

ANNA NEGRI

«Non resti il canto mio vile, e negletto». Spazi privati e spazi sociali in Arcadia

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ANNA NEGRI

«Non resti il canto mio vile, e negletto». Spazi privati e spazi sociali in Arcadia

Com'è noto, l'Accademia dell'Arcadia consentì alle donne di partecipare attivamente alle occasioni d'incontro e confronto tra intellettuali. Le arcadi stabilirono una genealogia di riferimento recuperando autrici dei secoli passati fino a tracciare un nuovo canone della lirica femminile e in questo modo trasformarono la marginalità in un punto di vista privilegiato, facendosi spazio persino all'interno delle pubblicazioni ufficiali dell'accademia. I componimenti di alcune di loro, tra le quali Aurora Sanseverino Gaