dei cosmetici a chi desideri avere un viso liscio e roseo: «*nec cerussa tibi nec nitri spuma rubentis/desit*» (vv. 73-74). Ma lasciamo ora questi raffronti per tornare ad occuparci della protagonista.

Per questa donna non è l'onore ad occupare il primo posto nella scala dei valori, ma la libertà. Essere libera è la vera conquista della cortigiana, non soggetta ad alcun uomo né vincolo familiare:

a non celarti, Eureta, la verità, malissimo volentier vendeva la libertade, perché l'essere libera è la miglior gemma che posseda la meretrice, nella quale ha in compendio quanto desidera. E questo sol privilegio fa parer a lei anco onorata la infamia, perciocché né all'impero de'mariti né all'arbitrio de'genitori vivono le cortigiane soggette. (p. 109).

Anzi, la sua forza sta proprio nella capacità di riuscire a manipolare gli uomini, senza mai mostrarsi come realmente è. Sembra essere animata come da un'acrimonia nei confronti dell'altro sesso. In un certo senso è come se, dopo la violenza subita in età infantile, volesse ora ottenere dall'uomo un risarcimento. Risarcimento che lei intende come assolutamente materiale, non vi è spazio, del resto, per scrupoli morali. Questo aspetto pare palesarsi nell'episodio in cui, per la seconda volta nella sua vita, ad anni ormai di distanza dall'esperienza col pisano, la donna decide di andare a convivere con un uomo. È qui che si attua la sua vendetta. Si accorge che un vecchio e ricco mercante l'ha eletta ad oggetto dei suoi desideri e nuovamente inizia il suo gioco di seduzione per sfiancare il suo spasimante. Questa volta non basteranno due corallucci luccicanti per conquistarla, né tantomeno la prepotenza di un rapimento, sarà piuttosto lei a decidere di trasferirsi dal suo amante per poterne trarre tutti i vantaggi possibili:

non era fiore o frutto sì primaticcio, non selvaggiame sì raro, non pesce sì unico, non drappo sì ricco, non gemma sì bella per cui non corressi dalla

vista al desiderio e dal desiderio alla dimanda: ed egli già ammaliato da'miei amplessi, tosto cercava di empire l'immensa capacità delle voglie mie. Per lo che in poche settimane lo ridussi a sì fatto passo e del corpo, ch'era già divenuto uno scheletro, e delle facultà che già si sentiano mancare insieme col credito e con gli amici. (p 111).

I ruoli, rispetto all'esperienza col pisano, si invertono: la vittima ingenua ed illusa questa volta è l'uomo, che ci appare come del tutto in balia di questa donna che prova per lui soltanto ribrezzo:

egli s'avrebbe lasciato cavare di seno il cuore, non che l'oro di mano. [...] Io gli faceva credere ch'egli era il mio Adone, il mio Narciso, l'idolo mio. Dio sa, poi, con che stomaco mi lasciava toccare: ebbi a r'ecere l'anima mille volte, così gli putiva il fiato per la verminosa dentatura; e di maniera mi filava le bave su per lo volto che pareva la mattina essermici strisciati de'lumaconi. (p. 114).

La spregiudicatezza della donna arriva a sfruttare a proprio vantaggio anche un "incidente di percorso", di cui avrebbe fatto volentieri a meno, ossia l'attesa di un figlio dal proprio amante. La maternità per la protagonista rappresenta soltanto un fastidio, non è certo il tipo di donna che vuole avere bambini di mezzo, ma anche da questo fatto riesce a trarre qualche beneficio. Anche in questo frangente a colpire è l'assoluta freddezza della puerpera (che di certo non si intenerisce di fronte al "miracolo" della gravidanza), a confronto con la spensierata gioia ed ingenuità dimostrate dal compagno:

si tenne per ciò il più beato uomo del mondo, e s'io fui per lo adietro la sua colomba e la sua putta e'l suo cuore, pensati che in que'nove mesi fui la ben servita e la ben goduta, insomma trattata da una reina. Arrivata l'ora del parto, non v'ha dubbio ch'egli ebbe più mal di me; e s'io ti dicessi che nel dar fuori la creatura egli stridesse di me più forte e piagnesse come un bambino, direi la semplice verità. (ivi).

Una volta sgravatasi del peso del bambino e resasi conto che il «melaranzo aveva più poco succo», decide di dargli il ben servito, ovviamente anche in questo caso dissimulando il tutto:

poche ore passarono che insieme ci corruciammo o, per dir meglio, io mi corruciai, procurando con ogni indiscreto termine che pur il gocciolone si sdegnasse per qualche via; [...] Finalmente tanto lo stuzzicai, che dettomi una mala parola subito venni in furore, e quasi egli avesse bestemmiato il paradiso gli bandii la guerra e volli di casa levarmeli immantamente. (p. 116).

È lei a decidere quando è il momento di andare via, non c'è più nessun pisano a cacciarla di casa a schiaffi. È lei a provocare e a gestire a suo favore la reazione dell'amante. Come si può vedere, la situazione si è adesso capovolta: è la donna che se ne va di casa ed è l'uomo a rimanere deluso (esattamente il contrario di quanto accaduto ad Armilla). In tale modo si conclude questo secondo episodio della vita della protagonista. Rispetto al primo episodio dell'infanzia, con quella bambina che piangeva impaurita di fronte alla prepotenza del maschio, si ha a che fare con una donna del tutto diversa, padrona del proprio destino e sicura di sé. È questo il punto più alto che tocca la parabola della cortigiana: successo, ricchezza, prestigio sugli amanti. Eppure la sua fine si avvicina e sarà una fine tragica che la riporterà ad essere una donna tra tante, di nuovo vittima della violenza maschile. Possiamo quindi provare a rispondere a quella domanda che ci si era posta all'inizio: perché questa caduta, dove sbaglia la donna? La risposta ce la dà la stessa anima, la quale interpellata da Eureka se mai nella sua vita di cortigiana avesse ceduto al sentimento dell'amore, così risponde:

ahi, Eureka, mi ritocchi una piaga che inacerbisce molto col rinnovare la memoria. Quest'uno degli accidenti di quella forma passava io volentieri sotto silenzio. (p. 119).

«Perché?» chiede Eureka. E la risposta della lucerna è molto chiara: «perché fu causa della mia rovina.» (ivi).

La cortigiana, cioè, si innamora e questo fa sì che perda tutte le sue capacità dissimulatorie, le sue armi di difesa e di attacco²²³. La sua colpa, il suo errore, seguendo quanto suggerisce Donatella Riposio, è allora quella «di aver rinunciato alla finzione e all'inganno, di aver portato all'esterno un sentimento, nel caso della cortigiana il sentimento dell'amore, che doveva restare segreto»²²⁴. Non c'è spazio per i sentimenti nel mondo della *Lucerna*, chi si perde negli affetti e li dimostra all'esterno è destinato alla sconfitta. Era del resto questa la prima regola che la cortigiana aveva imparato sulla propria pelle ad inizio della storia, ma di nuovo, questa volta alla fine, commette lo stesso errore. Si trova ora di fronte un uomo che padroneggia bene quanto lei le armi della dissimulazione e nello scontro ne resta sconfitta perché cede al sentimento:

ma era costui o si fingea essere così semplice, che mai ardi soccorrere meco né anco di un cenno o di una parola amorosa [...]. Tuttavia mi feriva per obliquo, con guardi formati da un affetto dissimulato, accompagnandoci, il traditore, talvolta un sospiruccio mozzo e interrotto che mi uccideva. (p. 120).

Eppure lei, maestra delle pose e dei “sospirucci” dovrebbe ben conoscere queste strategie e, invece, trafitta dalle sue stesse armi, cede e dichiara il suo amore. Ormai, una volta calata la maschera, non può che ritornare vittima della violenza maschile, proprio come quando, bambina, aveva ceduto al pisano. La storia si ripete. E tornano le battiture.

Alfonso non così tosto si avvide di interamente signoreggiar la mia libertà, che fatto baldanzoso e crudele non solo della mia robba come di propria cosa si prevaleva, ma oltre ciò mi battea fieramente. E tuttavia era tanto lo amore che in forte punto mi aveva preso, che quasi ammaliata e guasta di lui solo tanto aveva di riposo quanto egli tra le mura della mia casa si conteneva, parendomi soave ogni scempio che di me facessero le sue mani. (p. 122).

²²³ Possiamo qui ricordare che il consiglio conclusivo e più importante del sonetto *La Vecchia* era proprio quello di non cedere mai all'amore: «Ma d'amar nullo non fosse musarda» (cioè: non sia così stupida da amare qualcuno, v. 14).

²²⁴ Riposio, op. cit, p 96.

Nonostante tutto la donna innamorata è capace di perdonare al suo amante le prepotenze in nome del sentimento che per lui continua a provare, ma ormai la fine è segnata e non appena svanisce nell'uomo la voglia di possesso, la donna non serve più e diventa soltanto un oggetto di cui sbarazzarsi:

percioch'egli di me fastidito, cominciò a frequentare tutti i pubblici lupanari, rimescolandosi con meretrici vilissime; di modo che m'infettò di gallico tanto orribile che quando egli, cagione di ogni mia ruina, doveva pur moversi a pietà del mio stato misero [...] furtivamente se ne fuggì. [...]. E ciò che fu peggio, così da piaghe crudeli e da ogni altro morso dell'Idra gallica lacerata, che mi convenne cercar luogo tra gl'Incurabili, dove, a pena ottenutolo, in pochi giorni poco meno che disperata lasciai la vita. (p. 123).

La vita di questa donna si è quindi sviluppata secondo una parabola che l'ha vista all'inizio restare vittima del desiderio maschile, poi crescere ed essere in grado di comprendere la logica della cupidigia dell'uomo e di sfruttarla a sua favore attraverso la dissimulazione, per poi, tradita dai propri sentimenti, cadere di nuovo vittima dell'inganno e della violenza maschili.

L'autore, ancora una volta, ci ha mostrato come tra uomo e donna non vi possano essere sentimenti autentici. Chi tra i due prova un sentimento d'amore o di affetto per l'altro è destinato ad essere sconfitto. La donna è per sua natura, questo sembra emergere dalle novelle fin qui considerate, un essere incline agli affetti e per questo destinata a soccombere al maschio che, da parte sua, da questi affetti è immune e vede nella donna soltanto un corpo da usare e poi liberarsene. C'è da dire che la protagonista della novella appena considerata riesce a sopravvivere nella società grazie alla sua abilità nell'arte della dissimulazione, alla spietatezza, al cinismo, insomma a quelle armi di solito appannaggio dell'uomo. Ma anche lei, in quanto donna, alla fine non riesce a sottrarsi al sentimento amoroso e non è in grado di gestire fino in fondo le armi della dissimulazione. La donna non sa fingere, prima o poi rivela la sua fragilità, non è in grado di reggere la maschera della finzione. L'eccezionalità della protagonista sta nel fatto che riesce per una parte della vicenda a destreggiarsi e a tenere sul volto questa maschera, che cadrà soltanto di fronte al risvegliarsi del sentimento amoroso.

4.1.5. Flaminia bresciana: la monacazione forzata genera mostri

Con la storia di Flaminia bresciana Pona affronta il tema della monacazione forzata, di cui è vittima la protagonista. Questa ha la sventura di nascere in una famiglia «ricca nobile e generosa» che con assoluto rigore sottopone alla propria autorità le ambizioni dei figli, decidendo del loro futuro in base al freddo calcolo economico²²⁵. Questa volta non vi sono preamboli, l'anima non si attarda nella descrizione della propria fanciullezza o delle proprie qualità fisiche od intellettuali come era accaduto nelle precedenti storie, ma centra subito il nodo della questione, inquadrando con lucidità la consuetudine sociale secondo la quale il futuro dei figli si decide secondo la convenienza economica:

nacqui fanciulla di ricca, nobile e generosa famiglia, ma così numerosa di gioventù, per tre ammogliati fratelli in donne troppo feconde, che ormai, dovendosi le sostanze dividere in tanti capi, non altro che debolissime porzioni si potean fare. Pensarono dunque gli troppo solleciti parenti di alluogare il più dei figliuoli a talento proprio, senza riguardo avere a qual parte gli piegasse il genio e la stella che muove gli animi. (p. 124).

Se i maschi vengono ora indirizzati alla carriera militare, ora a quella ecclesiastica, ora spediti a servire in qualche corte, per quanto riguarda le femmine, la soluzione più comoda è quella del chiostro²²⁶. Ed è proprio questa la sorte che tocca alla protagonista, la quale ha però ben altre ambizioni per il suo futuro:

ora, venendo alle femine, delle quali era io la seconda nata, cercarono di disporre il mio animo a remote abitazioni, le quali aborrisva io oltre ogni misura, come quella ch'era già ardentemente innamorata d'un bellissimo cavaliere senese ch'abitava allora in Brescia e al quale aveva dato la fedeltà mia d'esser moglie.

²²⁵ Si è visto nel secondo capitolo come A. Tarabotti avesse denunciato questo sistema sociale, partendo proprio dalla sua esperienza personale. Per eventuali corrispondenze tra la denuncia della Tarabotti e la novella di Pona si rimanda al capitolo successivo.

²²⁶ Cfr. qui, p. 12 e 86.

Flaminia quindi è una ragazza, si potrebbe dire, con i piedi per terra e con le idee chiare. Non sogna castelli, ricchezze, una vita da principessa, vuole soltanto costruire una famiglia con l'uomo di cui è innamorata, niente di più e niente di meno. Ma quello che sembra un sogno legittimo e realizzabile si scontra con la ferrea legge familiare, che per la ragazza, come unica realtà, vede soltanto una vita da monaca. E in convento non viene solo accompagnata a parole, ma spinta a forza:

ma i genitori, la cui volontà fa talora violenta legge alle figlie, mi costrinsero, lassa, a vestirmi d'abietti manti e con villane parole e con replicate percosse e insomma con la espressa forza. (ivi).

Questa è la violenza che subisce Flaminia e che la trasforma irrimediabilmente, portandola, come tra poco si vedrà, a pervertire la propria natura di donna. Non appena rinchiusa in convento il suo unico pensiero è quello di fuggire. Ma qualcosa in lei è cambiato, il suo animo si fa duro, incrudelisce, la fuga e il ricongiungimento con l'amato Lisandro diventano un'ossessione:

sì che pur entrata i remoti limitari, infierita e disperata, altro non pensava che uscirne. (pp. 123-124).

Flaminia riesce ad evadere dal chiostro, ma l'esperienza della violenza subita la cambia per sempre, le fa perdere la sua natura di donna, la sua femminilità, trasformando il suo naturale istinto all'indipendenza e alla libertà in una spietata determinazione omicida²²⁷. Una volta «aperta la porta» del chiostro, il personaggio che ci viene incontro, nella notte, è pronto ormai a rispondere alla violenza con la violenza:

e alle sei ore di notte, aperta la porta, uscii vestita d'abito d'uomo che, al lasciarmi il manto cadere, mi restò indosso, e con un coltello sfoderato in mano verso il luogo con l'amante concertato m'incamminai. Non fui dieci passi lunge dal loco, che tre sbirri mi sopravvennero, e volendo di me spiare minutamente in men che non balena ne uccisi uno, ferii gravemente un altro, sì che il terzo si diè alla fuga. (p. 125).

²²⁷ Cfr. Fulco, op. cit. p.LIII.

Raggiunge infine Lisandro, ma in questo ricongiungimento non vi è più molto di romantico. La ragazza, infatti, si presenta all'incontro in abiti maschili, con ancora in pugno l'arma con cui ha affrontato gli sbirri e, soprattutto, «tinta tutta di sangue». I due progettano la fuga verso Milano e di qui per la Spagna. Flaminia in tutto questo dovrà però rinunciare alla sua natura femminile e continuare a recitare il ruolo di maschio, che la mette al riparo non solo e non tanto dall'essere scoperta, ma soprattutto (questo sembra suggerire l'autore) dal cadere vittima della violenza maschile. Tutto, infatti, procede secondo i piani ed in maniera sicura fin tanto che Flaminia non espone la sua femminilità agli occhi del maschio. Non appena, infatti, lascia cadere il suo travestimento e ritorna ad indossare i panni della donna, ecco che perde le sue difese e torna ad essere una facile preda. Si può notare questo aspetto nel frammento in cui i due innamorati si appartano in un boschetto. Qui Flaminia depone la sua mascolinità e torna ad essere donna. È desiderata dal suo innamorato e acconsente a soddisfare il suo desiderio:

e già eravamo pervenuti ad un boschetto, in mezzo un prato fioritissimo [...]. Quivi surse nel cavaliere l'amoroso talento, sì che smontato e scavalcata me sopra l'erba novella [...] cominciò a dislacciarmi, non cessando intanto di darmi cento e più baci; e finalmente meco abbracciatosi, sopra la erbetta molle cominciammo a trastullarsi. (p. 125-126).

In tutto questo però perde le sue difese ed infatti ecco che da spietata macchina da guerra, si trasforma in facile preda. Un vecchio stregone la vede giacere addormentata insieme al suo amante e decide di approfittare di quella donna indifesa:

ora, mentre stava io di Lisandro in braccio, ci vidde il vecchio di lunge [...] e vedendo a me ignudo il petto e le chiome affatto sciolte andar vagando in preda all'aure, senti risvegliarsi nel petto le già quasi estinte fiamme e venne in desio d'esser a parte dei miei amplessi. (p. 126).

Decide così di rapirla per approfittare di lei nella caverna in cui vive, sennonché una serie di coincidenze fanno sì che Lisandro si svegli e sventi la tentata violenza. Da

questo momento in avanti non vedremo più alcun cedimento di Flaminia alla sua natura femminile. Non vi sarà più spazio per spensierati scambi di effusioni con il suo innamorato, perché il mondo circostante non ammette questi cedimenti, è piuttosto luogo di scontri dove in palio vi è la sopravvivenza. Ed infatti, non passa molto tempo che, appena ripresasi dall'attacco del vecchio, Flaminia deve far fronte ad una nuova aggressione, questa volta da parte di ben dieci banditi. Questa volta però è nuovamente pronta a fronteggiare la violenza con la violenza, proprio come quando si era freddamente sbarazzata degli sbirri. Lisandro, tuttavia cade vittima dell'imboscata. Ancora una volta, quindi, si sancisce l'impossibilità che tra uomo e donna possa coronarsi felicemente il sentimento amoroso.

Flaminia sopravvive, ma muore in lei, per sempre, la sua natura di donna. Si concede solo un momento di debolezza per commemorare il suo defunto amore (e forse anche la sua defunta femminilità) per poi vestire, senza più abbandonarli, gli abiti maschili:

io, ferita in un braccio e in un ginocchio assai gravemente, dopo pianto il mio unico bene, fasciatami le ferite e preso il cavallo di Lisandro [...] disposi, accorciatemi totalmente le chiome e ingrossata ad arte la voce, di scorrere il mondo sotto manto virile e, di Flaminia in vece, farmi chiamare Flaminio. (p. 128).

È questa la sconfitta di una donna che è costretta a rinunciare per sempre alla propria identità, al suo proprio essere, agli affetti, vivendo nella finzione fino al momento della morte. Raggiunge le Fiandre e si arruola nell'esercito, sconosciuta agli occhi di tutti, persino a quelli del fratello, a cui non si rivela:

indurando adunque non meno l'animo contra i colpi della fortuna che le membra contra i patimenti d'un lungo peregrinaggio [...] volsi le redini verso la Fiandra e ivi fattami arruolare per soldato servii molti anni [...] sconosciuta non meno presso tutti quelli che giornalmente mi conversavano e vedeano, ma né anco al fratello, là mandato dai parenti, che eziandio passando meco spessi e lunghi discorsi e mangiando alla medesima tavola non solo non venne mai in pensiero ch'io fossi la sua sirochia, ma né anco che fossi donna. (ivi).

Flaminia, per quanto ci appaia donna forte, che sa far fronte ai colpi della fortuna, indurendo l'animo e le membra, è anch'essa una vittima, al pari della tenera figlia del mercante Smiter, dell'ingenua Armilla o della scaltra cortigiana di Padova.

La violenza che subisce si configura all'inizio della sua storia, quando è costretta ad entrare contro la sua volontà in convento. Si è visto che una volta fuggita dal chiostro la protagonista è mutata, la sua natura femminile è pervertita. Si potrebbe quindi affermare che Pona, ancora una volta in maniera implicita, presenta la sua denuncia, in questo caso contro il sistema delle monacazioni forzate. In superficie intrattiene il suo lettore contemporaneo con la vicenda della donna guerriera, richiamandosi agli esempi illustri di Ariosto²²⁸; al di sotto dell'involucro letterario, invece, sembra farci notare come la monacazione forzata violenti la natura e le legittime aspirazioni della donna, ne perverta la natura, l'animo stesso, ne mortifichi i sentimenti. Accanto a questa tematica, ritorna poi il pessimismo dell'autore a proposito dei rapporti tra uomo e donna, che non possono mai avere un lieto fine. Tra Lisandro e Flaminia vi è un sentimento autentico e ricambiato, i due innamorati riescono ad incontrarsi e a fuggire insieme, ma la separazione è inevitabile ed il caos e la violenza del mondo (qui impersonati prima dal vecchio mago libidinoso e poi dai banditi), provocando la morte di Lisandro, sanciscono l'impossibilità di coronare l'amore tra uomo e donna. A proposito del sentimento amoroso, si può fare ancora una considerazione, che conferma come Pona ritenga la donna sempre aperta a questo affetto. Abbiamo visto che nella vicenda di Flaminia c'è poco spazio per i momenti di intimità e che la protagonista rinuncia alla sua natura di donna per agire come uno spietato guerriero, sempre con un'arma in pugno. Ma c'è un momento in cui Flaminia, per un attimo, torna ad essere donna, riacquista tutta la sua femminilità e la sua vera natura. È il momento in cui, felicemente abbracciata all'amante in quel praticello, può esprimere liberamente il suo sentimento amoroso. In quell'attimo, quasi come in un incantesimo, svanisce la sua immagine truce di omicida e riappare la donna, con i capelli sciolti al vento e la delicatezza del corpo. Quindi la donna realizza se stessa, il suo essere, questo sembra

²²⁸ Fulco nota come vi siano nel racconto tracce del romanzo cavalleresco, in particolare la protagonista si richiama alla Marfisa ariostesca. Altri elementi riconducibili al poema di Ariosto sono il topos del *locus amoenus* in cui i due innamorati si appartano e l'episodio del mago che tenta di possedere la donna. (cfr. Fulco, op. cit. p 124).

dirci Pona, nel sentimento amoroso, al quale la sua stessa natura la sospinge. Tuttavia anche qui, una volta manifestato questo sentimento, rimane indifesa ed esposta alle insidie del mondo. Si è già avuto modo di notarlo, ma lo si può affermare nuovamente: nel mondo della *Lucerna* chi cede al sentimento amoroso è destinato ad essere sconfitto e a soccombere. L'oscurità dei tempi permette di sopravvivere solo a chi è immune dai sentimenti, per questo la donna è destinata a perire.

4.1.6. «Nacqui in Ancona di una allevatrice»

Con la novella della levatrice di Ancona ci si cala nel buio di una notte illuminata a sprazzi da qualche stentoreo lume. Dopo un preambolo in cui la protagonista dà uno scanzonato ritratto della sua gioventù passata tra l'apprendimento dell'arte ostetricia e cosmetica ed i godimenti amorosi, inizia la narrazione vera e propria della vicenda. Una vicenda in cui il destino della protagonista si intreccia a quello di un'altra donna, con cui condividerà la tragica fine. In questa novella, lineare nel suo svolgersi, ma animata da un costante crescere della tensione e dell'orrore, sembra condensarsi uno dei temi caratteristici della raccolta²²⁹, ossia quello del rapporto uomo-donna e della violenza su cui esso si basa. L'atmosfera di questa vicenda, fatto salvo lo sprazzo gaudente iniziale, è immersa in un'oscurità quasi impenetrabile, nella quale si perdono i contorni delle cose, delle persone stesse, come in un incubo o un brutto sogno.

Da subito, senza alcuna graduale introduzione, irrompe la prepotenza maschile. Nel cuore della notte, la protagonista è tirata giù dal letto, incappucciata e trasportata a forza là dove si esige la sua prestazione:

picchiarono intorno alle quattr'ore, una notte, all'uscio mio due soldati, e chiamandomi dissero che la tal gentildonna stava per partorire e che senza indugio mi attendeva. [...] Costoro dopo che fummo alquanti passi allontanati, spento d'improvviso il torchio ch'aveano, minacciando d'ammazzarmi s'apriSSI bocca accompagnaronsi con un altro, e avvolto mi

²²⁹ Si può a questo proposito notare la particolare posizione della novella, che viene inserita proprio nel cuore della raccolta, al centro della *Lucerna*, quasi a sancirne l'importanza.

il drappo al volto, per lunghi ravvolgimenti mi condussero ad una casa. (p. 174).

È questa casa la scena centrale dell'azione, quasi fosse un palcoscenico in penombra dove si materializza uno spettacolo esemplare. In questo momento entra in scena (o meglio, è già sulla scena) l'altra protagonista: la giovane puerpera. Questa è presentata gradualmente. Nell'oscurità della stanza, se ne odono dapprima i gemiti, provenienti da dietro le cortine del letto in cui giace:

quella stanza riluceva di un mesto lume che, pendente inanzi una sacra immagine con sottil lucignolo, dava un travaglioso bagliore che bene si confaceva alla tristezza d'un gemito, sommesso e acuto, che usciva dalle cortine di un ricchissimo letto. (ivi).

Tutta l'azione della novella si svolge nel buio, il volto dei personaggi si perde nell'ombra, non è mai inquadrato con precisione. L'unico volto che in questa oscurità risalta alla luce fioca della stanza è proprio quello della giovane puerpera, come se attraverso lo sguardo della levatrice, volesse rivolgersi direttamente a chi questa scena sta osservando, ovvero il lettore:

al quale avvicinandomi [al letto] io, veggio una giovane con due occhi anco pregni di lagrime scintillanti d'una vivezza non meno grata che languida, ma con le labbra e con le guance così pallide e scolorite che pareano di bianca cera stata lungamente esposta alla polvere. (ivi).

Le due donne sono qui l'una di fronte all'altra. Una giovane e appartenente alle classi più elevate, l'altra vecchia, ormai, e popolana. Nonostante queste sostanziali differenze di ceto e di età, tra queste due donne, sconosciute tra loro, si instaura da subito una reciproca intesa e compassione, come tra due esseri consapevoli di dover seguire lo stesso destino. È un momento di tacita ma profonda solidarietà femminile, che si manifesta soprattutto attraverso sguardi e sospiri, più che parole:

costei dava debolissime rivolte per lo letto e pareva che ad ogni flebile accento le uscisse l'anima dalle labbra mezze aperte. Salutata da me raddoppiò le lagrime, e col chinare la testa un poco rese grazie al mio

saluto. Interrogata da me che si sentisse, mi rispose: - Come persona destinata a cento morti in un punto - . A' conforti miei ella sveniva e pareva morire e rimorire. (p. 174-175).

Il presagio della morte unisce questi due personaggi femminili in un vincolo di solidarietà, consapevoli entrambe che il destino di violenza che devono subire si sta implacabilmente compiendo. Il momento in cui le due donne si trovano sole, nella stanza, è come una pausa nella tensione della storia, un attimo di consapevolezza della propria condizione di subalternità, alla mercé del maschio. Ed infatti, sulla scena irrompe la brutale, animalesca violenza maschile, che imprime una accelerazione implacabile agli eventi:

quand'ecco, dopo divisato alquanto tra loro, quasi che caduti in repentina deliberazione, s'avvicinano due fortissimi giovani, riccamente vestiti, e per le braccia prendono l'infelice e dalle piume la svelgono, barbaramente consegnandola alle mie mani. (p. 175).

La violenza maschile, la punizione che si abbatte sulla donna rea di mettere a repentaglio l'onore familiare, anche qui come nel caso della figlia del mercante di Anversa, è rapidamente, gelidamente, concertata tra i membri maschi della famiglia («quasi che caduti in repentina deliberazione») e senza perdere tempo messa in atto. La puerpera è consegnata nelle mani della levatrice per procedere al parto, che ha esito positivo. Nell'attimo del parto, per la seconda e ultima volta, abbiamo l'apparizione fugace di un volto, quello del neonato, che emerge così per un momento dalla penombra, quasi a volersi scolpire nella mente del lettore:

l'aiutai a dar fuori il figliuolo, che eziandio dalle sordidezze recate seco dall'utero mostrava sembianze di Narciso. (ivi).

Anche qui vi è un attimo di sospensione. La giovane madre, la levatrice, il bambino. È solo un attimo, con i tre accomunati nell'esperienza della nascita che subito si traduce nell'esperienza della morte più atroce. Si abbatte, infatti, come una furia bestiale la punizione che spetta a chi tradisce l'onore familiare. È questa la violenza

più crudele che un personaggio femminile della *Lucerna* abbia in assoluto mai subito:

non sì tosto la sventurata ebbe il figliuolo dato alla luce di quella torbida fiaccola che il maggiore dei due ch'assistevano (credo fratelli di lei), preso il bambino e posto in mano alla semiviva un rasoio, la costrinse a tagliar la gola all'infante, che gorgogliando miseramente co'vagiti primi e ultimi mandava la voce, il sangue e la vita. Quindi con le più sozze, barbare e abominande parole che dir si possano a schiava infame tolta dal fango de' lupanari, percuotendola prima di più ceffate sul volto e stracchiandole i capelli, strascinandola per il suolo, scuoprendole quelle parti che la consuetudine asconde, finalmente a pugnolate centuplicate la uccisero. (ivi).

Terminato questo ciclone di violenza, come se nulla fosse accaduto i due carnefici riconducono la levatrice alla sua dimora. La donna, unica sopravvissuta al massacro, è intenzionata a denunciare il duplice delitto a cui ha assistito e a far pagare agli aguzzini il loro crimine. Trova un modo astuto, tracciare la porta di quella casa sconosciuta per poterla riconoscere al mattino seguente:

per riconoscere di giorno l'albergo di quegli Atrei, la mano sanguigna ancora e dall'utero e dalle ferite trattate alla porta fregai. (p. 175-176).

Fuori di quella casa tutto tace, nulla è trapelato da quelle pareti e quell'impronta su quell'uscio al mattino seguente sarà svanita, come se nulla fosse mai accaduto:

ma per quanto sorgessi di buon mattino e vagando andassi attentamente osservando le porte tutte, non poti trovar mai quella che di due funesti cadaveri aveva io veduto far patibolo e tomba. (p. 176).

Infine, il veleno tapperà per sempre la bocca all'unica testimone in grado di smascherare l'orrendo delitto. La cruenza del racconto ha impressionato anche Eureta, il quale però – specchio fedele del lettore contemporaneo di Pona – ha la sua morale: tutto nasce dal primo delitto, ossia dalla relazione clandestina della giovane vittima:

un delitto chiama l'altro, come nella catena questo chiama quell'altro anello. L'eccesso della giovine commesso diede cagione agli omicidi, che perciò fuggir si denno gl'inconvenienti, poiché suppone un solo, necessario è che altri ne seguano.

Questa la morale della storia per il lettore-tipo della *Lucerna*. Quale invece, il messaggio di Pona, in quella che è la più cupa, ma anche la più riuscita delle sue novelle? Anche qui, come altrove, si possono rinvenire alcuni utili indizi. Innanzitutto è da notare la totale assenza di nomi propri, soprattutto per quanto riguarda i carnefici. Inoltre, questi ultimi non hanno alcuna caratterizzazione, non sono mai descritti, eccetto che per il particolare degli abiti pregiati indossati, che li riconduce alla classe aristocratica. I loro volti sono sempre nascosti nel buio, mai inquadrati dalla pur fiavole luce. Anzi l'insistenza quasi ossessiva sul buio e sulla mancanza di luce segna tutto il racconto. Forse si può affermare che gli aristocratici carnefici non hanno né volto né nome perché in essi si vorrebbe rappresentata la violenza e la barbarie di una intera classe sociale. L'insistenza sulla mancanza di luce, sul buio della notte, si può spiegare (oltre che con ovvie ragioni estetiche e di genere²³⁰) anche con il richiamo all'oscuramento della ragione, che è sopraffatta dalla barbarie dei tempi e della società. A proposito della luce, si può notare come questa compaia in concomitanza con l'apparire delle vittime femminili, quasi a suggerire che, in questi tempi dove a dominare è il buio della mente, gli unici esseri a poter portare un fiavole luce (della ragione?) potrebbero essere proprio le donne che, come la ragione, sono però destinate a perire. È un pessimismo, quindi, quello di Pona, totale. L'autore in questa novella pare strettamente identificarsi con lo sguardo e la volontà di denuncia/ribellione della sua protagonista principale. Nutre però forse sfiducia anche nei confronti della propria opera di denuncia attraverso la finzione letteraria. E allora pare naturale l'analogia tra quella macchia di sangue lasciata sull'uscio del luogo del delitto, che al mattino sarà sparita, e il messaggio nascosto nel testo dallo scrittore, un messaggio destinato a sbiadire e a passare in secondo piano agli occhi del suo pubblico. Così possiamo terminare questa analisi condividendo e richiamandoci alle parole con cui Fulco conclude la sua introduzione

²³⁰ Getto a tale proposito ricorda che nella novella il ricorso all'uso degli effetti di luce notturni oscilla tra il gusto decorativo e la ricerca del misterioso ed in generale vi è la predilizione per le atmosfere notturne rischiarate da luci. (Getto, op. cit. p. 367).

alla *Lucerna*, dedicate proprio al finale di questa novella: «quell'impronta di sangue, impressa nella notte, che al mattino non macchierà nessun uscio, adombra la tragica inanità di una denuncia»²³¹.

4.1.7. La maledizione di Armilla nella novella della figlia di un notaio in Viterbo

Dopo aver abbandonato il corpo della levatrice, l'anima va ad informare quello di «una figliuola d'un notaio in Viterbo». I motivi che ricorrono in questa vicenda non sono del tutto nuovi e già si è avuto modo di incontrarli nei casi della figlia del mercante Smiter e di Armilla udinese.

Nuovamente la protagonista è una giovane donna, sola, di classe inferiore, su cui si appunta lo sguardo di un potente (in questo caso un vedovo patrizio a cui la ragazza è stata affidata, dopo la morte della moglie, presso la quale la giovane serviva). Se nel caso di Armilla si aveva a che fare direttamente con un rapimento, questa volta vi è una più lenta manovra di accerchiamento da parte del potente, che si sente acceso dalla bellezza ed ingenuità della ragazza e per questo la vuole possedere. Quando un maschio adulto e potente punta una giovane donna, per questa non vi è scampo. Non vi era per Armilla e non vi è per la protagonista di questa novella. Tuttavia, in questo caso, l'autore ci descrive in maniera più dettagliata la strategia di cattura da parte del predatore nei confronti della sua vittima. Prima l'uomo la squadra, lascia scorrere il suo sguardo sul corpo della giovane. Questa si sente osservata, percepisce che quegli sguardi nascondono qualcosa di minaccioso per lei:

egli cominciò a mettermi l'occhio addosso, e vedendomi sospirava ininterrottamente e mi fissava gli occhi in faccia. (p. 177).

È come se la protagonista sentisse la pesantezza di quello sguardo che misura il suo corpo, quasi strisciandovi sopra («cominciò a mettermi l'occhio addosso»), in questa

²³¹ Fulco, op. cit. p. LV.

frase si sente tutta la fisicità di quello sguardo, di quell'occhio che osserva ed incombe, che sta "addosso").

Dopo l'approccio visivo, piano piano il cerchio si stringe ed inizia l'approccio verbale. È questa la seconda fase dell'accerchiamento:

spesso più del solito richiedendo me a'servigi anco della persona, eziandio presente anche il resto della famiglia, con piacevolezza più tosto d'amante che di signore mi chiamava «figlia», «sirocchia», e talvolta «vita», «cuore» e «speranza». (ivi).

La ragazza è impotente di fronte a queste ripetute *avances* verbali e consapevole di quello che la aspetta, rassegnata si potrebbe dire. Dietro quei complimenti si cela il desiderio di possesso, e la protagonista ne è tristemente conscia:

due vecchie serve, ridendo spesso intorno questo, lo attribuivano [il suo modo di fare] alla schietta natura e al genio festivo di lui; ma io ben m'avvedeva a che tendessero i suoi fini. (ivi).

Infatti, ecco come al contatto verbale segue quello fisico. Dapprima solo "casuali" sfioramenti:

perché mentre egli pigliava qualsivoglia cosa dalle mie mani, o mi premeva le dita o mi solleticava la palma, e poi stringendo le labbra e sospirando forte si volgeva (battendo col piede il suolo) in un altro lato. (p. 177-178).

Infine il cerchio si chiude e si passa alle molestie vere e proprie dell'uomo potente di fronte alla donna inferiore ed indifesa:

ed ecco passare più oltre le cose, perché non ributtato ne' primi scherzi, fatto più baldanzoso, osò poscia stender la mano alle poma del seno e le labra alle labra mie. (p. 178).

La ragazza avverte queste molestie come tali e sa bene dove vuole tendere l'uomo. Tuttavia è irresoluta, turbata, non sa come comportarsi. È una giovane donna, ancora

inesperta delle relazioni tra i due sessi, che rimane imbarazzata e timida di fronte a questi assalti. E si è già visto come sia proprio questo tipo di atteggiamento della donna a riscaldare maggiormente gli animi degli uomini della *Lucerna* (viene in mente ad esempio il caso del pisano nell'infanzia della cortigiana di Padova). Di nuovo, l'autore coglie il momento del turbamento sessuale e del sentimento amoroso, a cui la donna naturalmente inclina. Anche la protagonista di questa novella non fa eccezione e cede all'insistenza del suo pretendente, che così può coronare con successo la sua opera di circuizione:

io mi stava irresoluta di sopportare o di contraddire, ed egli intanto vedendomi star confusa e timida, proseguiva gli assalti. L'età, che mi compartiva un volto d'Ebe, con un sangue che bolliva e che internamente commoveva l'animo, più pronto che avvezzo alle lascivie; gli alimenti, ad arte somministratimi lautamente e caldi; l'occasione sempre prossima; egli signore, io serva; tutto fece che facil fosse a piegare l'animo non alieno. (p. 178).

Tuttavia questa volta, la protagonista dimostra di essere più resistente. Pur destinata a soccombere alla bramosia dell'uomo, non vuole cedere senza compromessi. Non si abbandona alle braccia dell'amante senza prima essersi interrogata sulla propria pudicizia, sul proprio onore, al quale comunque tiene. E proprio per difendere l'onore strappa all'uomo una promessa di matrimonio, che rappresenta per lei anche l'opportunità di una nuova vita:

il quale [l'animo] però nello estrinseco ritrosissimo si mostrava al compiacere negli ultimi compiacimenti. In modo tale che, prima che quel famelico Tantalo assaggiasse delle frutta del mio giardino, volli che mi promettesse, con solenne obbligazione di fede, di doverne essere il legittimo cultore. E così inanzi le sacre immagini mi promise e giurò queste formali parole: «che mi avrebbe tolta per sua moglie.» (p 178).

Per la donna una promessa è sempre da ritenere valida. Ella non può sospettare che qualcuno possa mentire, spergiurare. Anche questa ragazza quindi crede alla parola data, dimostrando ancora una volta (dopo la figlia di Smiter e Armilla) che la dissimulazione, la falsità, non le appartengono, sono armi che non sa maneggiare.

Così si concede a quello che crede diventerà il suo uomo e inizia a cullare sogni di una nuova esistenza, pacifica e sicura:

al vento di fortuna sì prospera e che di tanto la mia condizione avanzava,
mi abbonacciai, e con piena calma lo ammiisi a navigare quell'onde
dond'è veramente nata Venere. Egli pareva tutto trasformato ne' miei
desiri [...]. (ivi).

Ma la storia, la maledizione di Armilla si potrebbe dire, torna a ripetersi. Anche quest'uomo, una volta ottenuto quello che tanto ha desiderato, stancatosi dell'oggetto dei suoi divertimenti, decide di liberarsene. La convenienza sociale porta anche lui a ripudiare l'amante inferiore per scegliere una donna della sua stessa classe sociale. La differenza sta qui nel modo in cui egli si libera del vecchio oggetto del desiderio, che non viene allontanato dalla propria dimora, ma semplicemente "riciclato" al ruolo di servitù per la nuova moglie. A questa umiliazione che la protagonista è costretta a subire si aggiunge la beffa atroce, con cui il suo amante si prende gioco di lei e ne mette a tacere le pur giuste recriminazioni:

ma non varcarono molti giorni che sazio il misleale de'miei amplessi,
scordato non meno della moglie defonta che della fede a me data, si pose
in pratica per nuova copula iugale e, come quello che di chiarissimo
sangue era e di facoltà copiosissimo, facilmente trovò persona bella,
nobile e ricca da prendersi per consorte.

Io, tardi informata di ciò che non mi sarei persuasa mai, dirottamente
piangendo e con singhiozzi amarissimi rimproverando al fellone la rotta
fede, ebbi per risposta ch'egli era molto ben pronto per attenermi la
promessa. Ma che bene avvertissi ch'egli non già di sposarmi m'avea
promesso, ma sì bene di «prendermi per sua moglie»; e che per sua
moglie mi avrebbe presa, poiché bisognando per lei una cameriera egli
avrebbe preso me per sua moglie, cioè a servizio di sua moglie. (p. 179).

Questa è la violenza che subisce la protagonista, l'essere stata cioè sedotta, ridicolizzata ed umiliata. È stata tradita nei suoi più profondi sentimenti, ma nonostante questo, pur afflitta, non nutre per chi l'ha sostituita alcun rancore e dimostra di poter superare questa bruciante delusione, facendosi coraggio e

rassegnandosi alla sua condizione. Si asciuga le lacrime e reagisce con coraggio alla nuova situazione. Tuttavia è mutata, sembra aver capito che l'apparenza, la finzione (proprio come il suo ex-amante le ha insegnato con quella beffarda battuta) governano il mondo. La cosa più importante è conservare la propria rispettabilità, questa sembra la lezione che ha imparato dalle vicende che sinora ha vissuto. E così, nel momento in cui si scopre incinta del vecchio amante, invece di rivendicare i propri diritti (e a cosa servirebbe, se non a crearle ancora maggiori problemi e perdere del tutto il proprio onore?), decide di tenere segreta la gravidanza. E vi riesce abilmente, camuffandosi in larghe vesti e facendo credere alla sua padrona che i gonfiori ed i mancamenti sono dovuti soltanto a problemi di ciclo mestruale. In poche parole, la protagonista ha imparato l'arte della finzione. Tuttavia, non può fingere fino alla fine e al momento di partorire abbandona il neonato in una capanna, viene scoperta, accusata ed incarcerata. Tutto, comunque, si svolge sempre sotto gli occhi del maschio. Se adesso non vi è più il maturo patrizio a desiderarla, arriva il turno di un avvocato, vicino di casa:

ora stava alle case contigue un principale avvocato, persona di nome, di valore e di nobiltà, il quale molti mesi prima s'era dato solecitamente a vagheggiarmi, cercando per ogni via d'entrar in possesso de' miei amori.
(p. 183).

Questa volta però, la situazione può volgere a favore della donna, che decide di sfruttare a proprio vantaggio la cupidigia dell'uomo:

ora, udita ch'egli ebbe la mia cattura, e sapendo com'io era ormai abbandonata da tutti, venne personalmente alle carceri e come publico avvocato de'poveri chiese di parlarmi, [...] conchiuse che dov'io le promettessi (uscita di carcere) di farlo apparte dell'amor mio, si sentiva abile di liberarmi dalla morte che mi stava già vicina. (ivi).

Di nuovo uno "sguardo addosso", di nuovo lo stesso desiderio e la stessa richiesta. La protagonista sembra però aver capito che per l'uomo la femmina è soltanto un corpo con cui dilettersi. Questa volta quindi non si lascia ingannare, sarà piuttosto lei ad ingannare l'avvocato ed una volta ottenuta l'assoluzione grazie alla sua

intercessione, non rispetta i patti e fugge con un guardiano del carcere. Questa donna ha però ormai perso ogni speranza nel proprio futuro, pare quasi compiacersi delle proprie disgrazie e del proprio abbruttimento, che si corona in questo caso nella tresca e fuga col vile guardiano, come lei stessa ci tiene a specificare:

uscita quindi di quella tomba de'vivi, invece di pagare il prode avvocato di quella moneta che per isborsarne non scema e che molto più che l'aurea valuta gli sarebbe riuscita di gusto, involatami di nascosto dalla città mi fuggii con un custode vilissimo delle carceri, col quale m'era più volte mescolata nel tempo di prigioniera; il quale sposatami, seco a Siena mi condusse. (ivi).

La caduta di questa donna è iniziata nel momento in cui, vittima dell'inganno, si è data anch'essa al gioco degli inganni (tenendo segreta la gravidanza, abbandonando il bambino ed infine mentendo all'avvocato). Ma l'inganno non è nella natura della donna, questo sembra dirci Pona, e mentre l'uomo può ingannare senza comprometersi, senza cioè contaminare la propria natura, la donna che inganna si contamina irreparabilmente, macchia la propria essenza, ed imbrocca una strada che la porta a pervertirsi, la porta alla degradazione. È questo il cammino della protagonista che, adesso, trasferitasi a Siena, rimasta vedova del vilissimo guardiano, si "accoppia" (questo il verbo da lei usato per riferirsi alle sue relazioni sentimentali, che richiama il precedente "mescolarsi", proprio a ribadire la degradazione) ad altri uomini. E di nuovo rimane incinta. Quasi come fosse un riflesso condizionato decide di liberarsi nuovamente del fardello del ventre, ma questa volta per non farsi scoprire da nessuno e per meglio tutelare quell'apparenza di onorabilità che governa il mondo, decide di affogare il neonato nel fiume non appena datolo alla luce:

ed essendo il marito mio già defonto, accoppiatami ad altri uomini negli due anni morto il mio consorte e gonfiato il ventre, per non cadere dal buon concetto de'vicini sopra la riva d'una fiumara, in certo luogo abbandonato mi ridussi a partorire, e il figliuolino mandai dall'utero all'acque, con peso al collo che tosto lo trasse al fondo.

A questo punto la punizione finale è inevitabile. È interessante però notare come questo castigo venga impartito da un personaggio che già abbiamo avuto modo di

incontrare: l'avvocato che bramava il possesso della protagonista e alle cui grinfie questa era riuscita a sfuggire. Adesso tale avvocato ha fatto carriera e si trova giudice a Siena. Sarà lui a decretare la condanna al patibolo per la protagonista. Quindi, ancora una volta, si ribadisce il concetto: se un uomo potente mette gli occhi su di una donna, per questa non vi è scampo, prima o poi l'uomo avrà il sopravvento ed il possesso. In questo caso la protagonista era riuscita in un primo tempo a sfuggire all'avvocato, ma nuovamente ricade nelle sue mani, questa volta senza più possibilità di fuga che non sia la morte sul patibolo.

Anche in questa novella, per concludere, si è avuto a che fare con una donna di natura onesta, pudica, ma che ha imboccato la strada del crimine per andare poi incontro ad una tragica fine: proprio come Armilla udinese. E come nel caso di quest'ultima, anche qui, tutto nasce dalla prepotenza maschile, dall'inganno sentimentale dell'uomo sulla donna, dalla falsificazione della realtà, dalla dissimulazione e dal culto dell'apparenza. Il mondo della *Lucerna* pare non prevedere speranza per la donna in particolare e per l'essere umano in generale. È un mondo senza futuro, destinato a perdersi. Sembra volerci suggerire questo l'immagine finale di quel neonato che subito nasce e subito viene portato via dalla corrente per adagiarsi sul fondo del fiume. E forse non pare più un caso che i bambini nella *Lucerna* siano destinati o alla morte (nella storia della levatrice di Ancona e in questa novella) o all'abbandono (in questa novella ed in quella della cortigiana di Padova), come se rappresentassero le speranze troncate ed il pessimismo dell'autore verso una realtà in cui uomo e donna possano vivere in reciproca armonia.

4.2. Messalina, trasgredire per liberarsi

Prima di addentrarsi nell'analisi del personaggio di Messalina, così come lo presenta l'autore e provare a ricercare il perché delle sue azioni, è bene proporre un breve confronto con la fonte principale dell'opera, ovvero Tacito. In questo modo si avrà più chiaro come il testo di Pona non sia (né voglia essere) un testo storico, ma piuttosto un romanzo biografico, in cui più dello sfondo storico conta la volontà di

intrattenere il lettore con una narrazione colorita ed incline a compiaciute licenziosità. Pona segue due modi di procedere nella narrazione: da un lato riprende fedelmente il testo dello storico latino, dall'altro lo rielabora, romanzandolo e colorendolo con disinvoltura. Per quanto riguarda il primo modo di procedere, si può prendere in considerazione l'episodio del matrimonio di Messalina e del baccanale da lei organizzato per l'occasione. In questo caso Pona si limita ad una parafrasi, se non traduzione, del testo originale.

Ecco come Tacito descrive la scena:

At Messalina non alias solutior luxu, adulto autumnum simulacrum uindemiae per domum celebrabat. Vrgeri prela, fluere lacus; et feminae pellibus accinctae adsultabant ut sacrificantes vel insanientes Bacchae; (Annales, XI, 31).

Ed ecco come Pona lo riprende quasi parola per parola:

Messalina intanto, ingolfata nelle sue libidini più che mai, essendosi già l'autunno molto avanzato, venne in capriccio, come leziosa, di voler cangiar la Corte di Roma in un baccano. [...] Ecco strider i torchi; e sgorgar abbondantemente i vini dalle gran vasa; mentre schiera di pazze femine, con insolenza tumultuosa danzava a salti, alla usanza licenziosa di boscherecce, e villeresche donzelle. (p. 72)²³².

Poco oltre viene riportato alla lettera l'aneddoto relativo ad un tale Vezio Valente, il quale, dall'alto di un albero, sostiene di vedersi avanzare una tempesta dalle parti di Ostia.

Così negli *Annales*:

Ferunt Vettium Valentem lasciaia in praealtam arborem conisum, interrogantibus quid aspiceret, respondisse tempestatem ab Ostia atrocem, siue coepemt ea species, seu forte lapsa uox in praesagium uertit (ivi).

E così ne *La Messalina*:

²³² Edizione di riferimento per le citazioni: Francesco Pona, *La Messalina*, Giacomo Sarzina, Venezia, 1633.

Un tal Vettio, cui la più pazza lascivia, dava insolita gagliardia, si portò su le vette di un alto pino. Dimandato ciò che vedesse di là su. Un fierissimo temporale (rispose) venir dalla parte di Hostia: o veder s'egli cavalcata grande in effetto; o quelle voci casuali, ritornassero in presagio (ivi).

Da questi passi si può notare come Pona tenga in gran conto l'opera di Tacito; tuttavia in alcuni casi lo stile dello storico romano è troppo essenziale, non adatto ad un'opera che ha come fine principale l'intrattenimento. In casi del genere Pona sceglie la seconda opzione, ossia la rielaborazione del testo originale con l'arricchimento di particolari che possano sollecitare l'interesse del lettore. Non di rado questi particolari sono in studiato equilibrio tra la licenziosità e l'oscenità.

A tale proposito si può presentare uno dei momenti cruciali della vicenda di Messalina, ossia la morte. Tacito tratta questo episodio assai sobriamente. Si prenda in considerazione, ad esempio, l'ultimo viaggio dell'imperatrice verso Ostia. In Tacito vi è solo un accenno al mezzo di trasporto su cui la donna trova un passaggio: *uehiculo, quo purgamenta hortorum eripiuntur, Ostiensem uiam intrat* (Ann. XI, 32). In Pona, invece, il mezzo non trasporta più solamente rifiuti generici di giardinaggio, ma direttamente letame: «e arrivata alle muraglie [...] bisognò di montar su di una carretta da letame ad uso degli Horti» (p. 75). In più questo frammento si arricchisce di un personaggio, assente nel testo storico, che contribuisce a rendere più godibile ancora la scena. Si tratta dell' "auriga", «un rustico disperato, che ad ogni inciampo del giumento, malediceva le stelle, non che la misera Messalina.» (p. 76). Una differenza ancor più evidente si nota poco dopo, quando Messalina si trova dinnanzi al sicario. Tacito è tranciante e liquida senza orpelli la fine dell'imperatrice: «*Tunc primum fortunam suam introscepit ferrumque accepit, quod frustra iugulo aut pectori per trepidationem admouens ictu tribuni transigitur.*» (Ann. XI, 38). Con Pona, invece, l'asciutta cronaca storica viene romanizzata e si arricchisce di nuovi colori (il candore del collo, l'oro del pugnale) e raffinate allusioni oscene in cui l'autore fa sfoggio di concettismo (la similitudine tra il pugnale e gli "strumenti" a cui Messalina era maggiormente avvezza):

All'ora da prima, quando vidde il manigoldo sfodrar la spada per ucciderla, si appressò al collo di neve, un terso pugnale con elsa d'oro, che più per bizzarria vezzosa, che per uccidersi s'era recata nella mano, che punto non ubbidiva alla volontà, che le comandava, o finge di comandarle. Havea maneggiato quella destra, armi sempre troppo diverse, e se rigide non gelide: ministre d'altro morire (p. 90-91).

Da questo breve raffronto (non si hanno qui ambizioni comparatistiche) si può aver finalmente chiaro come il testo di Pona, pur rispettando in sostanza l'autorità di Tacito, se ne allontani per colorire la vicenda storica con le tinte del romanzo. Si può quindi affermare che la Messalina dell'autore veronese si spogli delle caratteristiche del personaggio storico e possa essere considerata come il personaggio di un romanzo. Come tale si può quindi tentare di analizzarla.

Tuttavia, è forse bene spendere ancora alcune parole a proposito della struttura del romanzo. Il racconto si presenta come assai compatto, non vi sono digressioni ed il ritmo è più che altro scandito dal succedersi delle imprese amorose di Messalina. L'autore (che qui è anche narratore) non concede praticamente mai la parola al suo personaggio principale. Messalina non parla, è una protagonista "muta". Anche agli altri personaggi non è concessa facoltà di parola. Una delle rare battute che si registrano nel testo è un'esclamazione, verso la fine, di un liberto che, vedendo come Claudio vacilli di fronte ad una Messalina che cerca di impietosirlo per evitare il castigo finale, esclama: «O vergogna! O scorno» (p. 78). Quindi Messalina non si presenta da sé, né è presentata dagli altri personaggi, non la conosciamo attraverso ciò che pensa o dice, la conosciamo soltanto per ciò che fa (ovvero attraverso le sue azioni) e tramite la voce del narratore, che tutto descrive e giudica. Ciò che sappiamo di lei è mediato dall'autore-narratore, che si presenta come unico punto di riferimento per la valutazione del personaggio. In questo modo non si lascia al lettore molta autonomia di giudizio perché (poco democraticamente si potrebbe dire) l'unico giudizio valido che si presenta è quello, senza sfumature, dell'autore. Legata a questa impostazione è anche un'altra particolarità del romanzo, ossia il costante ricorso alla formulazione di sentenze per commentare l'operato dei vari personaggi. La sentenziosità non era del resto estranea al romanzo secentesco. Si nota in quest'ambito una certa propensione per la cosiddetta "scrittura laconica", che

prevedeva appunto una concisione stilistica e il frequente ricorso alle sentenze in funzione di commento alle vicende narrate, ma anche di ammaestramento nei confronti del lettore (funzione didattica)²³³. La sentenziosità di Pona si spiega qui comunque anche con la volontà di dare un'impronta tacitiana al suo testo. Si vedrà di seguito come spesso e volentieri questa sentenziosità accompagni più che altro le gesta di Messalina. Del resto è lei ad essere sempre al centro della narrazione, lasciando agli altri personaggi un ruolo da comprimari. Ciò che si può notare è che Messalina è (e non poteva essere altrimenti) circondata da uomini. Ma questi uomini, a partire da Claudio per finire con Caio Silio, non si caratterizzano per una particolare forza di volontà: tutti, uno dopo l'altro, si sottomettono ai desideri di Messalina. Nessuno oppone resistenza alle voglie dell'imperatrice, che una volta scelto l'oggetto del suo piacere lo consuma e poi lo abbandona. L'unico personaggio maschile che dimostra una qualche iniziativa è il liberto Narciso, che ha il compito di prendere in mano la situazione (di fatto organizzando il bagno di sangue finale), quando le azioni di Messalina stanno per mettere in pericolo l'ordine sociale costituito. In generale si potrebbe quindi affermare che in tutto il romanzo non vi sia alcun personaggio positivo, né maschile, né femminile²³⁴. Tutti si sottomettono alle voglie della protagonista. Sul romanzo incombe il pessimismo dell'autore che presenta una realtà in cui a dominare sono gli inganni, il desiderio sessuale, la violenza ed infine il sangue e la morte.

²³³ Un esempio di romanzo strutturato in questo modo è *L'Adamo* di G.F. Loredano. Non si intende qui operare un'analisi stilistica dell'opera di Pona, né tantomeno addentrarsi nella specificità della scrittura laconica. Per maggiori dettagli si rinvia a C. Carminati, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento* in «Aprosiana», Nuova serie, Anno X (2002), p. 91-112. L'autrice presenta le discussioni secentesche a proposito dello stile laconico (che vede come principale rappresentate Virgilio Malvezzi). Tra gli autori di romanzi avvicinati a questa scrittura, oltre al Loredano, si citano anche G.F. Biondi e G.B. Manzini. Si avanza anche cautamente l'ipotesi che la scrittura laconica trovasse particolare favore tra gli Incogniti, a cominciare proprio dal loro principale animatore. Altri testi (citati da Carminati) a cui si rinvia per ulteriori approfondimenti possono essere, E. Raimondi, *Polemiche intorno alla prosa barocca*, Olschki, Firenze, 1961 e L. Bisello, *Medicina della memoria. Aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca*, Olschki, Firenze, 1998.

²³⁴ Tra i personaggi femminili che fanno la loro timida comparsa nel romanzo vi sono Agrippina, Ottavia, la madre di Messalina Lepida, la vestale Vibidia e le due cortigiane Calpurnia e Cleopatra che, ad Ostia, fanno visita a Claudio per informarlo delle nozze di Messalina. Nessuno di questi personaggi è caratterizzato dall'autore. Si abbozza solo un minimo confronto tra Agrippina e Messalina e tra questa ed Ottavia (l'unica che sembri essere virtuosa) ma poi questi due personaggi sono abbandonati, l'autore se ne dimentica senza più rammentarli, tanto che non pare sussistano elementi per un loro approfondimento.

Messalina è una donna a cui è toccato in sorte un destino particolare. Giovanissima, appena adolescente, va in sposa all'uomo più potente del mondo, che di mestiere fa l'imperatore di Roma, più vecchio di lei di trent'anni: Claudio.

Pona ce la presenta fin da subito come una giovinetta vezzosa, sveglia si direbbe oggi, consapevole della propria bellezza e capace di giocare con essa maliziosamente:

la vanità non trovò giammai, né la più fedele, né la più affezionata seguace. Coloriva in oro, increspava in onde, e con ordine vago reprimendo i lascivi errori della chioma, lavorava in cento guise come cera flessibile le di lei fila (p. 11).

È una ragazzina spigliata, dallo sguardo vivace e dal viso sorridente, «i vezzi erano tanti, e tali, che pareano accolti tutti in lei, saccheggiate ogn'altra donna» (ivi), che attira fin da subito l'attenzione di un uomo maturo e potente, abituato ad ottenere ciò che desidera, come Claudio.

La situazione che l'autore a questo punto introduce è quella di una adolescente che avverte per la prima volta su di sé l'interesse di un uomo importante, che può aprirle le porte a un mondo di sogno. Messalina è giovane, ambiziosa, ignara di quello che significhi diventare imperatrice, ma irresistibilmente attratta da questa possibilità. Il sogno di ogni fanciulla, quello di diventare regina (o imperatrice, come in questo caso) è a un passo da lei, può trasformarsi in realtà. Su questo è d'accordo anche l'autore:

una giovincella, preta d'altissimi pensieri, destinata dalla sua nascita a maritaggi ben illustri, ma non eccelsi, e che si vide aprir la strada ad esser imperatrice d'un Mondo, *si dee credere*, che tendesse tutte le reti che la Natura, l'Artificio, l'Inclinazione e l'occasione le insegnò di tendere (p. 14, corsivo nostro).

Messalina entra così nel suo sogno, diventa moglie di Claudio ed Imperatrice. È a partire da questo momento che inizia la parabola di una giovane donna che, da sorridente e vezzosa fanciulla, si trasforma nell'incarnazione della libidine e in un epilogo di tutti gli eccessi.

La Messalina di Pona rispetta naturalmente tutti i *cliché* della tradizione, è (deve essere) un personaggio negativo. Verso di lei il suo autore non mostra alcuna accondiscendenza, né tantomeno compassione. Ella è additata come esempio assoluto di lussuria, preda di tutte le passioni ed incapace di dominarle, fulminata dall'impudicizia, che ne ha carbonizzato ogni traccia di onestà (p. 7). Le vengono spesso affibbiati epiteti animaleschi, è chiamata ora capra (p. 15), ora lupa (p. 22, p. 44) e persino pantera (p. 45), nonché paragonata al topo «perché il topo sta in un coito quasi perpetuo.» (p. 43). Altri epiteti si richiamano invece alla mitologia (è chiamata ora Taide, p. 16, ora Frine, p. 28).

Il suo corpo, all'apparenza attraente, se toccato «si disciorrà e bruttarà il suolo d'impure ceneri» (p. 8). Nel descrivere le sue imprese amorose si calca la mano su particolari ripugnanti, come nel caso dell'incontro col medico Valente: «corroppe la santità di quel gravissimo Ministero; e depostolo dalla nobiltà del Grado, di Medico lo rese Chirurgo, visitatore di piaghe fetide» (p. 33-34). Qui ritorna il *topos* della piaga, della "bucca", come metafora dell'organo sessuale femminile, tanto caro alla tradizione misogina. A tale proposito si può notare come qua e là nel testo siano sparse alcune sentenze sulla donna in genere, in cui pare riecheggiare un'eco di questa tradizione. Lo spunto per queste massime è dato sempre dal comportamento della protagonista, e queste fungono come da corollario alle sue azioni. Se ne possono menzionare alcune. Per designare, ad esempio, l'avidità di Messalina, la sua ostinazione nel raggiungere gli oggetti del desiderio, ecco come Pona allarga il giudizio alla donna: «la donna è cupa, ardente, tenace de' suoi propositi, oltr'ogni credere» (p. 18). Altrove si dice che «la superbia è femina» (p. 25) e poco oltre, per indicare la volubilità di Messalina, ecco come si sintetizza questa caratteristica nella donna: «la donna è un epilogo degli eccessi. Non conosce mediocrità. Quello ch'amò intensamente poco fa, odia hora capitalmente» (p. 25-26). Dello stesso tenore è l'affermazione secondo cui «non si può conoscere una femina ciò che vaglia, e ciò che voglia, se non ha i mezzi in sua balia, per far pienamente il Bene, o'l Male» (p. 34). Queste sentenze, che commentano le gesta di Messalina, ripropongono per certi versi il pessimismo verso la femmina, tipico della tradizione misogina. Tuttavia è bene chiedersi quanto queste massime dipendano dalla convinzione dell'autore o quanto, invece, non siano frutto di una convenzione letteraria. Bisogna considerare il

fatto che protagonista dell'opera è Messalina, eroina negativa per forza di tradizione, e che il lettore, aldilà delle rassicurazioni iniziali sugli scopi didascalici del testo, che vorrebbe ammaestrare le giovani ad evitare l'impudicizia («arrossite, voi guance caste delle matrone e delle vergini», ecc. p. 8), non vuole deluse le sue attese. E Pona, in questo, lo accontenta: gli presenta una Messalina infarcita di tutti gli aspetti negativi che un lettore sapeva di aspettarsi e, per non tradire la patina moralistica del testo, ecco servite di contorno tutta una serie di massime che in sostanza possano essere condivise dal contesto sociale cui il libro è indirizzato e viene letto. La patina moralistica fa anche da contrappeso alla forte componente erotica del romanzo che, se da un lato garantiva il successo presso il pubblico, dall'altro esponeva però l'opera al rischio di censura. Oltre al richiamo moralistico, l'autore si cautela anche facendo ricorso ad una terminologia che presenti i comportamenti di Messalina in chiave negativa. La frequenza maggiore riguarda il sostantivo "libidine" e l'aggettivo "libidinoso/a" che insieme compaiono nel testo ben 24 volte e che l'autore preferisce alla coppia "lussuria/lussuriosa" (presente solo 4 volte). Anche l'aggettivo "lasciva" è uno dei preferiti di Pona e si presenta 17 volte. Altri termini che si incontrano con una certa frequenza sono: "infame" (10 volte), "dissoluta/dissolutezze" (8 volte), "laida" (8 volte), impudicizia (6 volte), "scelerato/a" (6 volte).

L'autore può quindi indulgiare sui particolari più *oseé*, mettendosi poi al sicuro dalla censura grazie alle sentenze, alle sbandierate finalità moralistiche, alla scelta di una terminologia che sanziona i comportamenti dissoluti e ovviamente alla fine esemplare della sua eroina:

Messalina è qui. Par viva; ma Ella è estinta. La morte ha potuto arrestare, ma non estinguere le sue disonestà indelebili. Mirala corrotto Mondo: guatala sesso fragile, e composto in opposte regole, vivi da lei diverso, per morire diversamente. (p. 91).

Tuttavia, a ben vedere, l'autore non si limita soltanto a presentare un'eroina negativa. Se si prova a guardare sotto la superficie del testo, fatta la tara delle sentenze misogine e della severità con cui Pona tratta la sua Messalina, lo scrittore sembra voler offrire, piuttosto, lo spunto per una inedita chiave di lettura che possa spiegare il perché dei comportamenti dell'eroina, tutti improntati alla trasgressione. Perché –

questa la domanda che sembra risuonare dalle pagine – una donna che ha tutto, finisce per prostituirsi nei bassifondi cittadini e diventa lo zimbello di una intera città? Che cosa conduce Messalina all'autodistruzione?

È forse bene ritornare, quindi, là dove si era lasciata la neo-imperatrice, ovvero sulla soglia del suo sogno di fanciulla ambiziosa. Ebbene, si sposa con Claudio, ma l'autore nota fin da subito che vi è qualcosa che tra i due stride: «ella sagacissima, esso ottuso: non era difficile allettarlo, e d'ingannarlo» (p. 15). Abbiamo a che fare con una moglie giovanissima ed un marito vecchio e non particolarmente intelligente. Inoltre Claudio è «debole di spirito [...] zotico di maniere; e perciò più proporzionato all'altrui odio, che all'amore. Dedito al Vino; e perciò materia di scherzi e scorni» (p. 16). È un matrimonio che non può funzionare, sia per incompatibilità prettamente intellettuali, sia per questioni legate all'età: «S'egli avesse mirato se stesso, non harrebbe preso Moglie: e dovendo prenderla, non harrebbe mai menato Messalina» (ivi).

Claudio è un vecchio dedito all'alcol, Messalina una giovane e bella fanciulla, dal carattere assai vivace. Niente di strano che qualcosa in lei incominci a scalpitare: «un fuoco, cui sia chiuso il varco, scoppierebbe dalle montagne di Diamante» (ivi). Vuole vivere, Messalina, la sua vita di adolescente, ma si rende ben presto conto che con Claudio è condannata a vivere rinchiusa in una gabbia dorata, che la sua esistenza avrà come confini soltanto quelli della reggia. La logica conseguenza di tutto questo è che non appena maritata, ella si stufi di un tale marito («se ne stuccò» p. 15) e della vita che con lui deve dividere. È inoltre costretta a subire le maldestre e volgari *avances* di Claudio, che la porta spesso nelle “esecrande” stanze di Tiberio «dove i più periti pennelli avean dato l'anima alle figure, atteggiate ne' più illeciti, e più laidi congiungimenti.» (p. 17). La vista di questi disegni accende in lei curiosità fino a quel momento sopite, ma pur sempre presenti. Dal marito non ha poi alcun conforto né guida, ed in questa solitudine la sua natura istintuale prende il sopravvento, la sua vivida immaginazione cede all'influenza di quelle immagini:

la giovine balda, ben nodrita, oziosa, senza superiori (già che Claudio non conosceva per tale) immersa sempre in laidi pensieri [...] moriva di voglia, di ridurre alla pratica, tutta quella infame theorica, che la superficie d'una muraglia, eloquente le veniva insegnando (ivi).

Una delle prime ragioni, quindi, che portano Messalina sulla cattiva strada è la mancanza di un'autorità a cui riferirsi e con cui consigliarsi. D'altro canto, la più grave colpa di Claudio (aldilà del carattere) è l'incapacità di rivestire questo ruolo per la giovane moglie²³⁵. A complicare la situazione vi è il fatto che la natura ha dato a Messalina «un'anima lascivissima in un corpo organizzato per gli amori» (p. 16). In questo, ella non ha colpa; andrebbe piuttosto aiutata, affiancata dalla saggezza di un marito amorevole. Invece, è lasciata sola, abbandonata a se stessa ed anzi continuamente sollecitata a rivolgere l'immaginazione verso ciò cui maggiormente la sua natura inclina: la sfera sensuale. A questo punto abbiamo chiare le due caratteristiche principali di Messalina: la vivacità intellettuale e la passionalità. Chiusa in una reggia, con a fianco un marito vecchio, rozzo ed incapace di soddisfarla, sprofondata nella noia, progetta l'evasione. Ma non vi è via di fuga: ormai ha indossato il pesante abito di imperatrice ed è rinchiusa in questo ruolo, di cui avverte tutta la soffocante angustia. Come poter distruggere, allora, questa cappa? Come aprire le sbarre della prigione dorata in cui è ingabbiata? Attraverso la trasgressione, distruggendo la sua immagine di imperatrice e dando sfogo alla sua natura istintuale. È con la trasgressione che la Messalina di Pona cerca la propria libertà, non rendendosi conto, purtroppo, che in questo modo si rende invece schiava della passione. Ad ogni modo, è questa l'unica via che ella trova per rompere le catene. Così, un giorno, di nuovo lasciata sola, «vidde da certe alte fenestre, un custode delle carceri» (p. 21). È questa la prima occasione che le si presenta per evadere dalla sua condizione, per trasgredire al suo ruolo di imperatrice. Ed infatti, la vista del giovane è per lei come un miraggio, genera una improvvisa e travolgente esplosione di desiderio: «fece il vederlo l'effetto in lei, che farebbe in un assetato febbricitante, la vista d'una caraffa di puro vetro, piena delle acque d'una fresca fontana» (ivi). Messalina beve fino in fondo da questa caraffa, e prova un immediato quanto fugace sollievo. Così, altri incontri si susseguono senza sosta: «pensò ad altri oggetti, vaga sempre di piaceri novelli. Provò il secondo, il sesto, il decimo, e assai più oltre» (p. 22). Va poi alla ricerca di altre donne che possano condividere con lei il piacere dei sensi, per potersi sentire uguale a loro, come loro uguali a lei: «cercò anco di accomodare all'esempio delle proprie libidini, e gli animi e i corpi delle

²³⁵ Pona scrive tra l'altro che «il marito fa la moglie. Chi l'ha impudica, non incolpi, che sé medesimo» (p. 42), riflettendo qui l'impostazione maschilista della società in cui vive.

donne romane» (p. 28). Invita le sue nuove amiche alla reggia, dove organizza per loro una sontuosa festa, in cui ai piaceri del palato si possano unire quelli della carne. Ma tutto questo le porta solo delle brevi distrazioni, perché ancora non riesce a liberarsi dal ruolo a cui è legata. È sempre l'Imperatrice, gli uomini le si concedono perché lei lo ordina, le amiche la accompagnano nei suoi piaceri perché allettate dai lussi di cui lei è amministratrice. Messalina, invece, vuole godere ed esser goduta al di là del suo status sociale, come una qualsiasi donna:

pareva a Messalina talvolta, che la sua grandezza la impedisse; desiderava essere la minima meretrice di Roma: si dava a credere che l'eminenza del suo grado, menomasse i suoi dilette (p. 35).

Ecco così maturare in lei l'idea che la liberazione dal suo ruolo sociale passi soprattutto attraverso una de-gradazione, che le consenta di deporre le vesti di imperatrice ed indossare quelle, agli antipodi della scala sociale, della prostituta. Si può spiegare in questo modo la sua decisione di recarsi, di notte, ai Lupanari e di sostituirsi a Licisca. Nella di lei laida alcova, «fetente del fumo d'una lucerna»²³⁶, Messalina raggiunge il suo scopo. Ha qui luogo la de-gradazione²³⁷, la sua metamorfosi in creatura della notte, libera finalmente dalle catene dorate della reggia. È un trionfo di sensualità:

deposte le filze delle orientali margherite e presi in lor vece corallucci minuti, che la perdevano abbenche scelti, col vermiglio del labbro; si vesti di un bianchissimo drappo [...] ma lasciò le sfere delle picciole poppe ignude, succinte d'una fascia d'oro gemmato; lasciando nella manica ampia non punto avaro adito all'occhio, per godersi le braccia, in compagnia della mano. La bella, e polposa gamba, era pochissimo impedita (p. 38).

²³⁶ Pona potrebbe aver preso ispirazione per l'episodio di Messalina ai Lupanari dai versi 115-135 della *Satira VI* di Giovenale, di cui ritornano alcuni particolari, come ad esempio quello relativo al fetore della lampada ad olio: *obscurisque genis turpis fumoque lucernae / foeda lupanaris tulit ad puluinar odorem* (vv 131-132) e quello dei seni scoperti-dorati: *tunc nuda papillis / prostitit auratis* (vv. 122-123).

²³⁷ Si può qui tra l'altro aggiungere il particolare che Messalina, sostituendosi a Licisca, ne assume anche il nome, la cui etimologia greca letteralmente si può rendere come "donna-cagna". Ella, quindi, compie un ulteriore passo verso la de-gradazione: da Imperatrice a donna-cagna.

Non ricerca Messalina soltanto un soddisfacimento sessuale od una momentanea seppur trasgressiva evasione. Non vuole semplicemente fare la prostituta, vuole *essere* una prostituta, e come tale pretende di essere trattata e riconosciuta dai propri clienti:

Havea raccolto da ciascuno de gli adulteri una vile moneta e s'alcuno era tardo o renitente nel darla, gliene chiedeva: non perché punto stimasse l'obolo; ma perché erano come tanti ben serviti del vil Bordello: e perché godeva nel numero de' conati Metalli, ridursi a memoria il conto delle iterate schifezze. (p. 39-40).

Messalina così non è più l'Imperatrice, è una donna libera, nuova: «ella godeva esser creduta forestiera; e non ignara della greca favella, acquistava credito alla frode» (ivi). Ma la luce del giorno la riporta alla sua prigione, al suo ruolo di moglie dell'imperatore e a fare i conti con un marito vecchio e zotico:

odiava Messalina l'aurora, troppo frettolosa per lei: e malediceva la di lei fretta: proverbiandola con questo motto sdegnoso, che se fosse stata in suo luogo ne' Lupanari fra gli amplessi di tanti giovani, sì come stava fra le braccia d'un vecchio dormiglioso e accatarrato, non fora stata sì diligente in levarsi (pp. 40-41).

Si può notare in questo motto di Messalina, oltre alla sua erudizione²³⁸ nel prezioso riferimento mitologico, anche un richiamo alla sua sorte: pure lei come l'Aurora, infatti, è costretta a ritornare tra le braccia del vecchio e “catarroso” marito, prigioniera di una vita che non fa per lei.

Così, ella tenta l'ultima, definitiva, fuga: un matrimonio proibito con un uomo giovane e non di stirpe reale, Caio Silio. Questo matrimonio farebbe esplodere tutte le logiche imperiali e di successione, scardinerebbe una volta per tutte la divisione in ruoli sociali su cui si basa la vita della reggia. Chi sarebbe infatti, l'imperatore, chi l'imperatrice, chi gli eredi al trono, dopo questo matrimonio? È come un attentato al potere costituito, la rivolta di una donna che vuole far saltare tutte le catene sociali e con esse i ruoli prestabiliti, una volta per tutte. Gli eventi

²³⁸ Messalina del resto è tutt'altro che incolta: si è visto poco fa come la sua conoscenza del greco le consenta di farsi credere greca.

sembrano volgere a favore di questo ardito piano: Claudio è a Ostia e Messalina si gioca così la sua ultima carta sposando Caio Silio. Ma l'ordine costituito non può essere rovesciato. Finché la de-gradazione riguardava solo l'imperatrice, la cosa poteva anche essere accettata. Ma allargare a questa degradazione l'intero organismo sociale non può essere tollerato²³⁹. Il mutamento va fermato, ed il bagno di sangue che attenderà tutti gli amanti di Messalina, fino allo stesso Caio Silio, servirà proprio a reprimere questa rivoluzione e a ristabilire lo *status quo*²⁴⁰. Messalina con il suo arrischiato progetto ha causato una sanguinosa repressione, di cui anche lei sarà vittima. Uno scopo, comunque, può dirsi raggiunto, la veste di imperatrice è stracciata per sempre e la personale de-gradazione compiuta: incontro alla morte l'ormai ex-imperatrice andrà trasportata su un carro per il letame, punto più basso non poteva toccare:

Correva il popolo, per vedere spettacolo così nuovo ed inaspettato. Eransi veduti gli imperatori mal capitati [...] ma non più le imperatrici sì mal condotte. Ella stava sola in quell'angustissimo carro, tratta da una cavallo, mal trattato dall'inedia, e da gli anni; con funi rotte, raggruppate dalla vecchiezza, in vece delle barde gemmate. Spirava tutta di fetore in luogo delle ambre solite. (p. 76).

Il prezzo pagato per liberarsi e ribellarsi a un ruolo sociale vissuto come opprimente costrizione è stato altissimo: il marchio dell'infamia e una morte senza dignità.

Messalina, a ben vedere, potrebbe incarnare una donna che, dotata di un forte temperamento e di una vivace intelligenza, insoddisfatta della propria vita familiare, tenta in qualche modo di ribellarsi e di fuggire, per andare alla ricerca della propria libertà e soddisfazione, scontrandosi anche con le norme sociali, anzi cercando di sovvertirle. Ma la società secentesca, come già si è avuto modo di vedere nei capitoli

²³⁹ Si può qui osservare come siano i liberti di Claudio i più preoccupati del mutamento a cui andrebbe in contro la corte in seguito alla nuova unione e come siano loro ad organizzare la definitiva repressione (in particolare Narciso). Ritorna quindi nel testo di Pona un motivo del romanzo secentesco, ossia quello della corte come luogo di potere, in cui per i cortigiani (ruolo che qui rivestono i liberti) era fondamentale la conquista e la conservazione di una carica o del potere. (cfr. D. Ortolani, op. cit. cap. 1).

²⁴⁰ A tale proposito si nota come anche le stesse proporzioni del romanzo si allineino e giustifichino questa posizione (non si può de-gradare l'ordine sociale): la parte dedicata alla fine di Messalina (che si può far iniziare dal momento in cui decide di sposare Caio Silio, minacciando così l'equilibrio sociale) occupa, infatti, lo spazio maggiore in proporzione al resto della sua vita, pari quasi ad un terzo di tutto il romanzo.

precedenti, non concede alla donna la fuga dal proprio ruolo, la sua vita è all'interno della famiglia, sottoposta alle rigide norme sociali. Ecco perché la fuga di Messalina non può che avere un esito tragico, fungendo così da ammonimento (questa volta autentico) a tutte le donne contro i pericoli della ribellione e, forse, da latente denuncia verso la frustrazione cui sono condannate le loro aspirazioni nella (e dalla) società.

4.3. Tre donne celebri della Galeria

Proseguendo nella metafora pittorica aperta nel paragrafo sulla *Galeria* del precedente capitolo (cfr. 3. 4), ci proponiamo ora una visita al piccolo museo in prosa che Pona ha allestito. Attraverseremo le tre sale in cui si divide (come si è visto dedicate rispettivamente alle donne lascive, caste e sante), soffermandoci in ciascuna di esse davanti ad una pittura. La scelta dei quadri (dei personaggi) presi in considerazione è, per forza di cose, arbitraria. Non vi è in questo caso, come invece nel caso della *Lucerna*, un giudizio autorevole²⁴¹ su cui appoggiarsi per la scelta, né personaggi che spicchino sugli altri per spunti offerti: tutti più o meno si equivalgono sotto questo punto di vista, in quanto il Pona della *Galeria* è uno scrittore che ha abbandonato quelle arditezze (e complessità) contenutistiche della *Lucerna* o della *Messalina* per privilegiare piuttosto l'esteriorità dello stile. La domanda che ci si può porre è se i personaggi femminili di quest'opera risentano della strada più conformista imboccata dallo scrittore (sono gli anni della scalata sociale, quelli in cui Pona inizia un graduale distacco dalla sua precedente stagione letteraria) dal punto di vista dello spessore e della complessità, oppure se sia cambiato soltanto il modo di presentarli, conservando invece tutta quella complessità che si è vista ad esempio in una *Messalina* o nei personaggi femminili della *Lucerna*.

²⁴¹ Quello di Fulco.

4.3.1. Leda, una regina curiosa

Quello di Giove e Leda è uno tra i miti classici che ha goduto di maggior fortuna attraverso i secoli²⁴². La versione più conosciuta²⁴³ ha per protagonista Giove che, mutatosi in cigno possiede Leda, la quale partorisce due uova da cui nascono Polluce ed Elena (dal primo) e Castore e Clitennestra (dal secondo). La costante del mito è la trasformazione di Giove in cigno. Tuttavia nella versione di Pona, proprio questo punto cardine viene a mancare. Giove è un ricco mercante persiano che sbarca a Sparta col suo vascello carico di ricchezze ed il cigno è sì presente, ma sotto forma di una stupefacente costruzione meccanica che svetta a prua della nave. Si può quindi affermare che l'autore veronese reinterpreti alquanto liberamente il mito classico e scelga la strada dell'umanizzazione, attuando una metamorfosi al contrario, con Giove che da cigno diventa uomo ed il cigno che da animale diventa macchina. Il particolare più interessante riguarda comunque quest'ultima scelta. Perché Pona esclude la presenza dell'uccello per trasformarlo in un oggetto inanimato? Si può rispondere forse con la volontà da parte dell'autore di sorprendere il lettore con una invenzione bizzarra ed originale come può essere quella di uno stupefacente macchinario, un oggetto meraviglioso, che imita la natura ed anzi la supera. Si vede in questo ciò che Getto²⁴⁴ notava a proposito della scrittura barocca, quel suo gusto cioè per l'indugio ornamentale, quella curiosità per gli oggetti strani e ricercati, nella cui descrizione l'autore dimostra tutta la sua bravura. Ed in effetti Pona sembra molto orgoglioso della sua invenzione, indugia in una descrizione tutta tesa a far risaltare il prodigio di questo macchinario:

sopra lo sprone della nave era un Cigno di meravigliosa grandezza e bellezza; e di maniera artificioso che avanzava la natura. Questo per certe canne da fiato, ingegnosamente adattate dentro il suo petto; battendo l'ali, allungando il collo, et aprendo il gozzo, formava a talento del Signore e così dolce e soave canto, che si arrestavano non solo i delfini a udirlo ma pressoché l'onde irate e i venti stessi. (p. 6).

²⁴² Si veda ad esempio, dedicato soprattutto alle riprese nelle arti figurative: M. C. Monaco, R. Nanni, *Leda. Storia di un mito dalle origini a Leonardo*, Zeta Scorpii, Firenze, 2007.

²⁴³ Per le varianti del mito e le rispettive fonti si rimanda a G. Pozzuoli, *Dizionario di ogni mitologia e antichità*, Volume III, Battelli e Fanfani, Milano, 1822, pp. 226-27.

²⁴⁴ Cfr. Getto, *Il romanzo veneto dell'età barocca*, Rizzoli, Milano, 1969, pp. 321-347.

L'impressione sembra poi confermata dalla descrizione dell'interno del cigno, dove Leda (e con lei il lettore), qui attirata da Giove, contempla le preziose decorazioni a bassorilievo che vi si trovano, incantata alla vista

di vaghe historie, sculte quali in camei, quali in agathe e quali in altre più ricche gioie; compariva in questa misto con Salmace, Ermafrodito. In quella vedeasi con Endimione la Luna. In un'altra, havea scolpito l'Arte, ingannata da Vertunno Pomona. Et in altre cento, con scena lasciva, scoprivano gli spettacoli delle più sensibili voluttà. (p. 14).

Possiamo ancora notare come in questo raffinato *excursus* artistico, Pona voglia forse rendere omaggio ad Ovidio²⁴⁵, il quale nel libro VI delle *Metamorfosi* aveva trattato proprio del mito di Leda. Le storie raffigurate nel cigno celebrano, infatti, gli episodi di Salmace ed Ermafrodito e di Vertumno e Pomona, immortalati dal poeta di Sulmona nelle stesse *Metamorfosi*, rispettivamente al libro IV (285-388) e al XIV (622-694). Altro autore che il veronese vuole forse omaggiare col suo cigno potrebbe essere infine il Boccaccio del *Genealogiae deorum gentilium*, il quale nel libro IX, trattando della progenie di Giove, racconta il modo in cui questi sedusse Leda. Qui il poeta toscano riferisce di come il dio-cigno attiri l'attenzione della regina col suo melodioso canto e lo stesso motivo del canto è proprio uno dei prodigi incantatori del cigno di Pona.

Ma vedendo ormai avvicinarsi ai lidi spartani il vascello del mercante persiano, carico di stoffe pregiate, pietre preziose e gioielli, andiamogli anche noi incontro e passiamo ora all'analisi della Leda poniana.

Ella è una giovane regina annoiata, «regina disoccupata, e data a'lussi» (p. 7)²⁴⁶ scrive Pona, un poco trascurata dal marito, pronta a distrarsi al primo apparire di qualche novità. Ecco quindi che, appena le giunge notizia di un vascello carico di oggetti preziosi e annunciato dal prodigioso canto di un cigno meccanico che vi

²⁴⁵ Pona conosceva l'opera del poeta latino. Testimonianza ne è la riduzione in prosa che fece, in età giovanile, del primo libro delle *Metamorfosi: La Trasformazione del primo libro delle Metamorfosi di Ovidio*, Verona, 1618.

²⁴⁶ L'edizione di riferimento, da cui si cita è *La Galeria delle donne celebri*, Ginammi, Venezia, 1663.

svetta a prua, pronto ad attraccare, è in prima fila ad attenderlo, spinta dalla curiosità e dall'interesse per gli oggetti luccicanti:

onde Leda, invaghitasi di veder quello, e di udir questo, dispose trasferirsi al lido: tanto più volentieri, quantoche la voce, a lei portò la vaghezza mirabile del naviglio, la accertò anco, che sopra esso, era Mercatante con ricche gemme, et altri addobbi da Regina. (p. 7).

Fin da subito quindi si hanno chiare le motivazioni che stanno alla base dell'agire di questo personaggio, che si possono riassumere in una superficiale e svogliata curiosità per tutto ciò che porta con sé un alone di nuovo. Non sarà quindi troppo complicato per Giove avere ragione della regina e coronare il suo desiderio di possesso. Lo stesso dio, quando già stava rimuginando su come attirare Leda sulla sua imbarcazione, rimane piacevolmente sorpreso della di lei ingenuità:

mentre Giove dunque sta pensando alla maniera, con la quale possa rappresentarsi alla bramata Principessa riceve da uno scudiero l'ambasciata, che Leda verrebbe volentieri al Vascello: onde volti i pensieri in giubilo, li risponde, ch'ella è Signora non men del Naviglio, che del regno: che stan le merci a beneplacito di Lei. (ivi).

Giove non dovrà impegnarsi più di tanto per sedurre la giovane, che si dimostra facile preda da manipolare e piegare ai propri voleri. Non vi è qui bisogno di forzare la donna, né di allestire un piano di circuizione, né tantomeno di servirsi della violenza: ella è infatti naturalmente portata ad essere sedotta, tanto elementare è la sua psicologia. Si è, come si può notare, lontanissimi dai personaggi femminili della *Lucerna*, basti pensare alla Cortigiana di Padova, dotati di una personalità assai più complessa e sfaccettata, capace di modificarsi nel corso del racconto, al contrario di Leda, i cui moti interni si esauriscono in uno spettro che va dalla noia alla curiosità, alla nostalgia per gli amplessi consumati col dio, assai più sapidi di quelli offerti dal marito.

Leda sale così a bordo della nave e Giove non deve far altro che sfoggiare davanti a lei gli oggetti preziosi di cui è carico il vascello. Possiamo qui osservare la semplicità di Leda, che rimane incantata dagli oggetti luccicanti, con sommo piacere

di Giove, che ha ben chiaro su quale tasto fare leva per piegare ai suoi desideri la regina. Ecco allora che il dio provoca l'ingenua curiosità della donna, proponendole «scelta profumeria, drappi ricchissimi, gioie di valsente» (p. 10). La regina è tutta presa da questi tesori, ma non ancora sazia. Vuole vedere ed avere di più. Giove, quindi, mette in atto il suo piano per portare Leda all'interno del cigno che svetta a prua della nave, per liberamente disporre di lei. È sufficiente, ancora una volta, fare leva sulla curiosità e sulla superficialità della giovane. La regina capricciosa pare già sazia delle gioie che le sono state mostrate e Giove fa la sua mossa, sapendo già che sarà vincente:

pareva nondimeno, che all'aspettazione, non restasse la regina, pienamente contenta; e che desiderasse veder più oltre, onde il finto mercante, con maniera insieme grave, e soave soggiunse verso di lei: Madama, ho io gemme tali che posson muover l'invidia, a quante ne produsse l'oriente giamai, ma la congiuntura non permette, ch'io possa agevolmente come vorrei, farveli qui recare, conciosia che con ingegnoso magistero, sono in modo occultate dentro l'uccello, che la prora signoreggia, che non è facile, o breve opera, il levarle dal di lui seno. (p. 11).

Gioielli dallo splendore mai visto, un luogo segreto, mistero. Questi ingredienti, impreziositi dall'ammiccante oratoria del dio, riaccendono la curiosità di Leda, allettata dalla possibilità di vedere e toccare nuovi tesori, dopo che i "vecchi" le sono già venuti a noia. La reazione della regina, a conferma della sua elementare psicologia, è quanto mai prevedibile e svela quali siano i moti interiori che la animano: meraviglia prima e subito dopo desiderio di possesso, senza alcuna gradazione. Leda vede (non si può nemmeno dire che osservi, perché tutto scorre sotto i suoi occhi in maniera passiva, senza che lei si concentri su qualcosa in particolare), si meraviglia e vuole possedere. Non è in grado di frapporre una mediazione tra sé ed il mondo circostante, la riflessione, l'osservazione interiore, non fanno parte di questo personaggio. Alla vista del cigno e al suono che da questo esce, non sa controllarsi e si dirige verso di esso senza la minima riflessione:

la curiosa donna, mostrò prima di meravigliarsi, e poi di desiderare di essere colà introdotta: onde Giove accennò (per maggiormente invogliarla) che fosse tocco certo ordigno, che mosso a pena, lasciava libero lo spiraglio all'aere rinchiuso, che insinuandosi per le canne dentro lo uccello, cagionava quel concento, che forma il cigno sul morire, quando canta a sé medesimo i funerali. A quel suono, oltr'ogni credere dilettevole, stette la regina immobile, e lo ascoltò con istupore uguale al piacere, ch'era sommo: onde senza attendere altro invito, si avviò per quella parte, ch'a suo giudizio poteva scorgerla nel gran cigno. (p. 12).

Una volta dentro il cigno, abbiamo un'altra prova di come Leda agisca sulla base degli impulsi del momento, senza pensare alle conseguenze. Una giovane un poco più avveduta di lei (pensiamo ad esempio alla figlia di un notaio in Viterbo, che da subito si era accorta che cosa nascondessero le attenzioni del suo padrone di casa ed aveva timore di rimanere sola con lui) avrebbe avuto qualche remora a chiudersi in uno stanzino, sola, con un mercante sconosciuto. Invece Leda non sospetta nulla, l'unica cosa che le interessa è vedere quelle gemme:

la Regina, con pronto e capriccioso termine, entrò tra sprezzante, e dolce; e perché non era il luogo molto capace, entrato Giove conobbe Leda, che gli altri servivano d'ingombro, in modo che le gemme non si sarebber potute commodamente vedere, e considerare: onde commandò, che assistesse la damigella al di fuori. (p. 13).

Rimane quindi sola con lo straniero, che le mostra le gemme e prepara il campo alla sua ormai certa conquista offrendole bevande «che con gran forza Venere procuravano». Leda ne beve abbondantemente, sempre senza nulla sospettare. Il momento del turbamento sessuale si avvicina e come sempre interessa l'autore, che descrive minutamente i cambiamenti che si manifestano nella protagonista al comparire di questo. Anche in questo caso a scatenare il desiderio contribuiscono, oltre alle bevande, le immagini che circondano Leda all'interno del cigno. È una riproposizione delle “esecrande stanze di Tiberio” già visitate da Messalina, che presentano immagini ad alto contenuto erotico. Ma se là causavano un turbamento adolescenziale ancora velato di mistero, ancora sconosciuto, qui fanno nascere in Leda un'eccitazione che esige un appagamento immediato:

gli occhi di Leda, che da principio pareano schivi di mirar gli atti delle sculture, mostrarono poco dopo di lasciarsi vincer dalla ricchezza del lavoro, e della materia; onde licentiosamente le rimirava, ma si tratteneva lor sopra; e talora fu, che tacita rivolgendosi alle gemme, et hora al mercante, si lasciò conoscere alterata e pieghevole. (p. 14-15).

A questo punto Giove cala la maschera e svela la sua vera identità. Soltanto adesso Leda mostra un lieve imbarazzo, ma è ben presto messo da parte, sostituito dalla preoccupazione che qualcuna delle sue damigelle la veda nel momento in cui si concede al dio. Anche qui la reazione della regina è priva di complicazioni di natura morale o magari di riflessioni più profonde sul proprio onore personale (come nel caso della figlia di un notaio in Viterbo), ma è tutta superficiale:

in questo conflitto d'interessi, e di pensieri, parve, che dando la Vittoria ad Amore, e cedendo il campo alle delitie del Cretense Re, niente altro la ingelosisse, fuorchè l'assistenza della sua damigella; perche torcendo la persona, e gitando i lumi verso lo Sporto, mostrava di voler vedere, se alcuno badasse a lei. (p. 16).

Il momento del contatto ravvicinato con Giove offre lo spunto per una considerazione a proposito delle reazioni di Leda, che paiono confermare la sua superficialità. Esse, infatti, avvengono tutte ad un livello esteriore, l'autore ce ne dà descrizione attraverso una tavolozza di colori sulle variazioni del rosso:

le sue gote eran'accese d'un colore tanto vivo, che il sangue pareva sotto la cute per uscirne. (p. 17).

Consumato il rapporto ed ottenuto ciò che cercava, Giove riparte in cerca di altri piaceri lasciando a Leda soltanto il ricordo dei divini abbracciamenti. Si verifica qui una situazione simile ad altre che abbiamo già incontrato nella *Lucerna*, ossia quella di un uomo potente che prima seduce e poi abbandona la sua preda. Anche Leda una volta abbandonata si intristisce, ma c'è qualcosa di diverso rispetto al caso di una Armilla, ad esempio. La regina non riesce ad andare oltre al rimpianto per i piaceri carnali che Giove le ha offerto e soltanto questi rimpiange, non vi è in lei una

maturità mentale e psicologica che le possa far considerare di essere stata trattata come oggetto di un desiderio passeggero. Non riesce ad arrivare ad una riflessione più profonda che non sia quella di aver perso un amante capace di soddisfarla. Di nuovo, quindi, la sua reazione è tutta superficiale, fisica. Questa volta la tavolozza di colori di cui si serve Pona varia sulle tinte del bianco:

la lontananza dell'amante, e la gravidanza; insopportabile aggravio a lasciva donna, faceano, che il volto pochi di anzi vermiglio, e bianco, si andasse di funesti pallori ombrando, e facendo men vetusto. (p. 18).

Se vi è un mutamento nella protagonista, questo avviene soltanto sul piano fisico ed infatti l'autore non ci dà mai ragguagli approfonditi sugli stati d'animo del suo personaggio (si limita a dirci che «passava le notti sospirando e lagrimando»). Ciò che vediamo è solo un cambiare di colori, un ingrossarsi del ventre per la gravidanza ed una generale diminuzione della floridezza del corpo:

della succosa e più bella giovane di quel regno, divenne un'ombra di se stessa. (p. 20).

La conferma che le razioni di Leda si limitino ad un mutare di colori della pelle – dal rosso al bianco pallido – la si ha nel momento finale della storia, quando la donna dà alla luce i tre gemelli (Castore, Polluce ed Elena) per la gioia del marito Tindaro, che si ritiene un «buon cavaliere», attribuendosi il merito di aver così bene fecondato la moglie. L'ultima immagine che si coglie di lei è, infatti, ancora una volta, quella del rossore, qui abbinata ad un abbassamento degli occhi ed a un sospiruccio:

ella, che sapeva d'altri amplessi, che delli sciapiti di Tindaro esser'uscita la discendenza non men bella, che copiosa, chinò gli occhi ed arrossì sospirando. (p. 23).

Dopo aver quindi osservato questa prima pittura possiamo affermare che alla compostezza e sostenutezza dello stile e del contenuto non corrisponde la complessità del personaggio. Il conformismo stilistico e contenutistico impedisce a Pona di costruire un personaggio a tutto tondo, con una dimensione interiore

profonda. Rimane tuttavia l'interesse dell'autore per i movimenti psicologici femminili, anche se in questo caso essi si manifestano esteriormente ed appaiono alquanto semplificati.

4.3.2. La contraddizione di Lucrezia

Nella prima pittura dedicata alle donne caste ci si trova davanti al ritratto di Lucrezia. La vicenda è quella della matrona che, oltraggiata nella virtù da Sesto, dopo aver denunciato il fatto, si toglie la vita davanti al marito Collatino per essere d'esempio alle altre donne romane. La struttura del racconto di Pona segue abbastanza da vicino quella dell'episodio narrato da Tito Livio²⁴⁷ in *Ab urbe condita*, I, 57-59. In alcuni casi si riprende il testo dello storico romano, mentre in altri ci si allontana decisamente dall'austerità dell'originale. Sembra, inoltre, che Pona avesse sotto mano anche l'Ovidio dei Fasti (II, 721-852) ed un particolare fa addirittura pensare alla conoscenza del commentatore di Virgilio, Servio, il quale in un commento all'Eneide fa riferimento alla leggenda di Lucrezia (Serv. *Aen.* VIII, 646).

Procediamo per gradi e prendiamo in considerazione ora la fonte principale. Che Pona conoscesse Livio parrebbe suggerirlo la struttura del racconto. Lo schema di base è, infatti, quello liviano: introduzione del contesto storico dell'assedio di Ardea (*Ab Urb. Cond.* 57,1); disputa tra i figli di Tarquinio e Collatino su chi abbia la moglie più virtuosa (*Ab Urb. Cond.* 57, 6); proposta di quest'ultimo di fare un'improvvisata notturna a Roma per vedere che cosa stiano facendo le rispettive mogli e assegnare la palma di più virtuosa e relativa vittoria di Lucrezia (*Ab Urb. Cond.* 57, 8-10); proposito scellerato di Sesto, visita dello stesso a Lucrezia e violenza sulla donna (*Ab Urb. Cond.* 58, 1-5); disperazione di Lucrezia davanti ai parenti, suicidio e giuramento dei presenti, con a capo Bruto, di scacciare i Tarquini, esposizione del corpo della donna (*Ab Urb. Cond.* 58, 6-10 e 59, 1-3). In alcuni casi l'autore scaligero sembra parafrasare il testo latino. Si veda ad esempio la battuta di

²⁴⁷ Sullo storico latino è basata anche la biografia di Lucrezia nel *De mulieribus claris* di Boccaccio, il quale non si discosta dalle vicende e dalla struttura della fonte originale (cfr. V. Zaccaria, *Le fasi redazionali del De Mulieribus Claris* in «Studi sul Boccaccio. 1», 1963, pp. 253-332).

Collatino che cerca di consolare la moglie, dicendo che non vi è colpa se l'animo si è mantenuto innocente nel misfatto. In Livio il discorso è riferito:

consolantur aegram animi avertendo noxam ab coacta in auctorem delicti: mentem peccare, non corpus, et unde consilium afuerit culpam abesse.(58, 9).

Pona sceglie il discorso diretto, mantenendosi però fedele ai concetti fondamentali della sentenza: «l'accidente non vi fa rea, mentre l'animo ne fu alieno» (p. 94).

Altro momento in cui si riprende abbastanza da vicino il testo liviano è quello in cui Bruto pronuncia il suo giuramento sul corpo senza vita di Lucrezia, brandendo il coltello con cui la matrona si è appena tolta la vita. Così egli si rivolge agli astanti in Livio:

Brutus, illis luctu occupatis, cultrum ex vulnere Lucretiae extractum manantem cruore prae se tenens," Per hunc" inquit "castissimum ante regiam iniuriam sanguinem iuro, vosque, dii, testes facio me L.Tarquinius Superbum cum scelerata coniuge et omni liberorum stirpe ferro, igni, quacumque dehinc vi possim exsecuturum, nec illos nec alium quemquam regnare Romae passurum". (59, 1).

E così in Pona:

Allora Bruto [...] avvicinandosi alla bella che si sbrigava di morire, tratto il coltello dalla ferita e affissatolo caldo ancora del nobile, e degno, sangue, così parlò: Dei romani. Il cui nume il cui Nume favorevole assiste alle nostre imprese [...] prometto, e giuro, di non avermi mai a spogliar quest'armi, fin tanto che Lucio Re, co' figliuoli superbi, e indegni, non sia cacciato di Roma. (p. 95).

Nonostante queste vicinanze va detto che la cronaca annalistica dei libri *Ab Urbe Condita* è utilizzata da Pona come una sorta di canovaccio di partenza. Si è osservato poco fa come la struttura del racconto di quest'ultimo segua quella dello storico latino. Questo è vero sul piano della fabula. Se però ci spostiamo su quello dell'intreccio, si può notare una importante differenza nella struttura dei due testi. In

Pona, fabula ed intreccio proseguono parallelamente fino al momento in cui Sesto si presenta a casa di Lucrezia. Dopo questa sequenza vediamo la donna svegliarsi al mattino, sconvolta. Non sappiamo esattamente che cosa sia accaduto. È qui che l'autore si permette uno sfasamento temporale: Lucrezia manda a chiamare il coniuge ed i suoi parenti ed inizia così il racconto, in prima persona, della notte appena trascorsa e della violenza subita. Si tratta di una anacronia, di una analessi, per dirla con Genette²⁴⁸, che vivacizza e drammatizza notevolmente il racconto. Altra drammatizzazione della vicenda storica riguarda il personaggio di Sesto. In Livio, il principe si invaghisce di Lucrezia, torna all'accampamento con i compagni e poi riparte per Collazia con l'intento di possedere la donna (*Ab Urbe Cond.* 57, 10-11). In Pona, invece, vi è un lungo intervallo tra il ritorno all'accampamento e la decisione di mettere in atto il piano, dedicato alle pene sentimentali del giovane: in particolare lo vediamo vagare sfiancato dal desiderio e dalla follia d'amore «dentro qualche selvetta», quasi fosse un piccolo Orlando ariostesco. Anche questa pausa serve all'autore per preparare l'episodio centrale del racconto e creare la *suspense* nel lettore.

Per quanto riguarda Lucrezia, in Livio non vi sono particolari riferimenti all'aspetto della donna. Pona, da parte sua (lo vedremo meglio più avanti nell'analisi), indugia spesso sulla sensualità del corpo della matrona e sulla sua bellezza. Potrebbe aver preso come spunto di partenza, e qui passiamo ad accennare all'altra possibile fonte, l'Ovidio dei *Fasti*. È, infatti, il poeta latino ad informarci su alcune caratteristiche fisiche della donna, poi riprese dallo sciligerio, in *Fasti*, II, 763. Qui si dice che Sesto è attratto dal colorito niveo del corpo di Lucrezia e dal biondo dei suoi capelli. Pona riprende questi due elementi («ella era bellissima, con capegli a par dell'oro» che cadevano su di un volto «ch'era candido e vermiglio come rose» p. 74-75), per poi allargare lo sguardo a tutto il corpo di Lucrezia e alle sue sinuosità. Per concludere questa panoramica sulle possibili fonti, rimane da affrontare il caso sopra accennato di Servio. Un particolare potrebbe consentire di avanzare l'ipotesi che Pona conoscesse il commentatore di Virgilio. Il passo da tenere in considerazione riguarda il momento del ricatto sessuale di Sesto a Lucrezia. L'uomo non riesce ad avere la meglio sulle difese della matrona e la minaccia di uccidere uno

²⁴⁸ Cfr. G. Genette, *Figures III*, Paris, 1972, p. 82.

schiavo e metterlo accanto a lei nel letto, dicendo poi di averli sopresi insieme a commettere adulterio. L'episodio è riportato da Livio, tuttavia lo storico fornisce il dato sullo schiavo senza altri ulteriori dettagli. È Servio che nella glossa a Virgilio (Serv. *Aen.* VIII, 646), ci dà qualche ragguaglio in più al riguardo²⁴⁹: è l'unico che lo presenta come un Etiope. La stessa "razza" di schiavo a cui fa riferimento Pona. Vediamo da vicino i due passi. Servio:

per noctem stricto gladio eius ingressus cubiculum cum Aethiope, hac arte egit ut secum coiret, dicens 'nisi mecum concubueris, Aethiopem tecum interimio, tamquam in adulterio deprehenderim' (Serv. *Aen.* VIII 646, g).

Pona:

ucciderò questo schiavo dentro il tuo letto e dando voce d'averti inopinatamente sollazzarti con lui, spargerò di lingua in lingua, che Lucrezia moglie di Collatino [...] è stata tra le piume colta con un lordo, schiffo, fetido e bruttissimo Ethiopo. (p. 91).

Pona non si lascia sfuggire il suggerimento di Servio e lo sfrutta, calcando la mano sulle caratteristiche più ributtanti del servo di colore. Altro particolare che lascerebbe sospettare della conoscenza del commentatore virgiliano è il riferimento al nome di «Aronte», all'inizio del racconto, presentato come uno dei figli del re Tarquinio che prendono parte alla disputa sulla virtù delle mogli. Lo stesso nome si ritrova in Servio, sebbene nell'autore latino *Arruns* sia il protagonista "cattivo" della vicenda, mentre di Sesto non vi è menzione. Potrebbe essere quindi possibile che Pona, leggendo il frammento di Servio abbia tratto l'ispirazione per lo schiavo di colore, ma abbia preferito mantenersi fedele al testo di Livio, il quale indica Sesto come stupratore di Lucrezia. Nonostante questo, il fatto che il nome di Aronte effettivamente compaia nel testo di Pona, farebbe ipotizzare, unito alla

²⁴⁹ Il passo completo di Servio si trova in G. Ramires, *Un'eroina nel racconto di Servio: Lucrezia*, in «Dialogues d'histoire ancienne», Université de Franche-Comté, 2010, pp. 61-75. L'articolo è dedicato soprattutto alle innovazioni introdotte da Servio nel mito di Lucrezia e si sostiene che esse provengano dalla contaminazione di più fonti, molte delle quali perdute. Il testo integrale serviano si può leggere in *Commentarii in Virgilium Serviani, sive Commentarii in Virgilium qui Mauro Servio tribuuntur*, Vandenhoeck et Ruprecht, Gottinga, 1826, p. 497. Per quanto riguarda la figura di Lucrezia e la sua ripresa nei secoli, si veda I. Donaldson, *The rapes of Lucretia. A myth and its transformations*, Oxford University Press, Oxford, 1982.

considerazione fatta a proposito dell'etiope, che egli conoscesse anche Servio, fonte senz'altro non delle più note su questo avvenimento.

Ma è forse ora il momento di lasciare il discorso sulle fonti, per dedicarsi finalmente all'analisi della Lucrezia di Pona. Il racconto inizia senza fare menzione della protagonista, la cui entrata in scena è studiatamente ritardata. I primi personaggi introdotti sono, infatti, il marito Collatino e alcuni suoi compagni dell'esercito: i figli di Lucio Tarquinio, Tito, Aronte e Sesto, con quello impegnati nella guerra contro Ardea. Durante il pasto nell'accampamento, tra gli uomini nasce una discussione su chi sia tra le loro mogli la migliore. Poiché gli animi già si scaldano, Collatino propone di risolvere la diatriba recandosi tutti, in incognito, a Roma per sorprendere le rispettive mogli e vedere sul momento come stanno trascorrendo le giornate in assenza dei rispettivi mariti. La spedizione si ferma prima alle case dei tre Tarquini e la scena è desolante, con un viavai di gente festante:

sulle due hore della notte giunsero i tre principi alle lor case. Non ebbero fatica a entrarci, perché le porte erano tutte spalancate; et entrando et uscendo molti, con tumulto sregolato, e con lumi, e senza, e per le logge, e per le scale [...] intanto che toccando i musici le arpe, e le viole, si apparecchiava un lieto ballo. Le principesse, posposta la cura de'mariti principi, creduti lontani, adornati de'manti più sontuosi, e datisi i lisci più solenni, sfavillando amore danzavano con gli occhi, prima che i balli cominciassero. (p. 73).

Alla vista di un tale spettacolo i mariti rimangono «stomacati», sicuri però di rifarsi su Collatino, sorprendendo Lucrezia sua moglie in altrettanti sconvenienti passatempi. Ecco quindi che tutti si precipitano a casa sua. È solo a questo punto che la protagonista fa la sua trionfale entrata in scena, con ago e filo in mano:

all'hora entrarono i cavalieri con silentio e salirono alle stanze di sopra, mentre Lucrezia, con l'ago in mano se ne stava trapungendo. (p. 74).

Ma quali sono i pensieri di questa donna? Quali le caratteristiche di questo personaggio? Queste due domande sembrerebbero essere tra loro correlate e prevedere una unica risposta. Tuttavia, a ben vedere, potrebbe non essere così. Ad

ogni modo, sondare i pensieri di Lucrezia e la sua psicologia non è troppo complicato, poiché le dinamiche interiori di questa donna sono piuttosto semplici, tutto entro di lei ruota attorno al marito, tutti i suoi pensieri sono occupati dall'immagine del marito. È la sua ancella ad informarci di questa monotematicità di pensiero:

la governatrice disse a Collatino, che un momento prima, Lucrezia ragionava seco di ciò ch'egli pativa standosi fra l'armi alla Campagna. (ivi).

Ella è quindi una brava moglie che fila e pensa al coniuge lontano, le sue azioni e i suoi pensieri sono quelli di una moglie ideale. Tuttavia le cose non sono così semplici, perché Lucrezia ha anche un corpo. E questo corpo – senza che lei se ne renda conto – esprime fortissima sensualità:

ella era bellissima, con capegli a par dell'oro rilucenti, capricciosamente rivolti all'antica usanza romana cadendone cento ciocche naturalmente inanellate giù per lo volto, ch'era candido e vermiglio, come rose miste a ligustri. Gli suoi occhi erano ardenti e luminosi come stelle. [...]. La bocca, era tumidetta e sporta alquanto: sì vezzosa nel favellare, e nel ridere che si comperava l'anime a prezzo di perle più che orientali, mentre scopriva dolcemente la bianchissima dentatura. (p. 75).

A completare questo ritratto vi è anche un tocco propriamente pittorico, che aumenta ancora di più la sensualità di questa donna:

ella havea un neo non molto tinto, nel confine della guancia e della bocca, che le accresceva venustà, e col darle credito di naturalmente libidinosa, infiammava maggiormente gli amanti. (ivi).

Il corpo di Lucrezia, che sarà poi il vero protagonista del racconto, è minuziosamente presentato dall'autore, il quale prosegue nella descrizione, indulgiando ora sul seno e su quei particolari che lo rendono ancor più attraente:

il petto era tale, che non può essere descritto, né immaginato, da chi non vide Lucrezia. Innanzi le poppe, semicoperte da un sottil velo, stavano sei gelsomini, che la cameriera havea spiccati nel giardino, quando attinse l'acqua dal fonte, per le mani, e per lo viso della padrona. (ivi).

Questo corpo, al momento di muoversi, sprigiona tutta la sua sensualità. Pona indugia nuovamente sul seno della donna²⁵⁰ e su quei fiori che lo decorano, creando un gioco di luci che questa sensualità accresce, al contempo mettendo in evidenza tutta la naturalità della bellezza di Lucrezia:

questi «i gelsomini» si tolse dal seno, e con uno sguardo affettuoso li porse al marito [...]. Alla bellezza ch'era certo incomparabile, non faceva mestieri d'intrinseco aiuto; nondimeno le fiaccole accese, aggiungendo certo che di accidentale perfezione al perfettissimo, la faceano parer più bella. (p. 75-76).

A questo punto è già possibile fare un'osservazione: vi è una notevole sproporzione tra la descrizione psicologica e la descrizione fisica della protagonista, con la seconda che occupa nettamente più spazio. Oltre a questa preliminare osservazione, si può ancora notare che il corpo di Lucrezia potrebbe tranquillamente essere “prestato” ad una Leda od Elena della sezione dedicata alle donne lascive, poiché di castità pare esprimerne ben poca. Abbiamo quindi a che fare con un personaggio sproporzionato: da una parte una assoluta volontà di mantenersi fedele al marito, pensieri sempre morigerati ed improntati alla fedeltà, dall'altra un corpo che esprime erotismo e sensualità ad ogni posa, senza che la donna ne sia assolutamente consapevole. Lucrezia non si rende conto della forza attrattiva che emana dal suo corpo e questo la espone agli sguardi e alle mire di possesso degli altri uomini. Ed, infatti, è Sesto che si accende del desiderio di possedere questo corpo. Egli pare aver capito la contraddizione di Lucrezia, il suo avere mente casta e tutta occupata dall'immagine del marito ed un corpo che invita ai piaceri della carne. Il suo piano, infatti, prevede di far leva sulla disposizione interna di Lucrezia per poter poi

²⁵⁰ A tale proposito è curioso notare come il particolare del velo che orna i seni di Lucrezia e ne esalta le forme sia uno tra i tanti strumenti di seduzione a cui fa volutamente ricorso la Cortigiana di Padova nella *Lucerna*. Ella infatti si compiace di come studiatamente «il velo mi acconciassi sopra le poppe» (p. 106).

disporre del suo corpo: presentatosi a casa della matrona di notte, le chiede asilo, sapendo che non gli sarà rifiutato poiché la donna avrà piacere di ospitare un compagno del marito il quale, dall'ospitalità della moglie verso un collega ne ricaverà maggior onore. Così accoglie benevolmente il nuovo ospite, gli imbandisce la tavola e gli prepara la camera per la notte. Siamo giunti ormai al momento cruciale del racconto, quello della violenza su Lucrezia. A questo punto, il narratore cambia. Pona dà un veloce sommario della violenza consumata da Sesto, per poi cedere la parola a Lucrezia stessa e concederle di raccontare l'accaduto davanti al marito Collatino, al padre e a Bruto, mandati a chiamare il mattino seguente, a violenza ormai consumata. Nel passaggio dal narratore extradiegetico a quello in prima persona, vediamo confermata ancora una volta la discrepanza tra l'interiorità di Lucrezia, i suoi pensieri e le sue caratteristiche fisiche. Dal suo stesso racconto, il racconto di una donna violentata, ciò che traspare è più che altro l'attrazione erotica e la sensualità che irresistibilmente emanano dal suo corpo. Sembra quasi che il punto di vista sia più quello di Sesto che quello della donna, per il continuo indugiare sui particolari più sensuali. Seguiamo quindi il resoconto di questa violenza, che dovrebbe confermare le ipotesi sopra avanzate. Si era detto del piano di Sesto, del suo sfruttare l'amore di Lucrezia per il marito, allo scopo di essere introdotto in casa, ed infatti:

havrete voi saputo, Signori, che partissi hieri dall'essercito Sesto, dando voce ch'egli s'andava verso Roma; ma piegando verso Collazzia, venne a questa casa, accompagnato da un solo schiavo; e perché presupposi farne piacere a voi «mio marito», anzi ch'egli mi portasse di voi novella, l'introdussi. (p. 84).

Per quanto riguarda i pensieri di Lucrezia, questi sono – ormai è una conferma - monotematici. Durante la cena offerta a Sesto, ella pensa sempre a Collatino ed anche al brindisi conclusivo il suo pensiero va al marito:

porse a me in tanto lo schiavo moro un altro calice del medesimo vino: il quale da me lietamente preso, inviar a voi, Collatino, voti di salute, e prosperità con la mente, et aperta la bocca verso Sesto, in parole di

aggradi mento dell'invito, e tocca la di lui sobriamente co'miei occhi,
hebbi a quel segno che m'era lecito, e che portava l'usanza. (p. 86).

Ad onor del vero, durante la cena, la donna si accorge che qualcosa in Sesto non va, che l'uomo ha comportamenti strani, ma a conferma del fatto che è del tutto inconsapevole della sensualità che emana dal suo corpo, non le passa per la mente che sia lei la causa di quei turbamenti:

quindi continuando la cena, mi accorsi, ch'egli mangiava poco: e talhora fu che [...] lo invitai a gustar volentieri della parsimonia de'cibi che la villa gli acconsentiva. Ma egli taceva: e con quella renitenza, che l'egro trangugia il medicamento pigliava egli lo condimento. Io [...] dissi più volte a me stessa, o colui qualche grande eccesso macchina nel suo animo, o arde infelicemente di qualche amore. (p. 86-87).

In effetti Sesto sta macchinando qualcosa ed arde pure di un qualche amore: la disamina di Lucrezia è corretta, le manca solo la consapevolezza che sia il suo corpo l'oggetto del desiderio dell'ospite. Si arriva così alla scena della violenza, preceduta però da una sequenza in cui a dominare è più l'erotismo che la drammaticità. È Lucrezia stessa a descrivere il tutto, ma il punto di vista sembra piuttosto quello di un maschio che la osserva e si compiace di quello che sta vedendo. Cogliamo, infatti, la donna in un momento di intimità e, ancora una volta, ad essere in primo piano è il suo corpo e la sua (studiata? ma per chi? gestualità):

licentiate le damigelle, come porta la stagione caldissima, mi spogliai: e con la ultima spoglia deponendo la modestia di qualche noiosa publice, così come nacqui, mi gettai sopra il letto. (p. 87-88).

Lucrezia si addormenta nuda sul letto, mettendo in risalto ancora una volta il suo corpo. Il suo pensiero, invece, è sempre fisso a Collatino. La sua vita interiore ha una sola dimensione, non presenta alcuna sfaccettatura né complessità, l'unica preoccupazione che la agita, l'unico pensiero che la attraversa è solo per il marito. E quando, nel dormiveglia, si sente solleticare da una mano, il primo pensiero è: Collatino:

e pensando e ripensando con gelosa tema, a voi Collatino, [...] mi lasciai prender dal sonno. Quindi ecco, a cert'ora semisvegliata, o sento, o parmi sentire, persona che mi accarezzi [...]. Onde né desta né addormentata, mi volgo; e sì come era con voi l'animo gettai un braccio col vezzo solito maritale intorno il collo della persona che mi toccava, e dissi: o Collatino mia vita. A me pareva tra tanto di toccare il cielo col dito [...] mentre uno spesso scoccar di baci, m'invogliava d'altro nettare(p. 88).

Ed invece è Sesto, che può finalmente mettere le mani sull'oggetto dei suoi desideri:

onde apro le luci, et agevolmente m'accorgo essere accompagnata, e voi pur lontano: che perciò nello svegliarmi, con fierissima ritirata amante traditore respingo, e con ratto salto, tento scagliarmi dal letto. (p. 89).

Inizia così una «lotta strana», in cui il corpo nudo di Lucrezia, balena, affiora e riaffonda tra il bianco del lenzuolo, come tra le onde del mare. La donna oppone una resistenza efficace, fin tanto che Sesto trova il modo di avere ragione della sua opposizione. Non vi è però bisogno di esercitare una violenza fisica per ottenere l'esito desiderato, basta fare leva sull'unico pensiero che occupa la mente di Lucrezia, sempre Collatino:

ferma (disse) donna perfida. Io vuò morire: ma voglio che tu pur muoia meco [...]. Ambi morremo; io compassionato: tu esecrata [...] e alla peggio dirà il mondo, che Collatino, che sapeva i nostri amori, m'ha teco atteso e trovato. Così *quello schernito*, tu disonorata, io compianto. Ma che parlo teco d'uccidermi, o donna indegna e ucciderò questo schiavo dentro il tuo letto; [...] e spargerò di lingua in lingua, che *Lucrezia moglie di Collatino*, quella continente donna, è stata tra le piume colta, con un lordo schiffo, fetido e bruttissimo Ethiopo, *perché altr'uomo le mancava* [...]. (p. 93 corsivo nostro).

Così Sesto può trionfare del corpo di Lucrezia, la quale gli si offre inerme distesa sul letto, rassegnata al suo destino. La storia poi prosegue come tutti sappiamo: Lucrezia denuncia il fatto al marito e successivamente si trafigge con un pugnale per così

lavare l'onta subita. Ma nella prospettiva che abbiamo scelta di seguire ciò che più ci interessa è nuovamente la sensualità del corpo di Lucrezia, che non viene meno neppure dopo la morte. Anche senza vita, questo corpo (sempre seminudo) non cessa di irradiare erotismo e lo scrittore ancora una volta, descrivendo il cadavere esposto agli occhi del popolo, indulgia sui particolari più sensuali:

giaceva Lucrezia in terra sovra un panno violato semivestita. Il petto, per mostrar la piaga, era artificiosamente lasciato esposto alle viste: onde si vedevano pubblicamente morti i tesori, che vivi nissuno vidde, fuori che il solo Collatino, e Sesto solo dopolui per l'ultima infausta volta, era svanito dalle poppe, quel delicato vermiglio, che sparge il calor nativo fra le nevi delle carni, d'una donna bella, morbida, e bianca: ma non però erano men che ammirabili: la faccia, smorta sì, ma fatta per mano dell'Apelle [...] e quelle labra, che vincevano poco prima le grane, e quanto mai vantò bel vermiglio, cangiate in bello sì, ma orrido livido di ametisto, invitavano le bocche a'baci [...]: e socchiuse, e poste in un modo, che'l pensiero no'l può capire, facevano che la Morte fosse stata soave, poiché ridenti attestavano il diletto del morire. (p. 98).

In conclusione dell'analisi, si può osservare come Pona questa volta sia più interessato all'esteriorità che all'interiorità di questa donna, più al suo corpo che alla sua psicologia. Un'altra volta quindi (dopo Leda) abbiamo a che fare con una dimensione interiore alquanto semplificata, qui addirittura unidimensionale. Lucrezia, come Leda, è facilmente manipolabile: per la principessa era sufficiente stimolare la sua frivola curiosità, per la matrona basta far leva sul suo culto per il marito per ottenere ciò che si vuole. Il personaggio di Lucrezia è costruito in maniera contraddittoria (lo si è già detto), con un corpo da lasciva ed una mente da casta. Di questo lei non si rende mai conto. Sembra però che anche al suo autore sia sfuggita questa contraddizione, perché non vi fa mai cenno esplicitamente e sembra invece compiacersi nel dipingere sempre in primo piano il corpo invitante della protagonista. Pona perde l'occasione di indagare questa contraddizione: presentando una donna dai costumi morigerati ma con un corpo da *pin up* (se così si può dire), sarebbe stato interessante magari mostrare ed indagare il suo disagio nei confronti del proprio corpo, avvertito come estraneo a sé. Possiamo quindi ripetere il giudizio

conclusivo dato a proposito di Leda, con qui la differenza che l'interesse dell'autore per i movimenti psicologici della protagonista si assottiglia ancora di più, per privilegiare tutto ciò che è esteriorità: corpo del testo (lo stile sostenuto ed elegantissimo) e corpo del personaggio (con costante sottolineatura della sensualità).

4.3.3. Una santa che piange

Prima di passare all'analisi del personaggio poniano di Santa Monica è forse bene provare ad avanzare una ipotesi sulla fonte che ha ispirato l'autore per questo ritratto. Sembrerebbe che Pona, nel comporre il suo testo, avesse presente *Le Confessioni* di Sant'Agostino. Diversi episodi della vita di Monica presenti nell'autobiografia spirituale del Santo sono infatti ripresi nel racconto dell'autore veronese. Tuttavia, nell'opera di riadattamento, questi si sente libero di accorciare o allungare l'episodio di partenza secondo il proprio gusto, dimostrando quindi una certa autonomia. Vediamo ora qualche esempio concreto che possa avallare questa supposizione.

Prendiamo quindi in considerazione tre episodi della vita di Santa Monica presenti in entrambi gli autori: il sogno, la supplica ad un vescovo di Cartagine affinché convinca il ribelle Agostino ad abbandonare il manicheismo, ed il soggiorno ad Ostia col figlio.

Ecco come, nel terzo libro delle *Confessioni*, Agostino descrive la visione di Monica:

Vidit enim se stantem in quadam regula lignea et advenientem ad se iuvenem splendidum hilarem atque aridentem sibi, cum illa esset maerens et maerore confecta. Qui cum causas ab ea quaesisset maestitiae suae quotidianarumque lacrimarum docendi, ut assolet, non discendi gratia, atque illa respondisset perditionem meam se plangere, iussisse illum, quo segura esset, atque admonuisse, ut attenderet et videret, ubi esset illa, ibi esse et me. (Conf. III, 11, 19).

Così, invece, in Pona:

la immagine con troppo tenace impronta, fissa nel cuore della madre, vagava anco nel sogno, (dormendo ella) innanzi gli occhi della sua

fantasia, e così pareva a Monica, che piangendo amaramente per Agostino, si affliggesse la sua anima, con insolita amarezza: o che così stando angosciata, un fanciullo di bellezze più che mortali le si apprestasse, con richiederla perché si dirottamente piangesse? E che ella con riverenza gli rispondesse che lagrimava lo stato misero del figliuolo che in libertà di elezione, posponeva alla eterna morte la eterna vita: parve a lei, che formata appena, dalla bocca propria queste parole, ridesse quella serenità, e quella grazia, nelle luci del giocondo fanciullo, che ride nella pace, che promettono i colori dell'iride, all'ora che curva le sue vaghezze sopra il seno d'una nuvola tutta d'oro, onde inanzi, che le labra di lui si apersero, nelle avventurate predizioni, sentì gli araldi della letizia corrersi al cuore e ristorarlo. Mentre il fanciullo, quieto al sembante, ma d'Angelo quanto all'effigie, così ripigliò sfavillando raggi, e gloria: Donna, non piangere. Dove andrà la tua anima, andrà la sua. (p. 185-86).

Come si può notare, la concisione stilistica del brano originario si dilata in un sogno in cui sono gli elementi del meraviglioso barocco ad essere posti in primo piano, con grande attenzione ai colori (l'oro della nuvola, l'iride), alla bellezza della visione (il fanciullo angelico), ai suoni (le parole dell'angelo come musica), più che alla protagonista stessa. Partendo dai pochi tratti che Agostino attribuisce alla visione (*iuvenem splendidum hilarem atque arridentem*) e dallo stringato scambio di battute tra i due protagonisti della stessa, Pona trasforma il sogno in una sorta di estasi e la battuta finale dell'angelo è continuamente ritardata attraverso un *climax* del meraviglioso.

Per quanto riguarda l'episodio della supplica al vescovo, si può notare invece una maggiore fedeltà alla fonte. In Pona rimane l'insistenza di Monica nel richiedere l'intercessione dell'uomo, il quale però, a differenza del testo agostiniano, risponde in maniera più imbarazzata che "stizzita" alla aggressiva preghiera della donna. Così nelle *Confessiones*:

Quem cum illa femina rogasset, ut dignaretur mecum colloqui et refellere errores meos et dedocere me mala ac docere bona (faciebat enim hoc, quos forte idoneos invenisset) noluit ille, prudenter sane, quantum sensi postea. [...] Quae cum ille dixisset atque illa nollet acquiescere, sed instaret magis deprecando et ubertim flendo, ut me videret et mecum

dissereret, ille iam substomachans taedio: "Vade - inquit - a me; ita vivas, fieri non potest, ut filius istarum lacrimarum pereat". (Conf. III, 12, 21).

E così in Pona:

Monica non lasciava di supplicare hor questo, or quello, che presso l'universale più era in opinione di sapienza eloquente: e fra gli altri, assali con le preghiere un vescovo Santo, e con zelo ardente lo strinse, ad impiegarsi in sì lodevole opera, com'era salvarle il figlio. Ma il dotto uomo, temendo il cimento [...] ricusò il peso, mentre Monica rinforzando le lagrime, e raddoppiando i singhiozzi, accumulava prieghi onde il Prelato, intenerito dal pianto, che in larga copia scaturiva dalle luci reverende, nella commozione delle sue viscere, e nell'alterazione del suo spirito, profetò e disse, che si consolassero le sue angosce, perché un figliuolo di tante lagrime non potea perire. (185).

Anche l'episodio del soggiorno ad Ostia, con il colloquio tra madre e figlio suggerirebbe una ripresa dalle *Confessiones*. Tuttavia l'autore veronese accenna soltanto al contenuto del dialogo dei due protagonisti e alla loro estasi, mentre in Sant'Agostino proprio questo rappresentava il momento centrale dell'episodio, in quanto madre e figlio si immergevano in una mistica contemplazione divina, che preparava poi alla morte in grazia di Dio di Monica. Pona, ignorando la tensione poetica del brano – uno dei più celebri tra l'altro delle *Confessiones* - si limita a registrare l'ambientazione (i due sono affacciati ad una finestra che dà su di un giardino) e la battuta finale della donna sul compimento della sua vita, per poi passare direttamente alla malattia e alla morte. Ecco l'originale delle *Confessiones*:

Impendente autem die, quo ex hac vita erat exitura (quem diem tu noveras ignorantibus nobis) provenerat, ut credo, procurante te occultis tuis modis, ut ego et ipsa soli staremus incumbentes ad quamdam fenestram, unde hortus intra domum, quae nos habebat, prospectabatur, illic apud Ostia Tiberina, ubi remoti a turbis post longi itineris laborem instaurabamus nos navigationi. [...]

Dicebam talia, etsi non isto modo et his verbis, tamen, Domine, tu scis, quod illo die, cum talia loqueremur et mundus iste nobis inter verba vilesceret cum omnibus delectationibus suis, tunc ait illa: "Fili, quantum

ad me attinet, nulla re iam delector in hac vita. Quid hic faciam adhuc et cur hic sim, nescio, iam consumpta spe huius saeculi. Unum erat, propter quod in hac vita aliquantum immorari cupiebam, ut te Christianum catholicum viderem, priusquam morerer. Cumulatus hoc mihi Deus meus praestitit, ut te etiam contempta felicitate terrena servum eius videam. Quid hic facio?". (Conf. IX, 10, 23-26).

E la ripresa nella *Galeria*:

Già l'amore della patria stimolava l'animo di Agostino, e già in compagnia della madre, s'era da Milano partito per rivedere Cartagine; quando giunti a Ostia Tiberina, si posero entrambi ad una finestra dell'albergo a discorrere e come se fosse il prospetto bellissimo, e il sito ornato d'ogni credere, facilmente l'anime innamorate delle eterne bellezze, scorsero a ragionar di loro, e così nel furore delle lodi, e del desio, disse Monica ad Agostino. E che mi resta più a desiderar quaggiù in terra, o figliuolo, già che [...] tu sei Cristiano e dispregiatore del Secolo, ch'era la grazia ch'io più affettuosamente chiedeva a Dio? (p. 197-98).

La vita della Monica poniana parrebbe quindi modellata a partire dalla testimonianza di Sant'Agostino. In particolare, Pona trae ispirazione dai libri III-IV-V (dedicati all'irrequietezza del giovane Agostino prima della conversione e alle sofferenze e preghiere di Monica) e dal libro IX (parte del quale è dedicato proprio alla figura della madre e alla sua morte). Pur non volendoci addentrare in un'analisi comparativa delle due Moniche (non è questo lo scopo del lavoro), sembra comunque che quella di Sant'Agostino sia animata da una tensione spirituale che a quella di Pona manca. Si ha la sensazione che, in quest'ultima, l'elemento della disperazione, semplificato attraverso un continuo ricorso alle lacrime, prenda il sopravvento su tutto, riducendo di molto la complessità del personaggio. Passiamo quindi ora all'analisi.

La struttura narrativa della *pittura terza* dedicata a Santa Monica della sezione delle quattro sante è alquanto lineare. L'agire della protagonista si può infatti riassumere in uno schema che prende in considerazione proprio lo svolgimento della trama, il quale si può sintetizzare secondo un processo che prevede, all'inizio, una

situazione desiderata non ancora attualizzata che il personaggio vuole raggiungere, una fase di “lotta” per raggiungerla ed infine il suo raggiungimento²⁵¹. Di Santa Monica, infatti, ciò che è messo in primo piano è più che altro il suo agire e le sue motivazioni. Esse sono tutte orientate ad ottenere un fine ben preciso, ossia la conversione del figlio Agostino, al quale la santa pare essere visceralmente attaccata. Per raggiungere però questo scopo la donna dovrà confrontarsi con l'ostruzione del giovane Agostino che, prima di sposare la fede cristiana e di abbandonare il manicheismo, la farà pensare non poco. Che scopo delle azioni di Monica sia riportare sulla retta via chi ha imboccato quella sbagliata, è chiaro fin da subito. Prima di arrivare, infatti, alla parte più significativa del racconto (quella in cui entra in scena Agostino) si presenta un piccolo antefatto che anticipa la funzione convertitrice (se così si può dire) del personaggio. Il primo episodio che ci viene presentato riguarda infatti il rapporto tra Monica ed il marito Patrizio il quale, a differenza della moglie fervente cristiana, è un pagano. La donna, pur vivendo una situazione per lei alquanto disagiata, mantiene una grande serenità d'animo e risponde con «lo scudo della prudenza» ai disagi che si trova a fronteggiare nella vita coniugale:

Monica non trovò nella casa, o nella camera maritale, l'humiltà, la pace, la continenza, tra le quali era nata, e nodrita, che anzi in vece di quelle, inciampò nella rissa, nella indiscrezione, nell'alterigia, nell'arroganza: tuttavia, oppose agl'insulti di queste, lo scudo della Prudenza. (p. 181).

Nonostante questo, non cessa di sospirare per la salvezza dell'anima del marito, del quale comunque non pare essere innamorata. Non vi è, infatti, alcun cenno ai sentimenti che Monica prova per lui. Si impegna, è vero, per la sua salvezza eterna ma sembra questo piuttosto un suo istinto naturale che risponde alla funzione convertitrice che si è assunta:

in questa vita mortificata, in preda ad huomo ruvido, e imperioso, passava se non lieta almen cheta vita; sospirando il precipizio dell'anima dello idolatra consorte (per la cui conversione pregava incessantemente) che la propria sventura piacque alla Suprema Misericordia, di esaudirla. (p. 182).

²⁵¹ Cfr. R. Rutelli, *Semiotica (e)semplificata*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 200, p. 156.

Questo primo episodio si chiude con la conversione e la morte da cristiano del marito e, come si è detto, funge da introduzione al secondo, centrale, riguardante invece la conversione del figlio. Se fin qui Monica ci era apparsa come una donna controllata nelle sue reazioni, dedita ad una serena pratica di preghiera per ottenere l'intercessione divina, con l'entrata in scena del figlio si svela la vera personalità di questo personaggio, ancora una volta unidimensionale nelle sue dinamiche interne. Da adesso in poi vedremo una Monica che vive solamente per ottenere un unico scopo: la conversione di Agostino. Se prima ci era apparsa serena e mite, adesso il *leit motiv* del personaggio sarà la disperazione e il tratto distintivo le lacrime. Raramente vedremo Monica con gli occhi asciutti, e questa sua disposizione al pianto testimonia di una certa ripetitività e monotonia nelle reazioni della donna. Il passaggio dall'episodio preliminare a quello centrale della vicenda avviene proprio nel segno del pianto. Non fa in tempo Monica ad asciugare gli occhi per la cristiana dipartita del marito che nuove ed amare lacrime le rigano il viso. La perdita questa volta è ben più importante perché riguarda il figlio:

hora mentre il tempo rasciugava con le sue mani le lagrime d'in su le guance di Monica [...] rinfrescò nuova perdita, e più importante il pianto negli occhi suoi: e con nuovo colpo riapre la ferita: conciosiache uno tra'suoi figliuoli [...] s'era in que'giorni dichiarato apertamente per manicheo, setta gli cui errori perversi guidavano l'anime a dirittura nelle voragini del baratro. (p. 184).

Inizia così la seconda fase del processo narrativo a cui si era fatto in precedenza riferimento e cioè la lotta per raggiungere la situazione desiderata in partenza (la conversione di Agostino). La volontà di ottenere la situazione desiderata pervade Monica, senza lasciare spazio ad altre reazioni che non siano un pianto disperato. Monica piange di nuovo:

la madre misera versava lagrime inconsolabili, aperte le cateratte degli occhi, ma più del cuore, che pioveva in pianto il sangue. (p. 184).

E piange anche quando cerca l'aiuto di un santo vescovo, per la verità alquanto recalcitrante, che persuada il figlio e lo riporti sulla strada della verità:

e fra gli altri assalì con le preghiere un Vescovo Santo e con zelo ardente lo strinse ad impegnarsi in sì lodevole opera, com'era salvarle il figlio; ma il dotto uomo temendo il cimento [...] ricusò il peso, mentre Monica rinforzando le lagrime, e raddoppiando i singhiozzi accumulava prieghi: onde il prelato, intenerito dal pianto, che in larga copia scaturiva dalle luci reverende dalla commozione delle sue viscere, e nell'alterazione del suo spirito, profetò e disse, che si consolassero le sue angosce, perché un figliuolo di tante lagrime non poteva perire. (p. 185).

In questa scena abbiamo come la sensazione che il vescovo, assalito da Monica lacrimante e singhiozzante, paia alquanto imbarazzato e cerchi in qualche modo di togliersi di torno la donna con una massima che, guarda caso, fa riferimento alle lacrime.

Monica pare ossessionata dalla conversione del figlio, ma non fa molto per provocarla. Piange, si dispera, implora, ma di per sé non prende l'iniziativa di parlare con lui, di affrontarlo per cercare di convincerlo ad abbandonare il manicheismo. L'ossessione per le scelte religiose di Agostino, comunque, sono talmente radicate nella sua interiorità che non la abbandonano neppure di notte. È qui, nel mondo dei sogni, che la donna riesce ad avere un momento di sollievo, visitata da un angioletto che le predice la conversione del figlio. Anche sognando, comunque, le lacrime non vengono meno:

la imagine con troppo tenace impronta, fissa nel cuore della madre, vagava anco nel sogno, (dormendo ella) innanzi gli occhi della sua fantasia, e così pareva a Monica, che piangendo amaramente per Agostino, si affliggesse la sua anima con insolit' amarezza: e così stando angosciata, un fanciullo di sembianze più che mortali [...] così ripigliò, sfavillando raggi e gloria: Donna, non piangere. Dove andrà la tua anima, andrà la sua. (p. 186).

Al risveglio, consolata dalla profezia dell'angelo, vediamo un'immagine inedita di Monica, tanto nuova che lo stesso autore si sente in dovere di avvertirci dell'eccezionalità della situazione:

con quella *insolita* ilarità si vestì [...] versava ella per lo brillar de gli occhi e per lo salmeggiar della bocca, che esprimeva un mezzo canto, il giubilo della sua anima. (p. 187 corsivo nostro).

Soltanto dopo la visita dell'angelo, Monica, per la prima volta affronta il figlio, parlandogli. Gli esiti, tuttavia, sono disastrosi e l'improvviso ottimismo della donna si scontra col sarcasmo del giovane, che le dà la sua interpretazione della visione:

avrà detto la voce a voi, che là voi verrete, dove io anderò. Me porterà la setta manichea al Paradiso, sicome voi finalmente, credendo alla verità dei dogmi di questa, rinunziando alla Catolica fede, diventerete manichea, e per questa via, ch'è la retta, verrete al Cielo in mia compagnia. (p. 188).

Questa ostinazione di Agostino rappresenta per Monica l'ostacolo più grande da superare per ottenere la situazione da lei desiderata (la conversione ovviamente). E in che modo la donna fa fronte a questo ostacolo? Non sceglie la via della ragione, del discorso articolato e strutturato, ma ancora una volta si affida al pianto e alla supplica. Monica non si esprime attraverso un linguaggio verbale, ma attraverso un misto di lacrime, singhiozzi, gemiti; è questa la sua lingua:

non lasciava però Monica dal canto suo di usare, non le correzioni [...] ma sì bene gli eloquenti sospiri, le faconde lacrime, e gli efficaci singulti, che mostravano all'imprudente e falloso, il patimento delle viscere, che l'aveano concetto, partorito, et allevato.

Ancora una volta, però, il risultato ottenuto da questa strategia delle lacrime è opposto agli scopi prefissati, perché Agostino, invece di commuoversi, decide di lasciare Cartagine e partire per Roma. È l'autore ad adombrare il deleterio effetto della disperazione della madre sul figlio:

al cupido, e vario ingegno del giovane, *o che rendessero tedio le querele materne*, o che egli sdegnasse sì angusto termine al suo talento, come gli pareva la gran Cartagine, e tutta l’Africa, si deliberò egli di veder Roma. (ivi corsivo nostro).

Il racconto che fino a questo punto si trascinava dietro al ritmo delle lacrime di Monica subisce una improvvisa accelerazione, innescata dalla partenza di Agostino. La protagonista ad ogni modo non muta più di tanto di fronte a questo cambiamento, continua a fare quello che ha fatto sinora, ossia piangere («e tratta dagli affetti teneri, e sviscerati, che la occupavano, fu sforzata a pianger dinanzi il figlio», p. 191). La novità consiste nel fatto che al pianto, questa volta, si unisce una iniziativa personale attiva: Monica decide anch’essa di abbandonare Cartagine per partire sulle tracce del figlio. Arrivata a Roma, le giunge notizia che Agostino è a sua volta partito per Milano e la donna si rimette in cammino, non cessando i lamenti. L’impressione che si ha di questo personaggio è che, dall’inizio alla fine della vicenda, finché non abbia ottenuto il suo scopo, accompagni ogni sua azione col pianto ed il lamento, il che testimonia di come anch’esso (dopo Leda e Lucrezia) risulti piatto e non muti a seconda delle situazioni (la sua risposta è sempre la stessa: lacrime). Ma tutte queste lacrime riescono infine ad ottenere la conversione di Agostino, lo scopo tanto desiderato? Paradossalmente, no. Se, infatti, seguiamo la storia non è tanto grazie alle lacrime disperate di Monica che Agostino si converte al cristianesimo, quanto alle penetranti omelie di Sant’Ambrogio, a cui egli assiste a Milano. La conversione del futuro santo avviene in maniera meccanica, quasi per magia, osservata dall’esterno dalla madre, senza che questa vi partecipi attivamente:

cagionava questo vittorioso combattere d’Ambrogio gran mortificazione nell’animo d’Agositno [...] che perciò cominciò ad aprire gli spiragli della sua anima a quel lume di verità, che non agli altri si cela, che agli ostinati. (p. 196).

Dopo una storia in cui l’autore insistentemente ha posto l’accento sulla disperazione di Monica per le sorti del figlio, sulle lacrime da lei versate, ci si sarebbe aspettato che al momento cruciale della conversione, ella avesse un ruolo quanto meno un poco più incisivo, che, insomma, a queste lacrime si potesse riconoscere

l'ottenimento dello scopo desiderato. Invece, si arriva al paradosso per cui la lotta della protagonista, portata avanti col pianto e coi singhiozzi, sia vanificata sul finale, poiché il risultato decisivo è ottenuto dalle poche parole pronunciate da un altro personaggio che compare solo adesso e per poche righe soltanto²⁵². Si può quindi affermare che in questa vicenda vi siano degli squilibri, delle incongruenze, e che il personaggio femminile qui delineato non sia troppo riuscito all'autore. È un personaggio ripetitivo, che compie sempre le stesse azioni, monotono, con una dimensione psicologica elementare. L'autore lo costruisce tutto in relazione allo scopo da raggiungere, senza alcuna sfumatura, tanto è vero che, una volta ottenuta la conversione di Agostino, Monica non ha più ragione di esistere come personaggio e la storia si conclude con la sua morte. È anzi lo stesso personaggio, ora esaurito il suo ruolo e appagato dal risultato raggiunto, a prendere commiato dalla storia:

e che mi resta a desiderare quaggiù in terra [...]? Rompasi questo carcere della carne e voli alla sua sfera eterna questo mio spirito, se a Dio piace.
(p. 198).

E Dio (l'autore) la accontenta:

non varcarono cinque giorni, che fu assalita Monica da una febbre, che aggravandosi di giorno in giorno si manifestò mortale. (ivi).

Dei tre personaggi femminili della *Galeria* qui considerati, Monica sembra essere quello meno riuscito. L'ansia dell'autore nel voler eliminare ogni particolare che rischi di contraddire la santità e purità del personaggio (da notare che di Santa Monica non viene data alcuna descrizione fisica, né si accenna all'età) fa sì che tutto in esso si riduca ad una elementare psicologia ed a una altrettanto elementare semplicità della motivazione alla base delle sue azioni: tutto si esaurisce nella sua funzione convertitrice. L'interesse per il personaggio femminile è sempre presente,

²⁵² Un'obiezione che si potrebbe sollevare a questa lettura può riguardare la questione della preghiera, della fede, e del miracolo, ai quali la razionalità è in effetti estranea. Sarebbe così giustificabile l'agire della grazia divina direttamente attraverso la persona di Sant'Ambrogio e le sue omelie. Tuttavia non possiamo dire se Pona avesse veramente l'intenzione di affrontare il tema dell'irrazionalità della fede e delle strade percorse dalla Provvidenza per attuare i suoi piani e fare di Sant'Ambrogio uno strumento della grazia divina.

ma Pona sembra avere perso quella capacità di penetrare nella dimensione intima della donna, di coglierne i turbamenti e le complessità. Il suo personaggio femminile è ora semplificato, ha perso quella complessità che in precedenza offriva tanti spunti interpretativi, per appiattirsi in una dimensione psicologica monotematica.

Raccordo: che cosa rimane

A conclusione del presente capitolo è lecito chiedersi che cosa ci resta del personaggio femminile poniano. È possibile avanzare qualche conclusione? Innanzitutto pare evidente che nel passaggio dal primo tempo della sua scrittura (che si conclude col 1630) al secondo avvengono dei mutamenti nel disegno del personaggio. Prima della data fatidica e del successivo affermarsi sociale dello scrittore, che ormai punta diritto alla scalata in società, così come gli era stato richiesto dalla famiglia, la sua scrittura è più libera, non raffrenata dal timore di macchiare la propria immagine pubblica; Pona anzi ricerca tematiche licenziose che possano garantirgli un successo tra il pubblico di lettori. Allo stesso tempo, però, dimostra grande sensibilità verso l'universo femminile ed in particolare verso le sue dinamiche interiori. Questo è evidente in diverse novelle della *Lucerna* e nel romanzo *La Messalina*. Nella *Lucerna*, tuttavia, oltre alla complessità del personaggio femminile pare aggiungersi una lucida consapevolezza della barbarie dei tempi in cui l'autore vive e di cui a farne le spese è soprattutto la donna. Pona, però, sembra essere altrettanto consapevole che il suo lettore contemporaneo non è in grado di cogliere una eventuale aperta denuncia del rigurgito di violenza del secolo e così agisce su due piani differenti: da un lato non vuole deludere le aspettative ed i gusti del lettore tipo, mentre dall'altro lascia degli indizi che possano esprimere una nascosta denuncia o se non altro un giudizio critico sulla società che in quei racconti viene rappresentata. Non è un caso, infatti, che i personaggi femminili più interessanti e le novelle che offrono maggiori spunti interpretativi siano quelle in cui le vicende riecheggiano la cronaca contemporanea ed esulano dal racconto esotico o storico (le novelle prese in considerazione nel paragrafo dedicato ai personaggi femminili della *Lucerna* seguono proprio questo criterio). Si può quindi condividere

il giudizio di Fulco che vede nella raccolta una satira occulta della società contemporanea e «nei racconti della nuova serie un atto d'accusa contro il rigurgito generalizzato della barbarie»²⁵³.

Nella *Messalina*, romanzo pseudo-storico, invece, l'autore sotto una patina moralistica, stesa sempre per non deludere il lettore e rispettare la tradizione, riesce ad offrire (a patto di andarlo a cercare) un ritratto psicologico della protagonista come di una giovane donna che non riesce più a sopportare il ruolo sociale in cui la sua ingenuità l'ha rinchiusa e si ribella, scegliendo l'unica strada che le pare percorribile, quella della trasgressione e dell'umiliazione, pur sapendo di pagare un prezzo altissimo. È un Pona, quello degli anni venti del secolo, in grado di plasmare interiormente i personaggi femminili e di giocare abilmente con il suo lettore, di cui conosce ed interpreta i gusti, per accontentarlo.

Dopo il 1630 vi è però un mutamento significativo, sia a livello tematico, sia a livello di costruzione del personaggio femminile. Ce ne siamo accorti prendendo in esame tre protagoniste della *Galeria*. Pona è ormai stato ammesso al Collegio dei Medici della sua città, pronto ormai a fare incetta di titoli e non si sente più di rischiare con una produzione letteraria irregolare e licenziosa. La strada che sceglie è quella del medico-intellettuale raffinato, che con l'intellettuale-medico irregolare di qualche anno prima non vuole più avere niente a che vedere. Questo mutamento di carattere sociale influisce sullo spessore dei suoi personaggi femminili. Leda, Lucrezia e Monica sono personaggi le cui dinamiche psicologiche si muovono su direttrici sempre uguali a se stesse; ognuno di essi è caratterizzato da un solo tratto distintivo a cui corrispondono comportamenti del tutto prevedibili²⁵⁴. Leda è curiosa ed attratta da tutto ciò che luccica, Lucrezia ha come unico pensiero il marito, Monica è disperata per il figlio che rifiuta la vera fede e per tutta la storia non fa altro che versare lacrime e supplicare.

La strada conformista imboccata da Pona influisce quindi negativamente su questi personaggi: cambia il modo di presentarli (stile ricercato, controllato ed

²⁵³ Fulco, op. cit. p. LIII.

²⁵⁴ Sono personaggi emblematici, portatori di un vizio o di una virtù, trasmessi dalla tradizione letteraria. La differenza tra questi e *Messalina* (per riportare un caso simile) è che quest'ultima viene (ri)elaborata in profondità, cosa che invece non avviene per le donne della *Galeria*.

elegante) ma con esso si perde quella complessità con cui l'autore ci aveva stupito ed affascinato nelle opere meno sorvegliate.

Nella *Galeria*, Pona sembra più interessato alla sostenutezza dello stile e a stupire con la sua abilità pittorica (e bisogna riconoscergli che è assai abile a giocare con i colori), ma perde la capacità di andare a fondo nel ritratto dei suoi personaggi, fermandosi in superficie, proprio come se essi fossero tracciati su di una tela per essere ammirati nella grazia delle proporzioni, nella scelta e nella mescola dei colori. Si osservano, come un bel quadro, ma poi altro non resta se non la sensazione di un gioco barocco che ha come scopo soltanto quello di riempire l'occhio di una fugace – innocua – meraviglia.

Capitolo 5

Per concludere: consonanze

I risultati delle analisi appena concluse dedicate ai personaggi femminili poniani verranno qui messi a confronto con i motivi principali della trattatistica misogina e con le opinioni espresse sul tema della condizione della donna dalle tre autrici, di cui si è scritto nella prima parte del lavoro. Si cercherà di vedere, cioè, se emergano delle consonanze, se la produzione narrativa di Pona “metta in pratica” in maniera più o meno velata la teoria dei trattati, attraverso il disegno e le vicende delle protagoniste femminili. Di seguito prenderemo in considerazione i personaggi così come sono stati presentati nel capitolo precedente, seguendone la successione, e per ciascuno di essi vedremo quali sono i motivi da cui poter trarre uno spunto di riflessione nell’ottica che ci siamo proposta di seguire.

La figlia di Giovanni Smiter

Il primo personaggio considerato è stato la figlia del mercante Giovanni Smiter. In questo caso già nella precedente analisi ci si era soffermati sul motivo del trucco. Si era visto come proprio l’uso del belletto fosse uno dei motivi principali che portassero il vecchio marito e il genitore a sospettare l’esistenza di una relazione clandestina. Gli effetti del belletto paiono qui deleteri e portano la protagonista ad essere scoperta e alla successiva, inevitabile, morte. Se torniamo adesso al trattato di Giuseppe Passi, possiamo accorgerci che uno dei capitoli dedicati ai difetti delle donne riguarda proprio l’abuso del belletto: *Quanto sia cosa disdicevole a donna il farsi bella. Discorso XXIII*. Passi richiama le giovani, avvisandole che l’abitudine a truccarsi oltre ad essere deleteria da un punto di vista economico, porta anche alla dannazione, poiché col trucco si adultera il volto che Dio ha dato e per questo motivo Egli non riconoscerà più le sue creature al momento del Giudizio Universale (Passi, p. 277). D’altra parte, però, anche Lucrezia Marinelli si era espressa sull’uso del trucco e degli ornamenti da parte delle donne, affermando che in questo non vi è nulla di male, dal momento che esse, truccandosi ed adornandosi, non fanno altro che conservare ciò che Dio ha dato loro, ossia la bellezza, oltreché testimoniare della loro natura superiore:

essendo la bellezza proprio dono della donna datole dalla suprema mano, non deve ella con ogni diligenza cercar di custodirla? E quando ne sia poco di tale eccellenza ornata, di augumentarla con ogni modo possibile? (p. 262).

Anche Arcangela Tarabotti del resto si era espressa su questo argomento, scagliandosi contro l'omologazione cui sono sottoposte le donne nei conventi e sostenendo che è un segno di libertà sfuggire al grigiore per scegliere la varietà, ornandosi e truccandosi (Tarabotti, p. 67). A questo punto è lecito chiedersi da quale parte stia Pona, fermo restando quanto più volte detto in precedenza, e cioè che lo scrittore non si espone mai in prima persona e che eventuali segnali di presa di posizione vanno scovati. Una considerazione che qui può essere fatta è la seguente: è vero, l'uso del trucco è un ingenuo passo falso della protagonista, ma ciò che emerge è che essa decide di fare ricorso alla cipria e agli ornamenti perché, avendo finalmente incontrato un giovane che prova per lei un sentimento di amore ricambiato, si sente libera e proprio in questo modo esprime il suo desiderio di libertà e di apertura verso una nuova esperienza, che la può allontanare dalla grigia situazione in cui vive. Attraverso il trucco esprime la sua aspirazione alla fuga verso la libertà. In più, la ragazza, scoprendo l'affetto ricambiato, si sente apprezzata anche per la sua bellezza, scopre di essere bella, ed il trucco in questo non fa altro che accordarsi ad una caratteristica sua naturale. Pona sembra quindi più vicino alle posizioni di una Tarabotti (trucco come rivendicazione di libertà) e di una Marinelli (trucco come naturale conservazione della bellezza) che non alla condanna senza appello di un Passi.

Altro tema che si ritrova nella novella è quello del matrimonio combinato, deciso in base a mere convenienze economiche. Il mercante Giovanni Smiter sceglie per la sua giovane figlia un matrimonio di interesse, trattandola come merce di scambio. Arcangela Tarabotti ne *La semplicità ingannata* si era scagliata contro questo fenomeno ed aveva esortato gli uomini: «pigliate la compagnia che vi è stata destinata da Dio senza avidità di denari» (p. 139). Nelle battute che seguono alla conclusione della novella, abbiamo visto come Eureta stesso si mostri critico verso la scelta del mercante di maritare la figlia col vecchio principe del foro: entrambi sono

stati «sciocchi [...]: folle quello nel collocarti, per non dir empio; malaccorto questi nel procurarti, per non dire a studio cornuto.» (p. 37). Questa presa di posizione di Euretta contro il matrimonio di interesse non deve comunque far credere che il giovane interlocutore della lucerna sia un paladino della condizione femminile. Come si è più volte detto, egli con le sue battute ed i suoi commenti rispecchia la posizione ed il modo di pensare del lettore-tipo di Pona, compresi i pregiudizi sulla donna. Non a caso, infatti, poco dopo queste battute che sembrano di aperta critica sociale, ecco la sentenza, che non stonerebbe tra i *Donneschi difetti* di Passi, a proposito dei mali che derivano dalla troppa istruzione (la giovane protagonista della novella, come si ricorderà, presenziava nei salotti ed aveva ricevuto una raffinata educazione):

Veramente stimo che si debba a miracolo recare s'alcuna femina, volendo superare il sesso, data alle dottrine e alle lingue, non macchia l'animo di vizii e di sporche abominazioni! (p. 37).

Se nella *Lucerna*, quindi, sentenze misogine vi sono (e ve ne sono)²⁵⁵ queste escono soprattutto dalla bocca di Euretta. Esse però sono più che altro dovute a quell'accondiscendenza, che ormai si è imparata a conoscere, dell'autore verso il proprio lettore contemporaneo. Questa accondiscendenza non significa comunque condivisione di vedute e infatti, se si va oltre la superficie del testo, si è visto come emergano quegli indizi che testimoniano della presa di posizione di Pona verso la barbarie dei propri tempi e verso la condizione di vittima della donna.

Armilla udinese

Proseguendo nella successione dei personaggi femminili, dopo la figlia del mercante di Anversa è stato il turno di Armilla udinese. In questa novella c'è un momento di particolare interesse per la prospettiva che si sta seguendo in questo

²⁵⁵ A titolo di esempio, ecco come Euretta commenta la pena a cui è stata condannata Ormonda (essere violentata da duecento soldati): «O quante s'eleggerebbero di sottoporsi volontarie a questo castigo!» (p. 207). Oppure, ancora, a proposito del candido corpo di una giovinetta spogliata: «il più di costoro ha sì bianco il corpo come poi nera l'anima.» (p. 238). Nel primo caso è evidente il richiamo alla concezione della donna come animale lussurioso ed insaziabile (cfr. Passi p. 38 sgg. *Delle donne intemperate, lascive, carnali, libidinose, lussuose, e dei loro immoderati appetiti*), nel secondo si insiste sulla ingannevole bellezza del corpo della donna, attraente dall'esterno, ma orrenda e pericolosa all'interno (cfr. Massinoni p. 8 e quanto detto su Barbo, *L'oracolo, ovvero invettiva contro le donne*, qui a pp. 43 sgg.).

capitolo. Il momento è quello in cui Armilla e la sua serva si ritrovano sole nella torre e quest'ultima, vedendo la giovane sprofondata nella disperazione ed inconsolabile, prende la parola per spronarla ad una reazione, facendo leva sulla solidarietà e l'orgoglio femminile. Rileggiamo questo appello:

Armilla, s'è tolto a noi donne, per oltraggio che ci fa la natura, anzi più tosto per la tiranna educazione dei padri, il maneggiar l'armi e risentirci con la effusione del sangue di chi ci offende, non ci è già tolto di sollevare la nostra imbecillità per altra via, più sicura e meravigliosa; e se a' nostri danni e alle nostre preghiere non si commovono i superi, non ci è levato di poter muovere i numi stigi. Rammentati dell'arti nostre. Ardisci, fa un cuor virile e, al mio consiglio attenendoti, uccidiamo la rivale e abbi sola il tuo Tebaldo, che slegato dalle braccia di quella, ricorrerà nelle tue, memore delle antiche dolcezze. (p. 88).

Questa invocazione spiega come l'inferiorità della donna sia da ricercarsi nelle condizioni sociali in cui essa è relegata («la tiranna educazione dei padri»), più che in cause naturali o biologiche. È la tirannia dell'uomo e dei padri che impedisce alla donna di poter vivere alla pari con il maschio e di competere con lui nella vita di tutti i giorni. È un ragionamento, questo, che si avvicina molto alle tesi di Lucrezia Marinelli sul perché dell'inferiorità della donna. L'intellettuale veneziana aveva infatti individuato nelle condizioni storiche e non in quelle naturali le cause della subalternità della donna. Alle stesse conclusioni era giunta anche Arcangela Tarabotti, che proprio alla tirannia paterna attribuiva la condizione inferiore in cui si trovava a vivere la donna²⁵⁶. Altro motivo che si può ricavare dall'invocazione della serva è quello relativo all'istruzione. La vecchia esorta Armilla a reagire facendo riferimento alle «arti nostre», alla lettera da intendersi come arti magiche. Questo è però un richiamo alla propria sfera intellettuale, come a dire che attraverso l'uso delle capacità intellettuali, attraverso l'istruzione, la donna può sollevarsi dalla sua precarietà. Anche questo è un tema caro sia alla Marinelli, sia alla Tarabotti. Lucrezia dà testimonianza di queste capacità della donna, presentando nel suo trattato schiere di donne intellettuali e scienziate (Marinelli, p. 64 sgg.) e presentandosi lei stessa come esempio vivente di intellettualità femminile. Ella è ben

²⁵⁶ Ricordiamo che in origine il titolo de *La semplicità ingannata* era proprio *La tirannia paterna*.

cosciente che una delle ragioni fondamentali dell'inferiorità della donna risiede nella sua esclusione dalla sfera intellettuale a causa della prepotenza maschile: «[gli uomini] vietano a quelle ben spesso anche il saper leggere e scrivere.»(p. 32). Arcangela, da parte sua, nella *Semplicità* ingannata, frutto del suo indomito intelletto, rivendica alla donna l'attività intellettuale, strumento attraverso cui potersi difendere e reclamare la propria dignità:

Io che'l so il posso liberamente testificare. Se le vedete [le donne] con una penna alla mano, i gridi sono in pronto imponendo loro sotto pena della istessa vita che tralasciato lo scrivere attendano a' lavori femminili dell'ago e della conocchia. Quasi che il nostro intelletto non abbia applicazione più propria che il filare. (p. 149).²⁵⁷

La vecchia serva di Armilla, quindi, propone nella sua esortazione un percorso di riscatto che fa leva sull'orgoglio e sulla solidarietà femminile, condiviso anche dalle due scrittrici appena menzionate.

Come si è visto dalla novella, la situazione di Armilla è quella di una donna di cui si è invaghito un maschio potente, che non ha esitato a farle violenza per rapirla e tenerla presso di sé a sua disposizione. Nonostante l'atto di prepotenza subito, Armilla è capace di un sentimento amoroso verso quest'uomo, è pronta a condividere con lui, in armonia, il resto della sua vita. In questo suo saper perdonare, in questa sua disposizione all'amore per il proprio uomo, sembra di vedere quel ritratto di donna tracciato da Moderata Fonte nel *Merito delle donne*. Si era allora avuto modo di notare come una delle doti naturali della donna, il suo merito, fosse proprio quello di saper andare oltre le prepotenze maschili e di essere aperta all'amicizia con l'uomo, ad una vita da trascorrere al suo fianco in piena concordia: «vogliamo però persuadervi, che mediante la nostra innocenza e i nostri meriti [...] voi vi moviate ormai a degna pietà di noi, e ci teniate in quella stima, che richiede la grande istima che noi facciamo di voi, e il grande, vero amor che vi portiamo» (p. 113). Accanto a questo aspetto, vi è anche un altro tratto in comune tra Armilla e ciò che Fonte scrive nella sua opera. Ciò riguarda un rischio a cui le donne sono esposte e di cui spesso cadono vittima, nel mondo reale ma anche in quello della *Lucerna*,

²⁵⁷ Citato anche da Conti Odorisio, p. 96.

ossia quello di essere oggetto di desiderio senza amore. La giovane udinese è un caso esemplare di questo dramma. Ella, voluta per un capriccio e poi abbandonata, rispecchia ciò che si descrive nel *Merito delle donne* a proposito del comportamento dell'uomo nelle relazioni sentimentali: «mancato che è in lui il desiderio, che è causa di quel vano amore, o per averlo conseguito, o per non lo poter conseguire, viene a mancar insieme l'amor, che è l'effetto di quella causa» (p. 53). Così la giovane imbocca la via del delitto (vuole eliminare la nuova donna del suo amante), andando incontro alla propria fine. In questa parabola che la conduce alla scelta criminosa sembrano avverarsi le parole di Moderata Fonte che, a proposito di queste sfortunate donne (più precisamente si riferisce a quelle che hanno imboccato la via della prostituzione, ma ovviamente il discorso si può allargare a tutte quelle che prendono una cattiva strada a causa del cinismo sentimentale dell'uomo), scrive:

di tanto male l'origine propria e la cagione sono stati essi uomini, i quali prima hanno insidiato, tentato, molestato e speronato le misere donne quando erano da bene, tanto che hanno indotte le più semplici e facili a rovinarsi ed a scavezzarsi il collo (p. 43).

La cortigiana di Padova

Passando al terzo personaggio preso in considerazione nel precedente capitolo, la cortigiana di Padova, possiamo subito riallacciarci a questa ultima citazione di Moderata Fonte, poiché sembra che calzi a pennello alla vicenda dell'infanzia della protagonista. La futura cortigiana, ancora bambina, infatti, è fatta oggetto di desiderio senza amore da parte del ricco mercante pisano che la prende tutta per sé, salvo poi stancarsene e cacciarla di casa a suon di “guanciate”, come scrive Pona. Questa esperienza la cambia, è una tappa fondamentale della sua crescita, si può dire che da bambina diventi subito adulta, senza passaggi intermedi, ed ha una influenza fondamentale sul suo avvenire da prostituta. Per quanto riguarda il tema della prostituzione, ci si ricorderà che nella trattatistica misogina esso era uno dei più caldi e dibattuti (basti pensare al *Discorso XIV dei Donneschi difetti*, dedicato alle *Donne da partito, meretrici, puttane e sfacciate*, o alla “monografia” di Massinoni, *Il flagello delle meretrici*). La prostituta era il male assoluto, incarnava la minaccia femminile nei confronti dell'uomo, il quale, cadendo nelle di lei reti, era

condannato alla perdizione, economica, fisica e morale. Leggiamo in Passi che le meretrici sono paragonate nella Sacra Scrittura al porco per lussuria, al vento per l'instabilità, allo sterco per viltà, allo scorpione per malvagità, e così via (Passi, p. 154). La prostituta è un "corpo" pericoloso, leggiamo ancora nel ravennate:

questa è la meretrice, che ha la sua casa la via, le piazze, gli angoli, la garrullità, l'impazienza, i baci, il volto lascivo, le vittime, le funi intorno al letto, i tappeti, la camera, gli odori, le poppe e le carezze [...]. (p. 153).

Se ora leggiamo la battuta-commento finale di Eureka possiamo vedere quasi riformulato il giudizio di Passi:

tu mi hai mostrato quasi in un specchio così precisamente la cortigiana, che spero, mediante l'immagine ch'hai tu con le tue parole impressa nel capo mio, dovermene molto cautamente guardare. E non solo a' giovani d'amor caldi, ma alle pulcelle o all'altre donne che si lasciano facilmente ingannare utilissima sarebbe l'immagine di questa meretrice che vai formando. L'aurora cominciò ben da rose, ma il giorno si chiuse in triboli e spine. Suoni, canti, conviti, gemme, oro in copia, vestimento, sguardi baci, abbracciamenti; e poi gelosie, rimarchi, povertà, battiture, morbi e morte infelice e infame, così propria di voi altre, com'è proprio della pietra piombar al centro. (p. 123).

È un'altra conferma di come Eureka sia lo specchio in cui possa riflettersi il lettore contemporaneo di Pona. Ma com'è in realtà questa meretrice che Pona ha disegnato? Per chi rappresenta un pericolo? Abbiamo visto come non siano per lei casa «la via, le piazze, gli angoli» (si muove anzi con disinvoltura tra lussuosi palazzi); oltre a questo non è certo «garrula» o impaziente, tutt'altro. Sa misurare alla perfezione le parole e sa attendere il momento opportuno per fare mostra di sé, svelarsi o concedersi. Dimostra di essere una donna non solo scaltra, ma anche intelligente nel saper al meglio individuare le proprie vittime. Ecco, quali sono le sue vittime? Secondo Passi (ed Eureka) esse coincidono praticamente con tutto il genere umano. Se però fissiamo lo sguardo un poco più in là dello studente e del trattatista, ci possiamo accorgere che nel racconto della Cortigiana di Padova viene in effetti delineata una vittima ben precisa, che non coincide certo con tutto il genere umano,

ma piuttosto con un tipo preciso. Si tratta di quel vecchio spasimante che viene “spennato” a dovere e senza alcuna indulgenza dalla protagonista. Questa è la vera vittima di una meretrice, pare dirci l’autore: un uomo che ha ormai passato la soglia dell’età da dedicarsi alle avventure amorose, ma che si ostina a credersi ancora giovane e fresco e per questo ancora in grado di suscitare passioni d’amore in una giovane donna. L’autore, per bocca della sua protagonista, lo chiama “pecorone”, “gocciolone”, cioè propriamente ingenuo, sciocco, stupido. Sono quindi gli ingenui e gli sciocchi le vittime preferite delle meretrici, non il genere umano, non le pulzelle, le matrone o il maschio in generale. Colui che non sa rendersi conto che è il momento di mettersi da parte, che certe cose non si confanno più alla propria età, chi vive senza la coscienza che il tempo cambia le regole del gioco e che bisogna adeguarsi: questi è la vittima della prostituta. E la colpa della rovina, allora, non va addossata a quest’ultima, quanto piuttosto alla propria dabbenaggine. Questo tipo di vittima è colpevole, non suscita commiserazione, non fa gridare allo scandalo per quello che subisce. L’autore stesso si diverte ad accanirsi su questo tipo di individuo e lo irride con i giudizi sarcastici della protagonista, evidenziando la sua ingenuità e sprovvedutezza:

io gli faceva credere ch’egli era il mio Adone, il mio Narciso, l’idolo mio.
Dio sa, poi, con che stomaco mi lasciava toccare: ebbi a recere l’anima
mille volte, così gli putiva il fiato per la verminosa dentatura; e di maniera
mi filava le bave su per lo volto che pareva la mattina essermici strisciati
de’ lumaconi. (p. 114).

È un ritratto spietato quello di questo vecchio che si crede di avere ancora l’età per dedicarsi ai giochi amorosi e non si rende conto, invece, del senso di ridicolo e di ribrezzo che suscita. L’atteggiamento sarcastico di Pona nei confronti di quest’uomo ricorda quello altrettanto irridente di Lucrezia Marinelli nei confronti del vecchio spasimante che, alla soglia degli ottant’anni, corre dietro a quella che potrebbe essere sua nipote e si reputa in grado di poter pugnare ancora nell’agone amoroso²⁵⁸. Il vecchio di Pona ripropone alcuni tratti fisici di quello della Marinelli, il quale aveva:

²⁵⁸ Cfr. qui p. 68 sgg. .

una fronte crespa, rugata, e negra, due occhi scarpellati, e riversi, il naso gocciolante, le guance ritirate in dentro. La bocca isdentata, le labbra livide, smorte, tremanti» (p. 267).

Come si può notare entrambi i vecchi condividono la bocca sdentata e le bavosità dell'area oro-nasale. Si potrebbe quasi pensare che il veronese abbia magari preso ispirazione per questi particolari e per il personaggio in generale proprio dal caso presentato nella *Nobiltà*, di cui per altro pare condividere anche il giudizio.

Nella novella di Pona è inoltre dedicato un certo spazio all'arte del truccarsi, in cui la protagonista è maestra. Lei stessa ci descrive con cura tutti i ritrovati a cui ricorre e ci tiene a precisare che adorava

la propria mano che senza rapir fiamme dal cielo sapeva dar l'anima delle bellezze ad un corpo per se stesso deforme. (p. 107).

Con il trucco la protagonista altera il proprio aspetto fisico, di per sé non eccezionale per bellezza, e nel fare questo si compiace della propria abilità. Vediamo come tenga a soffermarsi sull'arte di modificare il proprio corpo grazie al trucco:

tutto ciò che in me si trovava era fattura dell'artificio, il quale sì come con invisibile magistero ogni mio gesto animava, così le parti alla vista esposte fabricava e puliva con la sua mano. Egli con acque stillate la pelle mi tergea dalle panne e da' segni; con le cerusse e co' solimati appianava le rughe e ci partoriva candori; con le porpore mi spargea la guancia per sé pallida, d'ostri vivaci; col laudano faceva nere le ciglia; col rasente vetro le assottigliava; con l'incrocchiate fila il temerario pelo della fronte sterpava; con la pomice, la sepia e'l corallo, le tumide gengive appianando, rendeva insieme candido il dente; con la squatina pesce o con la cicuta, applicandoli al seno raffrenava le mammelle troppo crescenti. (p. 106-107).

È questo come un piccolo prontuario per la donna che voglia prendersi cura del proprio corpo, quasi un invito al trucco, verso il quale l'atteggiamento dell'autore pare essere sostanzialmente favorevole, in questo assai più vicino alle idee di una Marinelli che alla violenta condanna di Passi, come del resto si è avuto già modo di

notare a proposito del caso della figlia del mercante Smiter, in apertura del capitolo. Qui possiamo ancora osservare come in Pona si ribaltino le posizioni (e le parole) del trattatista ravennate, il quale a proposito dei rimedi per il corpo così si esprimeva, rivolgendosi direttamente alle donne:

non v'accorgete donne, che invece di farvi belle, che le attossicate composizioni vi rodono, et accrepano la pelle, in luogo di polirla, tirarla e colorirla: corrompono lo stomaco, et immarciscono i denti, che sono una parte molto nella donna riguardevole; che altro poi ci vuole da fregarli che la polvere dei coralli, che l'erba salvia, et il sangue di drago; onde ne nasce poi un grande odor di fiato, un color pallido, una corruzione d'umori, che tutto il corpo affligge, e distempera. (p. 271).

Esattamente il contrario degli effetti che abbiamo visto fare prodigi sul corpo della protagonista.

Flaminia Bresciana

Lasciamo adesso la cortigiana di Padova e passiamo a Flaminia bresciana, per vedere quali siano le consonanze con la trattatistica. I motivi che risaltano, qui, sono due: il tema della monacazione forzata e quello della donna forte. Nel primo caso il riferimento obbligato è, naturalmente, ad Arcangela Tarabotti. Che cosa può accomunare un personaggio come Flaminia con le tesi della monaca? Nel paragrafo dedicato all'analisi di questo personaggio si era notato come, una volta costretta ad entrare in convento con la forza, Flaminia mutasse la propria natura, anzi la pervertisse, trasformandosi in una spietata omicida pur di evadere. Ella imbocca quindi la via del delitto e della dannazione. Qui Pona sembra anticipare col suo personaggio quanto la Tarabotti denuncerà una ventina di anni più tardi nella *Semplicità ingannata*, e cioè che la prepotenza che subiscono queste donne monacate a forza non riguarda solo il corpo, ma influisce anche sulla loro anima, sulla loro natura, distorcendola e pervertendola. Così, infatti, ella si esprime sulla sorte di queste sventurate: «sciolto il freno alla disonestà e macchiata la continenza, fuggitesi dall'abborrita prigione, <hanno> disonorate le loro case e anche quelle di Dio». Flaminia perde la sua femminilità, la sua natura di donna, una volta subita questa esperienza di costrizione. Quando la vediamo evadere dal chiostro non ha più niente di femminile, è imbrattata di sangue, in mano sfodera un pugnale, pronta ad

imboccare proprio quella strada indicata dalla Tarabotti. Ecco allora come questo potrebbe suggerire una denuncia del Pona della *Lucerna* contro il sistema delle monacazioni forzate, al quale si sacrificano le naturali ambizioni della donna (ricordiamo che Flaminia avrebbe voluto solo trascorrere una vita serena col proprio innamorato). Alcune considerazioni della protagonista sembrano ancora testimoniare a favore di questa impressione, anche per il fatto che ritornano in maniera simile nelle accuse della Tarabotti. Vogliamo qui nuovamente citare la presentazione che Flaminia fa di sé e della propria condizione familiare, perché la lucidità di questa sua affermazione pare poi riecheggiare nell'analisi che la Tarabotti fa dei motivi alla base delle monacazioni forzate e dei matrimoni combinati. Così si esprime Flaminia:

nacqui fanciulla di ricca, nobile e generosa famiglia, ma così numerosa di gioventù, per tre ammogliati fratelli in donne troppo feconde, che ormai, dovendosi le sostanze dividere in tanti capi, non altro che debolissime porzioni si potean fare. Pensarono dunque gli troppo solleciti parenti di alluogare il più dei figliuoli a talento proprio, senza riguardo avere a qual parte gli piegasse il genio e la stella che muove gli animi. (p. 124).

E così suona l'accusa della Tarabotti, rivolta agli uomini, nella *Semplicità ingannata*:

se stimate che il numero grande delle figliuole pregiudichino alla Ragion di Stato poiché se si maritassero tutte, troppo crescerebbe la nobiltà e s'impovertirebbero le case, con lo sborso di tante doti, pigliate la compagnia che vi è stata destinata da Dio senza avidità di denari (p. 139)

Si può quindi affermare che Pona, negli anni di composizione della *Lucerna*, avesse già chiare le motivazioni economiche e politiche dietro cui si celava il fenomeno delle monacazioni forzate ed in generale dei matrimoni di interesse, e come questi due aspetti sociali fossero in realtà le due facce di una stessa medaglia.

L'altro tema a cui si accennava in precedenza, quello della donna combattente, avvicina la Flaminia di Pona, alla figura di donna forte che si trova in Lucrezia Marinelli. Secondo la scrittrice, infatti, la donna ha tutte le capacità per poter maneggiare le armi e per sostenere questa tesi non esita a portare esempi di

svariate donne guerriere, il migliore esempio delle quali è rappresentato dalle Amazzoni (diversi capitoli della *Nobiltà* sono dedicati a questo tema, ad esempio quello *Delle donne nell'arte militare, et nel guerreggiare illustri et famose* o quello sulle *Donne forti et intrepide*). In effetti, Flaminia non sfigurerebbe nell'elenco della Marinelli, in compagnia di Pentesilea o Valasca, tuttavia sembra che a Pona stia più a cuore la questione della monacazione forzata che distorce l'animo femminile, piuttosto che la condivisione dell'immagine della donna combattente. Flaminia, infatti, si trasforma in una feroce guerriera (anzi in guerriero, visto che vivrà sotto le mentite spoglie di uomo) non tanto per dimostrare che la donna sia abile nella lotta, ma per provare che l'esperienza della monacazione forzata la porta ad alterare la propria indole, che non è quella di combattere e di uccidere.

La levatrice di Ancona

Dall'atmosfera che si respira nella novella della Levatrice di Ancona possiamo trarre, invece, qualche considerazione a proposito della tragica condizione della donna all'interno della famiglia e a proposito della pratica del delitto d'onore; due temi, questi, affrontati con grande lucidità da Moderata Fonte nel *Merito delle donne*. Qui l'autrice tratteggia le caratteristiche della società "civile", in cui a dominare è ormai la violenza in tutte le sue forme, dai «ladronezzi», alle usurpazioni, agli assassini. È una società che è sprofondata nella barbarie della violenza, il cui monopolio è nelle mani dell'uomo, che se ne serve per avere il sopravvento sul proprio simile, ma anche per tenere soggiogata la donna e punirla in caso di trasgressione. Per certi versi, quindi, possiamo vedere qui prefigurata quella barbarie dei tempi che Pona trasferisce nelle novelle della *Lucerna*. L'esempio migliore di questa fosca rappresentazione sociale è dato proprio dalla novella della Levatrice di Ancona, in cui appaiono in forma narrativa le constatazioni della Fonte. Come si ricorderà, l'autrice veneziana, oltre a condannare il dilagare della violenza e ad osservare come la donna, essendo per sua natura mite, male si adatta a questa realtà, smascherava il mito del delitto d'onore²⁵⁹. L'onore è una falsa motivazione, alla base di questa pratica sta la natura violenta dell'uomo, che si approfitta della condizione di subalternità della donna per esercitare su di lei la prepotenza. Ed in effetti, nella feroce violenza perpetrata dai fratelli sulla giovane partorientente della novella non vi è

²⁵⁹ Cfr. qui p. 79 e A, Romagnoli, op. cit. pp 283-284.

traccia di onore, vi è solo una bestiale brutalità. Ciò che si percepisce, attraverso lo sguardo sconvolto della levatrice, è più che altro un debordare della violenza, che si allarga tutto intorno fino a spazzare via il neonato innocente e la stessa levatrice testimone del fatto. L'autore sembra condividere allora la posizione di Moderata Fonte e svelare l'ipocrisia di questa pratica che di rispettabile non ha nulla e affonda le proprie radici nella violenta natura dell'uomo e nella deriva sanguinaria in cui la società è naufragata.

Altro esempio di come la riflessione di Moderata Fonte ritorni nelle vicende delle novelle si può trovare in quella che vede per protagonista la figlia di un notaio in Viterbo. Qui dobbiamo ripetere quanto già osservato per Armilla e per l'infanzia della Cortigiana di Padova, in quanto anche la figlia di un notaio in Viterbo è oggetto di desiderio senza amore da parte dell'uomo. In particolare la sua vicenda pare ricalcare quella della ragazza udinese. Un uomo potente si invaghisce di lei, la elegge ad oggetto delle sue voglie passeggiere, e poi la abbandona quando il divertimento è terminato. Se guardiamo alla strategia che quest'uomo adotta per circuire la sua preda possiamo notare come questi abilmente mascheri il suo reale interesse (ossia quello per il possesso sessuale) con la promessa dell'amore sincero (promette alla ragazza di sposarla e la blandisce con parole dolci come "cuore", speranza", ecc.). Facendo leva su questo tasto, convince la ragazza a cedere alle sue voglie. Tutta la vicenda pare mettere in pratica la riflessione di Moderata Fonte, che funziona quasi come un corollario a questa storia:

questa dimostrazione di servitù e d'amore veramente [gli uomini] non ci fanno perché ci amino, ma perché ci desiderano, e in questo caso l'amor in loro è figliuolo, e il desiderio è padre, ovvero l'amore è effetto e'l desiderio la causa; perché si dice che rimossa la causa si remove l'effetto, da ciò nasce che l'uomo ci ama tanto, quando ci desidera, e però mancato che è in lui il desiderio, che è causa di quel vano amore, o per averlo conseguito, o per non lo poter conseguire, viene a mancare insieme l'amor, che è l'effetto di quella causa. (p. 53).

Messalina

Abbandoniamo ora i personaggi della *Lucerna* per passare alla *Messalina* e vedere quali siano qui le consonanze con le posizioni espresse nei trattati. Come già

si era visto nel capitolo precedente, nell'opera fanno capolino diverse sentenze di chiara impronta misogina. Esse allargano alla donna in generale alcuni tratti attribuiti alla protagonista, come ad esempio la curiosità, la sfacciataggine, l'ostinazione, l'instabilità, e così via. Vediamone alcune:

La donna è curiosa per natura, non lascerà buco, ove non applichi l'orecchio, ove non affacci l'occhio, purché creda di udire, o vedere cose, che piacciono a sé, o possano dispiacere in altrui. (p. 19).

La donna è cupa, ardente, tenace de'suoi propositi oltr'ogni credere. (p. 18).

La superbia, è femina anch'ella; e va innanzi alla lussuria per ordine e per età. (p. 25)

Se ora diamo uno sguardo al trattato di Passi, ci accorgiamo che questi stessi difetti erano già stati presi in considerazione dal ravennate:

In tutti è la soverchia curiosità sempre nociva, ma più nociva assai a quelli, che si trovano più curiosi per natura, che sono per mio avviso le donne. (p. 216).

La pertinacia della mente e l'ostinazione dell'animo delle donne è tale, che se pigliano un roverscio, la vogliono sempre a modo loro. (p. 217)

La superbia è vizio capitale, perché da lei derivano molti ruscelli di varie e diverse colpe [...]. Questo vizio si ritrova principalmente nelle donne. (p. 19).

Nel capitolo precedente ci si era già interrogati a proposito di queste sentenze di Pona sulla donna e si aveva avuto l'impressione che, più che un reale intento misogino, da parte dell'autore vi fosse la volontà di accontentare il proprio pubblico di lettori maschi, che condividevano il giudizio negativo della società contemporanea sulla donna. Se confrontiamo le massime di Pona con quelle di Passi ci accorgiamo che il veronese sembra parafrasare, quando non riproporre in maniera molto simile, le affermazioni del ravennate, quasi a voler servire al suo lettore un sentenziario già pronto, in cui questi potesse magari riconoscere la lezione del famoso trattato di Passi. Questo ci porta ad immaginare che Pona effettivamente conoscesse *I donneschi difetti* e come fosse abile a giocare con gli stereotipi in esso contenuti e a

servirsi di questi in maniera del tutto strumentale, in funzione di appagamento del suo lettore, anch'egli probabilmente non a digiuno di trattatistica misogina. Quindi pare confermata l'ipotesi che si era avanzata nel precedente capitolo, secondo la quale queste sentenze, più che rispecchiare profondamente le convinzioni dell'autore, sarebbero frutto di una convenzione letteraria (in un'opera che presenta Messalina e le sue peripezie erotiche, ci *devono essere* delle sentenze sulla donna dissoluta, superba, ostinata, non se ne può fare a meno). Tutto questo avviene ad un primo livello della lettura; se invece si scende ad un livello più profondo (quello in cui Pona, come si è provato a spiegare, lascia degli indizi per un lettore futuro, in grado di andare oltre la lettura di superficie), si possono notare delle consonanze, questa volta non più convenzionali, con le considerazioni espresse dalle nostre autrici. Messalina, ad esempio, sembra essere una di quelle tante donne che sono fatte oggetto di desiderio senza amore, secondo la lezione di Moderata Fonte. Claudio, infatti, la vuole per sé, soltanto perché animato da un disordinato desiderio di possesso, che può peraltro facilmente appagare sfruttando la propria posizione di uomo potente:

i semi della bellezza di Messalina, infusi nel sangue di Claudio, passando nel terreno del cuore, proruppero in *voglie disordinate*. *Il compiacimento diventò brama*; la brama fu a lui facile di ridurre al possesso. (p. 13 corsivo nostro).

La figura di Claudio, peraltro, è spesso irrisa dall'autore come quella di un vecchio che non ha la percezione dei suoi anni in confronto alla giovinezza della donna da cui è attratto. «Egli fu cattivo aritmetico» ci dice Pona. E torna di nuovo alla mente quel “giovinetto” ottuagenario della Marinelli che ha perso il senno dietro ad una fanciulla, anche lui “cattivo aritmetico” e bersaglio del sarcasmo dell'autrice. Claudio da parte sua si rende ridicolo con la goffaggine, con la debolezza di spirito, con la sua incapacità di poter soddisfare sotto ogni punto di vista Messalina.

La trasgressione della protagonista, il suo ricercare la degradazione per sfuggire al ruolo sociale in cui è costretta e che rifiuta, sono come un grido di libertà. Messalina, allora, è una donna che rivendica per sé la libertà di poter vivere come vuole, di poter scegliere, di poter evadere dal ruolo che la società impone. Vi è

quindi una consonanza con quell'altro grido di libertà che di lì a pochi anni avrebbe innalzato Arcangela Tarabotti per rivendicare alla donna il diritto di poter decidere del proprio destino, senza dipendere dai vincoli imposti dalla società. In questa Messalina che va contro un intero sistema (scegliendo, certo, una strada di autodistruzione che la Tarabotti non avrebbe condiviso), possiamo forse riconoscere quell'insofferenza per le imposizioni e quella aspirazione alla libertà che caratterizzavano l'indomito spirito di Suor Arcangela. Se si guarda quindi oltre la lettura convenzionale che vorrebbe Pona come un altro, stanco, epigono, della trattatistica misogina, si scoprono spunti insospettabili che ribaltano completamente la posizione che pareva più scontata. Ecco perché, per quanto riguarda il primo Pona, quello che arriva proprio fino alla *Messalina*, ci sentiamo tutto sommato di dissentire da quanto scrive Fulco, il quale, proprio prendendo spunto dalle sentenze misogine del romanzo, sostiene che «la prevenzione, riacuitasi nel Seicento, nei confronti del sesso femminile, sentito come inferiore, subordinato, ma anche imprevedibile, irrazionale [...], in una società che [...] riafferma il potere maschile, appare condivisa dallo scrittore.» (p. XLIX). Piuttosto potremmo dire che lo scrittore è ben cosciente del fatto che la società riafferma il potere maschile e che la donna in questa società sia destinata a soccombere alla prepotenza dell'uomo, ma la sua concezione della donna non sembra, alla fine, quella condivisa dalla società. Pona comprende bene gli anni in cui vive ed altrettanto bene conosce il suo lettore ed è perciò abile e scaltro, in questo primo tempo della sua scrittura, ad offrire un prodotto che possa appagare questo pubblico, ma allo stesso tempo possa indurne un altro, futuro magari, a scoprire la sua nascosta posizione.

Le donne della Galeria

È piuttosto nel secondo tempo della sua scrittura che qualcosa da questo punto di vista cambia. Se infatti si guarda ai personaggi della *Galeria* ci si accorge che, in parallelo con l'ascesa sociale del medico-scrittore, cala la complessità e la tensione con cui essi sono costruiti. Leda, Lucrezia e Santa Monica sono assai lontane dai personaggi a tutto tondo della *Lucerna* e dalla complessa personalità di Messalina. Si è visto come le tre protagoniste si caratterizzino per pochi tratti caratteriali e come l'autore eviti (o forse non sia più in grado) di penetrare a fondo nelle loro motivazioni e nella loro dimensione psicologica. Questa scelta conformista

fa sì che nella ricerca delle consonanze, vengano meno quelle con le tre donne scrittrici, che invece predominavano nella prima fase della produzione. Segno, questo, di come la produzione successiva al cambiamento di rotta sia meno intensa dal punto di vista della complessità e si adagi sullo stereotipo, senza più ambizioni o preoccupazioni di lanciare messaggi più o meno nascosti di critica sociale.

Prendiamo, ad esempio, in considerazione Leda. Ella è una «regina disoccupata e data ai lussi»; il suo tratto distintivo è una superficiale curiosità verso tutto ciò che porta con sé un alone di novità. Quando ha notizia dell'arrivo di un vascello con a bordo un mercante che porta con sé gemme meravigliose e vari oggetti luccicanti, non sa trattenersi ed è la prima a salire a bordo per vedere, toccare, prendere, quegli oggetti, spinta soltanto da un immediato quanto effimero appetito. Le caratteristiche di Leda non si allontanano quindi molto da quelle messe sotto accusa da Passi nel suo trattato. Egli, infatti, a proposito della curiosità femminile scrive:

la curiosità è potissimo argomento dell'impudicizia, e però Plutarco nel libro *De Curiositate*, dice, *Adulterium esse curiositatem alienae voluptatis*. Questa vana curiosità fu chiamata dal Savio cosa pessima e iniqua. (p. 216).

Leda, spinta dalla curiosità, sale sulla nave; poi, già insoddisfatta di ciò che ha visto, dirige la propria attenzione verso il cigno che svetta a prua e, sempre per appagare la propria curiosità, vi entra senza indugio e qui consuma il rapporto col dio. Quindi la curiosità di Leda è la base su cui Giove costruisce il successo della sua operazione e la causa prima del tradimento del marito Tindaro, proprio come suggeriva Passi: dalla curiosità nasce l'impudicizia e l'adulterio. La consonanza con il ravennate riguarda anche la questione della donna oziosa, da cui per forza di cose ci si deve aspettare un comportamento impudico. Leda è una regina «disoccupata», alla quale ben si adatta quello che Passi scrive nel discorso VIII, *Delle donne accidiose et otiose*:

l'otio accende alla libidine, alla vanagloria, alle delitie, ritira la persona dalle vigilie, dalle fatiche, e da tutte le lodevoli operationi, e così impara a far male. (p. 77).

Oziosità e curiosità sono poi dal trattatista messe in correlazione l'una con l'altra («l'otio fa curiosa la persona» p. 82), e si è visto come altrettanto legate appaiano nel personaggio di Leda. Il cerchio, così, si chiude.

Anche per quanto riguarda il secondo personaggio della *Galeria* che si era preso in considerazione, le consonanze con il trattato di Passi non mancano. Per quanto Lucrezia sia presentata come esempio assoluto di castità e virtù coniugale, il costante riferimento alla bellezza del suo corpo e alla sensualità che questo sprigiona, ci portano a fare una considerazione riguardante proprio la bellezza della donna. Lucrezia, infatti, è “troppo” bella e questo la espone al desiderio altrui (nel caso è Sesto che si accende di questo desiderio). Per quanto ella si arroccchi nella difesa della propria castità, in nome della fedeltà al marito, non può tenere sotto controllo quello che sprigiona dal suo corpo, quindi la sua bellezza è pericolosa: non solo per se stessa ma anche per l'onore del marito. Si potrebbe quindi affermare che nel personaggio di Lucrezia si veda messo in pratica quello che Passi scriveva a proposito della bellezza femminile «sospetta e pericolosa», nel capitolo a questo tema dedicato (*Discorso XXV*). Qui il ravennate aveva constatato come:

male s'accordano insieme castità e bellezza. [...]. Perché bellezza è apprezzata da tutti, e la bruttezza abborrita; e quello che a molti piace difficilmente si custodisce. [...]. Cioè, difficilmente si custodisce quello che molti ambiscono, e finalmente una volta viene espugnato, quello che da ogni parte è combattuto. (p. 314 corsivo nostro).

In queste non certo originali considerazioni si vede disegnata la vicenda di Lucrezia, che attira l'attenzione di Sesto non tanto per la sua virtù, quanto per la formosità del suo corpo. Ella è un esempio, quindi, di come castità e bellezza male si accordino, per dirla con le parole di Passi. Collatino, il marito di Lucrezia, fa parte quindi di quella schiera di uomini che hanno sì il dono di avere una moglie bella, ma anche il conseguente rischio di doverla condividere con altri, perché «se la prendi bella» - come disse un saggio ad un uomo che chiedeva consiglio su quali caratteristiche dovesse avere la futura sposa - «sarà tua e d'altri ancora» (Passi, p. 313). È vero che Lucrezia non può dirsi impudica, poiché viene da Sesto presa con la forza, ma questo aspetto va a sottolineare ancor di più la constatazione di Passi su come sia

praticamente impossibile che una donna bella possa conservarsi anche casta (indipendentemente dalla propria volontà di rimanere tale). Lucrezia può dirsi casta e pudica nella mente, ma la sua corporeità parla una lingua completamente diversa²⁶⁰, che mette a tacere ed infine fa naufragare quella strenua volontà di mantenere il proprio corpo intatto, da offrire soltanto al marito.

La questione della corporeità femminile emerge, questa volta per negazione, anche nel personaggio di Santa Monica. Pona, infatti, quasi a voler evitare qualsiasi rischio di coloriture sensuali, fa una scelta definitiva: rinuncia a qualsiasi descrizione fisica della Santa. Se si passa in rassegna la pittura dedicata a Monica, infatti, non si trova il benché minimo accenno al suo aspetto fisico e si ha l'impressione di una censura corporea totale. È come se l'autore abbia il timore di cadere nella trappola che il corpo rappresenta e scelga così l'assoluta assenza di corporeità.

Altra caratteristica di Monica, oltre all'assenza di corporeità, è la sua costante disperazione nel caso avverso della scelta di Agostino di aderire al manicheismo. Si è cercato di dimostrare come questa donna scelga la strada del pianto come veicolo di contatto con la realtà e per smuovere il figlio dalla sua fede eretica. Ovviamente si rivolge a Dio perché possa intervenire nella conversione di Agostino, ma nell'arco del racconto più che vedere Monica pregare Dio, la vediamo disperarsi e versare fiumi di lacrime per ottenere il risultato da lei desiderato. Ogni sua parola, ogni sua preghiera, sono inondate dalle lacrime. Ella è sempre sprofondata nella più totale disperazione, tanto da far tornare alla mente uno dei donneschi difetti di Passi, quello *Delle donne ch'hanno dimostrato disperazione ne' casi avversi. Discorso XXXV*. Dice il ravennate:

sono le donne [...] per loro natura debolissime, inferme, prive d'ingegno, di cervello [...] e perciò facilmente cadono in disperazione. (p. 374).

Se guardiamo al personaggio di Santa Monica, in effetti, non notiamo in lei alcun riferimento alla sfera intellettuale. Potremmo azzardarci a dire che ella è tanto priva di corpo quanto di cervello e di ingegno, e si esaurisca tutta nella sua disperazione. La sua personalità è così unidimensionale e piatta da non offrire alcun lampo di intelligenza. Il suo linguaggio, si è visto, invece di prediligere la verbalità e la

²⁶⁰ Cfr. la descrizione fisica che di Lucrezia fa l'autore, analizzata nel precedente capitolo.

razionalità di un confronto dialettico, si articola attraverso lamenti, singulti, singhiozzi, con i quali la santa aggredisce tutti quelli a cui si rivolge²⁶¹. Ecco perché la si può mettere in relazione con le caratteristiche di quelle donne che, non appena si trovino coinvolte in un caso avverso, «facilmente cadono nella disperazione», proprio come sentenziava Passi.

Conclusione

Come si è potuto notare, in questo ultimo capitolo si è tentato di ricomporre i pezzi di quelli precedenti. Quanto appena emerso non ha certo avuto il carattere della novità. O, per meglio dire, dell'imprevedibilità. Dall'analisi dei personaggi condotta nel capitolo quarto, infatti, erano già risuonate quelle "consonanze" che sono state poi affinate e messe in luce in quest'ultimo. Non ci stupisce, cioè, che vi siano stati maggiori e più interessanti spunti di discussione a proposito dei personaggi del primo Pona e che, invece, per quelli del secondo, la vena da cui estrarre nuove considerazioni si sia alquanto inaridita.

Nel corso di questo lavoro, abbiamo avuto modo di vedere come ne *La lucerna* si respiri un'atmosfera satura di sangue e violenza. Nulla di strano per un lettore del Seicento, che anzi prediligeva tematiche cruente. Il fatto interessante è che protagonisti – meglio dire vittime - di questa violenza siano proprio le donne. In quest'opera, inoltre, è palesata spesso l'opposizione uomo-donna, così acuta nel Seicento. A prima vista ci è quasi sembrato che Pona fosse quindi allineato al suo tempo: donna colpevole di trasgressione erotica, costantemente punita, vittima di violenze "giustificate", varie sentenze e prese di posizione misogine. Ma immediatamente sono sorti dei dubbi e questa violenza non è parsa così gratuita. L'attenzione che Pona ha dedicato in queste novelle alla caratterizzazione psicologica della donna, alla accurata presentazione della sua condizione sociale, ci ha fatto da subito pensare che ella non potesse essere un mero oggetto su cui scaricare una violenza fine a se stessa, soltanto per far divertire il lettore secentesco. Infatti, al di là di questo facile obiettivo legato all'intrattenimento, l'autore ha voluto

²⁶¹ Ad esempio quando «fra gli altri assalì un vescovo santo», cfr. qui, p. 217.

inserire il suo giudizio critico, mediato e accuratamente mimetizzato nel testo, sulla società in cui vive.

Anche un personaggio come Messalina, per forza di cose da presentare come fosco esempio di dissolutezza ed insaziabilità della donna, non si appiattisce sul facile stereotipo della «storia esemplare di una ninfomane con coloriture patetico deprecative da non prendere troppo sul serio»²⁶², come potrebbe risultare da una prima lettura. Al contrario, Messalina è un personaggio a tutto tondo, complesso²⁶³, che non si esaurisce in una meccanica ripetitività di azioni, ma che pone alla base della suo agire un'ansia di libertà, per la quale è pronta a sacrificare la sua reputazione e la sua vita, non esitando ad imboccare consapevolmente un percorso di autodistruzione che la innalza quasi ad una dimensione tragica. Con questo personaggio si conclude il primo tempo della scrittura poniana. Il Pona che si risveglia dopo la peste, all'alba del 1630, è un altro uomo ed un altro scrittore, come abbiamo cercato di dimostrare nelle pagine precedenti. La sua produzione letteraria va di pari passo con la consolidazione della posizione sociale raggiunta e perde di profondità, per guadagnare in pacatezza e conformità di stile e contenuti. Il personaggio femminile di questo nuovo Pona risente del mutamento. Abbiamo visto dagli esempi della *Galeria* come tutti e tre i personaggi considerati, per quanto siano elegantemente dipinti, si riducano proprio ad un disegno unidimensionale, come un dipinto su tela che si lascia ammirare soltanto per l'abilità del pittore, ma che rimane muto

Questa scelta conformista è confermata anche dal fatto che le “consonanze” per i personaggi di Leda, Lucrezia e Santa Monica, siano state assai meno sorprendenti di quelle dei personaggi del primo tempo della scrittura poniana e si siano esaurite tutte nella coincidenza col trattato di Passi. Con questo non si vuole ovviamente affermare che il Pona della *Galeria* sia uno scrittore misogino o che condivida le posizioni del ravennate. La coincidenza serve piuttosto a dimostrare come da parte dell'autore vi sia un netto passo indietro, uno spegnersi della tensione e dell'interesse verso la donna, che viene ora disegnata secondo tratti convenzionali, senza più la volontà di riflettere sulla sua condizione nel mondo reale.

²⁶² Cfr. C. Jannaco, M. Capucci, op. cit. p. 645.

²⁶³ Secondo la definizione di Forster, op. cit. p. 77-86.

Per rispondere alla domanda che ci si era posta nell'introduzione a questo lavoro, e cioè se Pona si muova sui binari della conformità oppure dell'eversione, se scelga l'analogia o l'anomalia rispetto al contesto culturale, dobbiamo per forza di cose tenere presente questo mutamento.

Abbiamo a che fare con due Pona, tra loro del tutto diversi. Il primo – quello della *Lucerna* e della *Messalina* – è uno scrittore “anomalo”, dotato di una sensibilità “femminile”, in grado di comprendere la condizione e le motivazioni, i pensieri, di una donna nel mondo reale. È capace di uno sguardo critico e consapevole nei confronti della società contemporanea, senza però mai tradire il suo punto di vista agli occhi del suo lettore. È uno scrittore che va oltre il suo tempo e scrive già per chi quel punto di vista nascosto e critico, quel grido di denuncia, è in grado di cogliere: un lettore futuro, libero dai pregiudizi del lettore contemporaneo.

Il secondo – quello della *Galeria* – ha imboccato il binario della conformità. Il suo sguardo è fermo alla superficie, si concentra sulla preziosità dello stile, sui colori, incapace di riflettere sulla condizione della donna nella società e di coglierne i pensieri e le motivazioni. Forse, ora che ha raggiunto il prestigio sociale, questo Pona, non vuole più rischiare nel suo equilibristico gioco di denuncia e quello sguardo, prima così penetrante e moderno, adesso si volge a contemplare il proprio successo di uomo in carriera, che procede a passo sicuro sulla strada della convenzionalità.

Bibliografia

I) Fonti antiche in ordine cronologico

Autori classici e medioevali

Esiodo, *Teogonia*.

Esiodo, *Catalogo delle donne*.

Aristofane, *Lisistrata*.

Platone, *Repubblica*.

Platone, *Leggi*.

Aristotele, *Historia animalium*.

Aristotele, *De partibus animalium*.

Aristotele, *Politica*.

Aristotele, *Etica Nicomachea*.

Menandro, *Il punitore di se stesso*.

P. Virgilio, *Bucolicon liber*.

P. Virgilio, *Aeneis*.

Q. Orazio, *Satire*.

T. Livio, *Historia ab Urbe Condita libri CXLII*.

P. Ovidio, *Medicamina faciei femineae*.

P. Ovidio, *Ars amandi*.

P. Ovidio, *Amores*.

P. Ovidio, *Fasti*.

P. Ovidio, *Metamorphoseon libri XV*.

L.A. Seneca, *Divi Claudii apocolocyntosis*.

A. Persio, *Satire*.

G. Plinio, *Naturalis historia*.

P.C. Tacito, *Annales*.

G. Svetonio, *De vita Caesarum*.

D. G. Giovenale, *Satire*.

L. Apuleio, *Metamorphoseon libri*.

- Luciano di Samosata, *Dialoghi dei morti*.
- Galeno, *De usu partium corporis humani*.
- C. Dione, *Historia romana*.
- Q.S.F. Tertulliano, *De cultu feminarum*.
- T.C. Cipriano, *De habitu virginum*.
- A. Ambrogio, *De verginibus*.
- A. Ambrogio, *De verginitate*.
- S. E. Girolamo, *Adversus Iovinianum*.
- S.E. Girolamo, *Epistola ad Demetriadem*.
- G. Crisostomo, *Omellie*.
- G. Crisostomo, *De sacerdotio*.
- A. Agostino, *De Civitate Dei*.
- A. Agostino, *Quaestiones in Heptateuchum*.
- A. Agostino, *De tempore*.
- A. Agostino, *Confessionum libri XIII*.
- T. D'Aquino, *Summa Theologiae*.
- G. Boccaccio, *De Genealogia deorum gentilium*, Venezia, 1472.
- G. Boccaccio, *De mulieribus claris*, Ulm, 1473.
- G. Boccaccio, *Decameron*, Firenze, 1527.
- M. Servio, *Commentarii in Virgilium*, Gottinga, 1826.
- D. Alighieri (?), *Il fiore: e il Detto d'amore*, a cura di E.G. Parodi, Firenze, 1922.
- D. Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, Firenze, 1988.
- Autori moderni**
- B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venezia, 1528.
- C. Agrippa, *De nobilitate et praeecelentia foeminei sexus*, Anversa, 1529.
- C. Agrippa, *De Occulta Philosophia*, Lione 1533.
- N. Franco, *Pistole volgari*, Venezia, 1539.
- S. Speroni, *Della dignità delle donne*, Venezia, 1543.
- B. Del Sera, *Amor di virtù. Commedia in cinque atti*, Firenze, 1548.
- M. Bandello, *La prima (seconda, terza) parte de le novelle del Bandello*, Lucca, 1554.
- G. Stampa, *Rime*, Venezia, 1554.

- P.Boaistuau, *Histoires tragiques extraites des ouvres de Bandel*, Paris, 1559.
- F. de Belleforest, *Continuation des Histoires tragiques*, Paris, 1570.
- L. Domenichi, *Versi vari di alcune nobili e valenti dame*, Venezia, 1559.
- G. Marinelli, *Gli ornamenti delle donne*, Venezia, 1562.
- G. Marinelli, *Le medicine pertinenti alle infermità delle donne*, Venezia, 1574.
- V. Franco, *Rime*, Venezia, 1575.
- M. Fonte, *I tredici canti del Floridoro*, Venezia, 1581.
- T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, Ferrara, 1581.
- M. Fonte, *La Passione di Christo*, Venezia, 1582.
- M. Fonte, *La Ressurezione di Christo*, Venezia, 1582.
- T. Tasso, *Discorso della virtù femminile e donnesca*, Venezia, 1582.
- O. Filarco, *Vera narrazione delle operationi delle donne*, Padova, 1586.
- I. Andreini, *Mirtilla, pastorale d'Isabella Andreini Padovana Comica Gelosa*, Venezia, 1588.
- M. Campiglia, *Flori. Favola boschereccia*, Vicenza, 1588.
- L. Marinelli, *La colomba sacra*, Venezia, 1595.
- L. Marinelli, *Vita del glorioso e serafico San Francesco*, Venezia, 1597.
- L. Marinelli, *Amore innamorato e impazzato*, Venezia, 1598.
- G. Passi, *I donneschi difetti*, Venezia, 1599.
- M. Fonte, *Il merito delle donne*, Venezia, 1601.
- L. Marinelli, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini*, Venezia, 1601.
- L. Marinelli, *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo*, Venezia, 1602.
- G.A. Massinoni, *Il flagello delle meretrici*, Venezia, 1605.
- A. Canoniero, *Della eccellenza delle donne*, Firenze, 1606.
- P.P. Ribera, *Le glorie immortali de' trionfi et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri antiche e moderne*, Venezia, 1609.
- G.B. Barbo, *Rime piacevoli*, Vicenza 1614.
- G.B. Barbo, *L'Oracolo, ovvero invettiva contra le donne*, Vicenza, 1616.
- G.B. Barbo, *Il Ratto di Proserpina di Claudiano tradotto in versi sciolti dall'eccellente M. Gio. Battista Barbo padovano*, Padova, s.d.
- F. Pona, *Rime*, Verona, 1617.

- F. Pona, *La Trasformazione del primo libro delle Metamorfosi di Ovidio*, Venezia, 1618.
- F. de Rosset, *Les histoires mémorables et tragiques de ce temps*, Paris, 1619.
- G.B. Marino, *La Galeria*, Venezia, 1619.
- A. Della Chiesa, *Teatro delle donne letterate*, Mondovì, 1620.
- A. de' Santi, *La nobiltà delle donna in risposta agli uomini che dicono male di loro*, Macerata, 1620.
- F. Pona, *Sileno, ovvero delle bellezze del luogo dell'Ill.mo Sig. Gio. Giacomo Giusti, dialogo*, Verona, 1620.
- J. Barclay, *Argenis*, Paris, 1621.
- F. Pona, *Il Paradiso de' fiori, ovvero lo archetipo de' giardini, discorso*, Verona, 1622.
- L. Marinelli, *De' gesti heroici e della vita meravigliosa della Serafica Santa Caterina*, Venezia, 1624.
- C. Bronzini, *Della dignità e nobiltà delle donne*, Firenze, 1625.
- F. Pona, *La lucerna*, Venezia, 1627.
- F. Pona, *La maschera iatropolitica, ovvero cervello e cuore, prencipi rivali, aspiranti alla monarchia del microcosmo, giucososerio di Eureka Misoscolo*, Venezia, 1627.
- F. Pona, *Il Christo passo, tragedia sacra*, Verona, 1629.
- F. Pona, *L'Argenide di Giovanni Barclaio*, Venezia, 1629.
- J.P. Camus, *Les Spectacles d'horreur où se descouvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*, Paris, 1630.
- F. Pona, *Il Gran contagio di Verona nel milleseicento e trenta, descritto da Francesco Pona*, Verona, 1631.
- F. Pona, *La galeria delle donne celebri*, Venezia, 1632.
- F. Pona, *La Messalina*, Venezia, 1633.
- L. Assarino, *Stratonica*, Venezia, 1635.
- P. Farinacci, *Praxis et teorica criminalis*, Lugduni, 1635.
- G. F. Loredano, *Dianea*, Venezia, 1635.
- G.F. Loredano, *Adamo*, Venezia, 1635.
- L. Marinelli, *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, Venezia, 1635.
- G. Ghilini, *Teatro d'huomini letterati*, Milano, 1635.

- F. Pona, *L'Ormondo*, Padova, 1635.
- F. Pona, *Ormundus*, Verona, 1635.
- F. Boninsegni, *Contro il lusso donnesco*, Venezia, 1638.
- M. Bisaccioni, *Il Demetrio moscovita*, Venezia, 1639.
- AA.VV. *Cento novelle amorose dei Signori Accademici Incogniti*, Venezia, 1641.
- A. Valens (?), *Disputatio perjucunda qua anonimus probare nitiur mulieres homine non esse*, Haga, 1641.
- A. Tarabotti, *Antisatira*, Venezia, 1644.
- F. Pona, *Cardiomorphoseos, sive ex corda desumpta emblema sacra*, Verona, 1645.
- G. D. Ottonelli, *Della pericolosa conversazione con le donne, o poco modeste, o Ritirate, o Cantatrici, o Accademiche*, Firenze, 1646.
- G.F. Loredano, *Le glorie de gli Incogniti*, Venezia, 1647.
- O. Plata, *Che le donne non siano della stessa spetie degli uomini. Discorso piacevole*, Lione, 1647.
- O. Rigotti, *De Ponae familiae nobilitate historicum documentum*, s.l. 1647.
- L. Marinelli, *Holocausto d'amore della vergine Santa Giustina*, Venezia, 1648.
- F. Pona, *L'Antilucerna, dialogo di Eureka Misoscolo*, Venezia, 1648.
- A. Tarabotti, *Lettere familiari e di complimento*, Guerigli, Venezia, 1650.
- A. Tarabotti, *Che le donne siano della stessa spezie degli uomini*, Norimberga, 1651.
- F. Pona, *Della eccellenza et perfettione ammirabile della donna*, Verona, 1653.
- A. Tarabotti, *La semplicità ingannata*, Leida, 1654.
- G. N. Doglioni, *Vita della Sig. Modesta Pozzo di Zorzi*, in M. Fonte, *Il merito delle donne*, Venezia, 1660.
- A. Tarabotti, *Paradiso monacale*, Venezia, 1663.
- G.B. De Luca, *Il cavaliere e la dama*, Roma, 1675.
- B. Tondi, *L'Olivetato illustrato nella vita, e gesti del Beato Bernardo Tolomei patriarca olivetano*, Napoli, 1675.
- B. Tondi, *Il Vaticano magnificato*, Venezia, 1683.
- B. Tondi, *L'esemplare della gloria ovvero i fasti sacri, politici e militari dell'antichissima città di Gubbio*, Venezia, 1684.
- B. Tondi, *La femina origine di ogni male, ovvero Frine rimproverata*, Venezia, 1687.

B. Tondi, *La pietà pronuba alla dottrina nella vita di San Bonaventura Cardinale*, Venezia, 1688.

S. Maffei, *Verona illustrata*, Verona, 1732.

AA.VV. *Memorie per servire all'Istoria Letteraria. Tomo Decimo*, Venezia, 1757.

O. De Rossi, *Scrittori piemontesi savoiardi nizzardi*, Torino, 1790.

A. Tarabotti, *L'inferno monacale*, Sellier, Torino, 1990.

II) Bibliografia critica

AA.VV. *Eve and Miriam, From the Margins to the Center in: Feminist Approach to the Bible*, Biblical Archeological Society. Symposium at the Smithsonian Institute, Washington, 1994.

AA. VV. *Donna, disciplina, creanza cristiana, dal XV al XVII secolo. Studi e testi a stampa*, a cura di G. Zarri, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1996.

AA. VV. *Analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.

H. Albani, *Ideal héroïque et crise du héros dans quelques romans italiens du XVIIIe siècle* in «Discours littéraires et pratiques politiques», Publications de la Sorbonne, Paris, 1987.

P. Allen, F. Salvatore, *Lucrezia Marinelli and women's identity in late Renaissance*, in «Renaissance and reformation», XVI (1992).

P. Allen, F. Salvatore, *Lucrezia Marinelli. La donna nel tardo Rinascimento italiano*, in «Prospettiva persona», Dossier Donna 3 (1994), n. 9- 10, X.

A. Asor Rosa, *Letteratura Italiana*, Einaudi, Torino 1991.

R. Barthes, *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino, 1972.

R. Barthes, *S/Z*, Einaudi, Torino, 1973.

R. Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA.VV. *Analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.

B. Basile, *Rassegna di studi sul barocco e il barocco letterario italiano (1965-1972)* in «Lettere italiane» n.3, 1972.

S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano, 1966.

- S. Battaglia, G. Mazzacurati, *La letteratura italiana*, vol. II *Rinascimento e barocco*, Sansoni, Firenze, 1974.
- A. Belloni, *Il Seicento*, Vallardi, Milano, 1929.
- M. Bellabarba, *I processi per adulterio nell'Archivio Diocesano Tridentino (XVII-XVIII secolo)*, in *Trasgressioni. Seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)*, a cura di S. Seidel Menchi, D. Quaglioni, Il Mulino, Bologna, 2004.
- R. M. Bell, *How to do it: guide to good living for Renaissance Italians*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
- A. Beniscelli, *Libertini italiani. Letteratura e idee tra XVII e XVIII secolo*, Rizzoli, Milano, 2012.
- F. Bianco, *Introduzione all'ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari, 1988.
- T. Bilczewski, *Komparatystyka i interpretacja*, Universitas, Kraków, 2010.
- F. Biondi, a cura di, F. Pona, *La maschera iatropolitica*, La finestra, Trento, 2007.
- L. Bisello, *Medicina della memoria. Aforistica ed esemplarità nella scrittura barocca*, Olschki, Firenze, 1998.
- J. C. Bologne, *Histoire de la pudeur*, Olivier Orban, Paris, 1986.
- C. Bremond, *Logica del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.
- C. Bremond, *La logica dei possibili narrativi*, in AA. VV. *Analisi del racconto*, Bompiani, Milano, 1977.
- F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano, 1984.
- S. Buccini, *Note sulle edizioni de La lucerna di Francesco Pona* in «Italice», 2005.
- S. Buccini, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Olschki, Firenze, 2013.
- A. Burzyńska, M. P. Markowski, *Teorie literatury XX wieku*, Znak, Kraków, 2006.
- G. Calvi, *Barocco al femminile*, Laterza, Roma-Bari, 1992.
- J.L.H. Campan, *De l'éducation*, Badouin, Paris, 1824.
- P. Camporesi, *Le officine dei sensi*, Garzanti, Milano, 1991.
- M. Capucci, *Bibliografia e storia letteraria del Seicento* in «Studi Seicenteschi», 1988.
- C. Carminati, *Alcune considerazioni sulla scrittura laconica nel Seicento* in «Aprosiana», Nuova serie, Anno X, 2002.
- C. Carminati, *La prima edizione della Messalina di Francesco Pona (1633)*, in «Studi seicenteschi» XLVII, 2006.

- A. Casadei, *La critica letteraria del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2001.
- E. Casali, a cura di, *Sculture di carta e alchimie di parole. Scienza e cultura nell'età moderna: voci dalla Romagna*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- S. Cavaciocchi, a cura di, *La famiglia nell'economia europea. Secc. XIII-XVII: Atti della Quarantesima Settimana di Studi 6-10 Aprile 2008*, Firenze University Press, Firenze, 2009.
- S. Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1980.
- A. Chemello, *Introduzione a M. Fonte, Il merito delle donne*, Eidos, Venezia, 1988.
- A. Chemello, «Minerva al tavolino». Ovvero l'intellettualità femminile in «Problemi» Maggio-Agosto 1981.
- A. Clark, *Working life of women in Seventeenth Century*, Routledge, London, 1914.
- E. Comba, *Donne illustri italiane*, Paravia, Torino, 1875.
- G. Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento*, Bulzoni, Roma, 1979.
- V. Cox, *Women's writings in Italy, 1450-1650*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008.
- B. Croce, *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*, in «La critica», 1929.
- B. Croce, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari, 1948.
- B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari, 1957.
- M. Daumas, *Adulteri e cornuti. Storia della sessualità maschile tra Medioevo e modernità*, Laterza, Bari, 2008.
- G. De Benedetti, *Il personaggio uomo*, Il Saggiatore, Milano, 1970.
- E. De Froja, *La meraviglia della santità. Significati e strutture del romanzo religioso barocco*, Liviana, Padova, 1980.
- A. de Vaucher Gravili, *Introduction in F. Rosset, Les histoire memorables et tragiques de ce temps*, Le livre de Poche, Paris, 1994.
- L. Di Francia, *Novellistica*, vol. II, Vallardi, Milano, 1925.
- I. Donaldson, *The rapes of Lucretia. A myth and its transformations*, Oxford University Press, Oxford, 1982.
- G. Duby, M. Perrot, *Storia delle donne. Dal Rinascimento all'età moderna*. A cura di N. Zemon Davis e A. Farge, Laterza, Bari, 2009.

- D. J. Dutschke, *Il discorso tassiano "de la virtù femminile e donnesca"* in «Bergomum», n. 3-4, 1984.
- G. Ernst, *Dai donneschi difetti alla Magic'arte. Giuseppe Passi tra stregoneria e magia naturale*. in *Sculture di carta e alchimie di parole. Scienza e cultura nell'età moderna: voci dalla Romagna*, a cura di Elide Casali, Il Mulino, Bologna, 2008.
- P. Fasoli, *Il doppio, la meta formosi, il transito: peripezie dell'essere nel personaggio romanzesco del Seicento* in «Critica letteraria», n.76, Napoli, 1992.
- R. Favret, *J.P. Camus, Trente Nouvelles, choisies et présentées par René Favret*, Libraire Philosophique, J. Vrin, Paris, 1977.
- N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno, a cura di, *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, Viella, Roma, 2009.
- M. Fintoni, *L'ingegno negato. L'immaginario antifemminile tra XVI e XVII sec.* in *Donne filosofia e cultura* a cura di P. Totaro, CNR, Roma, 1999.
- E. M. Forster, *Aspetti del romanzo*, Il Saggiatore, Milano, 1968.
- G. Fulco, a cura di, F. Pona, *La lucerna*, Salerno Editrice, Roma, 1973.
- G. Fulco, *Introduzione* a F. Pona, *La Lucerna*, Salerno, Roma, 1973.
- C. F. Gabba, *Della condizione giuridica delle donne*, Unione Tipografico-Editrice, Torino, 1880.
- G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris, 1972.
- G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino, 1976.
- V. Gentili (a cura di), *Trasgressione tragica e norma domestica. Esemplici di tipologie femminile nella letteratura europea*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 1983.
- P. Getrevi, *Dal picaro al gentiluomo*, Franco Angeli, Milano, 1985.
- G. Getto, *Barocco in prosa e poesia*, Rizzoli, Milano, 1969.
- M. Gori, *Il romanzo italiano del Seicento. Rassegna bibliografica* in «La rassegna della letteratura italiana», n. 3, 1993.
- A. Graf, *Attraverso il Cinquecento*, Loescher, Torino, 1888.
- M. Graziosi, "*Fragilitas sexus*". *Alle origini della costruzione giuridica dell'inferiorità delle donne* in *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*. A cura di N. M. Filippini, T. Plebani, A. Scattigno, Viella, Roma, 2009.

- A.J. Greimas, *Semantica strutturale*, Rizzoli, Milano, 1969.
- H. Grosser, *Narrativa. Manuale Antologia*, Pincipato, Milano, 1985.
- C. Jannaco, *Il Seicento*, Vallardi, Milano, 1966.
- C. Jannaco, M. Capucci, *Il Romanzo, poetica e fortuna in Storia della letteratura d'Italia*, Vallardi, Padova, 1986.
- M. Kennedy Ray, L. L. Westwater, G. Zarri, *Introduzione, presentazione e note a A. Tarabotti, Lettere familiari e di complimento*, Rosenberg & Sellier, Torino, 2005.
- S. Kolsky, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella and Giuseppe Passi: an early seventeenth-century feminist controversy*, in «Modern Language Review», 96, 2001.
- L. Lazzari, *Forme di libertà nelle opere di Lucrezia Marinelli*, in atti del convegno internazionale *Donne a Venezia tra '500 e '700. Spazi di libertà e forme di potere*, Venezia, 8-10 maggio 2008.
- J. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Bari, 1980.
- A. N. Mancini, *Il romanzo del Seicento. Saggio bibliografico* in «Studi Secenteschi», XI, 1970.
- A.N. Mancini, *Romanzi del Seicento: retrospettiva e prospettive* in «Letteratura e critica» Studi in onore di Natalino Sapegno, vol. IV, Bulzoni, Roma, 1977.
- A. Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano, 1990.
- G.B. Marchesi, *Le polemiche sul sesso femminile nei secoli XVI-XVII*, in «Giornale storico della letteratura italiana», Venezia, 1895.
- G.B. Marchesi, *Per la storia della novella italiana nel sec. XVII*, Loescher, Roma, 1897.
- G.P. Marchi, *Introduzione a F. Pona, Il gran contagio di Verona*, Centro per la formazione professionale grafica, Verona, 1972.
- H. Markiewicz, *Czas i przestrzeń w utworach narracyjnych; Postać literacka*, w jego *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1984.
- H. Markiewicz, *Teorie powieści za granicą. Od początku do schyłku XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995.
- F. Medioli, *Arangela Tarabotti e le monacazioni forzate* in A. Tarabotti, *L'inferno monacale*, Rosenberg & Sellier, Torino, 1990.
- M. Miato, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredano*, Olschki, Firenze, 1998.

- M. C. Monaco, R. Nanni, *Leda. Storia di un mito dalle origini a Leonardo*, Zeta Scorpini, Firenze, 2007.
- G. Morandini, *Sospiri e palpiti*, Marietti, Genova, 2001.
- E. Musatti, *La donna in Venezia*, Draghi, Padova, 1891.
- G. Natali, *Idee, costumi, uomini del Settecento*, Sten, Torino, 1926.
- O. Niccoli, *Rinascimento al femminile*, Laterza, Roma-Bari, 1991.
- D. Ortolani, *Potere e violenza nel romanzo italiano del Seicento*, Pellicanolibri, Catania, 1978.
- E. Pelleriti, *L'amaro caso della signora di Carini. Rappresentazioni di un delitto d'onore del XVI secolo*, in «Acta Histriae», 15, 2007.
- B. Porcelli, *Le novelle degli Incogniti: un esempio di dispositio barocca* in «Studi Secenteschi», 1985.
- G. Pozzuoli, *Dizionario di ogni mitologia e antichità*, Volume III, Battelli e Fanfani, Milano, 1822.
- V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino, 1966.
- E. Raimondi, *Polemiche intorno alla prosa barocca*, Olschki, Firenze, 1961.
- G. Ramires, *Un'eroina nel racconto di Servio: Lucrezia*, in «Dialogues d'histoire ancienne», Université de Franche-Comté, Besançon, 2010.
- O. Rey Castelao, *Mujer y sociedad en la Galicia del Antiguo Régimen*, in «Obrado de Historia Moderna», 3, 1994.
- T. Rikier, *La création de la femme*, Complexe, Bruxelles, 1976.
- D. Ringrose, *Madrid and the spanish economy 1650-1850*, University of California Press, Berkeley, 1983.
- D. Riposio, *Il laberinto della verità*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 1995.
- V. Rocchi, *L'accademia e la novella nel Seicento* in «Atti dell'Istituto veneto di scienze lettere e arti», Venezia, 1898.
- A. Romagnoli, *La donna del Cortegiano nel contesto della tradizione*, Universitat de Barcelona, Barcelona, 2007.
- A. Romero, *Una estimación de la diferencia salarial entre hombres y mujeres en un área rural y otra urbana. Navarra (1530-1820)* in «La famiglia nell'economia europea. Secc. XIII-XVII: Atti della Quarantesima Settimana di Studi 6-10 Aprile 2008», a cura di S. Cavaciocchi, Firenze University Press, Firenze, 2009.

- P. Rossi, *Francesco Pona nella vita e nelle opere*, in «Memorie dell'Accademia di Verona», Verona, 1897.
- R. Rutelli, *Semiotica (e)semplificata*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria, 2000.
- M.C. Santacroce, *Aristotele misogino: la difesa delle donne negli scritti di Lucrezia Marinella*, Università degli Studi di Milano, Milano, 2000.
- M. Santoro (a cura di), *La più stupenda e gloriosa macchina. Il romanzo italiano del XVII secolo*, Società editrice napoletana, Napoli, 1981.
- C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974.
- C. Segre, C. Martignoni, *Testi nella storia, la letteratura italiana dalle origini al Novecento*, vol. II, Bruno Mondadori, Milano, 1992.
- S. Seidel Menchi, D. Quaglioni, a cura di, *Trasgressioni. Seduzione, concubinato, adulterio, bigamia (XIV-XVIII secolo)*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- L. Spera, *Verso il moderno. Pubblico e immaginario nel Seicento italiano*, Carocci, Roma, 2008.
- G. Spini, *Ricerca dei libertini*, Editoria universale, Roma, 1950.
- G. Spini, *Ricerca dei libertini. La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, La Nuova Italia, Firenze, 1983.
- L. Stone, *The family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Harper and Row Publishers, New York, 1977.
- M. Tallmadge May, *Galen, On the Usefulness of Parts of the Body. Translated from the Greek with an Introduction and Commentary by Margaret Tallmadge May*, Cornell University Press, Ithaca, 1968.
- K. Thomas, *The double standard* in «Journal of the History of Ideas» n. 20, aprile 1959.
- P. Trible, *God and Rhetoric of Sexuality*, Fortress Press, Philadelphia, 1978.
- C. Varese, *Teatro, prosa, poesia*, in *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, Milano, 1967.
- C. Varese, *Momenti e implicazioni del romanzo libertino nel Seicento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1980.
- G. Vedova, *Biografia degli scrittori padovani*, Minerva, Padova, 1832.

M. Vernet, *Introduction a J.P. Camus, Théorie de la contre-littérature*, Nizet, Paris, 2001.

R. Villari, *Ribelli e riformatori*, Ed. Riuniti, Roma, 1979.

F. Visconti, *Lo spirito misogino nel secolo XVII*, Avellino, Pergola, 1905.

M. E. Wiesner, *Le donne nell'Europa moderna 1500-1750*, Einaudi, Torino, 1994.

V. Zaccaria, *Le fasi redazionali del De Mulieribus Claris* in «Studi sul Boccaccio.», 1, 1963.

M. Zancan, (a cura di), *Nel cerchio della luna: figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Marsilio, Venezia, 1983.

M. Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Einaudi, Torino, 1998.

E. Zanette, *Suor Arcangela, monaca del Seicento veneziano*, Istituto per la collaborazione culturale, Venezia-Roma, 1960.

Streszczenie w języku polskim

Tematem niniejszej pracy jest postać kobiety w twórczości narracyjnej Francesca Pona, XVII-wiecznego pisarza, pochodzącego z Werony. Pona jawi się nam jako postać ciekawa, gdyż praktykując jako lekarz, był równocześnie z zamiłowania pisarzem i zdobył w swej epoce pewną popularność. Aby przeprowadzić analizę twórczości Pona pod kątem problematyki kobiecej, niezbędne było zarysowanie tła epoki. W pierwszej części pracy przedstawiono zatem najważniejsze traktaty mizoginistyczne, opublikowane we Włoszech w owym czasie oraz nieliczne próby podejmowane w obronie kobiet. Z końcem XVI wieku zaczynają też pojawiać się głosy samych kobiet, które próbują bronić godności swej płci.

W pierwszym rozdziale pracy przedstawiono kondycję kobiety w społeczeństwie, starając się odpowiedzieć na dwa najważniejsze pytania: kim jest kobieta i co (czego) jej (nie) wolno czynić. W tym celu przedstawiono niektóre obszary życia społecznego między innymi: rodziny, pracy, edukacji, sfery seksualnej.

Odpowiadając na drugie pytanie, wzięto pod uwagę zwłaszcza negatywne opinie o kobietach, wyrażane przez ówczesnych intelektualistów. Kluczowym okazało się pojęcie tzw. *fragilitas sexus* pojawiające się w najważniejszych traktatach mizoginistycznych epoki, jak: G. Passi, *I donneschi difetti* (Wenecja, 1599), G.A. Massinoni, *Il flagello delle meretrici* (Wenecja, 1605), G.B. Barbo, *L'oracolo, ovvero invettiva contro le donne* (Vicenza, 1616), B. Tondi, *La donna, origine di ogni male* (Wenecja, 1687). Przeanalizowano również utwór T. Tasso pt. *Discorso della virtù femminile e donnesca* (Wenecja, 1582) i jego rozważania dotyczące cnót kobiecych. Na zakończenie rozdziału wspomniano o nieśmiałych próbach w obronie kobiet podejmowanych przez niektórych autorów (C. Bronzini, *Della dignità ed eccellenza delle donne*, Florencja, 1623 i A. Della Chiesa, *Teatro delle donne letterate*, Mondovì, 1620).

W drugim rozdziale przedstawiono głosy trzech kobiet, odważnie broniących piórem godności swej płci przed atakami literackich mizoginów i poddających ostrej krytyce dominację mężczyzn w społeczeństwie. Chodzi mianowicie o Lucrezję

Marinelli i jej traktat *Della dignità et eccellenza delle donne* (Wenecja, 1600), Moderatę Fonte, która napisała dialog *Il merito delle donne* (Wenecja, 1600) oraz Arcangele Tarabotti i jej utwór *La semplicità ingannata*. W trakcie tej analizy zwrócono uwagę na różne podejście trzech pisarek do tego samego tematu. Choć wszystkie krytykują panujące układy społeczne i upominają się o godność kobiety, prezentują różne postawy. Lucrezia Marinelli wychodzi od przemyśleń o charakterze filozoficznym; Moderata Fonte woli pozostać bliżej codziennej kobiecej rzeczywistości. Postawa Arcangeli Tarabotti naznaczona jest osobistym bolesnym doświadczeniem (została zmuszona do przyjęcia stanu zakonnego mimo braku powołania). Wychodząc od swej konkretnej sytuacji, rozszerza ona krytykę na całe społeczeństwo.

Rozdział trzeci stanowi zarysowanie biografii Francesca Pomy (1595-1655), ze szczególnym uwzględnieniem uwarunkowań jego twórczości literackiej. Kolejno zostały przedstawione utwory, będące przedmiotem późniejszej analizy: *La lucerna* (Wenecja, 1627), *La Messalina* (Wenecja, 1627), *Galeria di donne celebri* (Wenecja, 1635), a także traktat pt. *Della eccellenza et perfettione ammirabile della donna*, udowadniający, iż autor znał twórczość wcześniej wymienionych pisarek.

Rozdział czwarty został poświęcony analizie wybranych postaci kobiecych w/w utworów. W pierwszym rzędzie wzięto pod uwagę postaci utworu *La lucerna*, próbując je klasyfikować według ich pochodzenia społecznego oraz związanych z nimi wątków fabularnych. Analiza dotyczy relacji bohaterki ze światem mężczyzn, przy szczególnej uwadze skierowanej na sferę psychologiczną oraz na tragiczny finał, ku któremu zazwyczaj zmierza ich historia. Kolejną analizowaną postacią jest główna bohaterka pseudohistorycznej powieści pt. *La Messalina*. Autor przedstawia Messalinę jako kobietę lubieżną, pragnącą zaspokajać swoje instynkty erotyczne, ale jednocześnie podkreśla jej wyższość intelektualną nad mężem cesarzem Klaudiuszem. Stosunek autora do bohaterki jest niejednoznaczny: Messalina jawi się nie tylko jako przykład patologii seksualnej, ale również jako niespełniona jednostka, kobieta ciekawa świata, która zamknięta w złotej klatce, szuka ucieczki poprzez transgresję.

Ostatnia część tego rozdziału została poświęcona analizie trzech słynnych kobiet, bohaterek utworu pt. *La galeria delle donne celebri*. Chodzi o Ledę, Lucrezję

oraz Św. Monikę. Te trzy modelowe postaci zaczerpnięte z mitologii oraz historii antycznej stanowią dla autora pretekst do ukazania jego literackich kompetencji. Pona dba bardziej o styl i kompozycję tekstu niż o zarysowanie osobowości postaci, które jawią się dosyć konwencjonalne.

Rozdział piąty stanowi próbę podsumowania wcześniejszych rozważań. Pewne topiczne tematy oraz stylematy powracające w analizowanych utworach zostały skonfrontowane z wątkami pisarstwa mizoginistycznego i z opiniami wyrażanymi przez wspomniane autorki. Stanowi to próbę odpowiedzi na pytanie, w jakiej mierze Francesco Pona jest wyrazicielem światopoglądu typowego dla swej epoki, a w jakiej prezentuje postawę polemiczną wobec relacji społecznych i przekonań o zabarwieniu mizogińskim, ze szczególną uwagą skierowaną na związki lub przejawy polemiki ze strony Pony ze współczesną tradycją.

Summary in english

Subject of this dissertation is female character in XVII century writer Francesco Pona's fiction.

In order to analyze this production in the perspective of female problem, the first part of the work gives a profile of the age, with the most important misogynistic treatises and the reactions of three women writers (L. Marinelli, M. Fonte, A. Tarabotti), who tried to defend women right and dignity (chapters 1 and 2).

The second part presents biography of F. Pona and examined works: *La lucerna*, *La Messalina*, *La galleria delle donne celebri* (chapter 3).

Afterwards female character of these works was examined with special attention to possible connections or opposition by the author with the presented tradition (chapters 4 and 5).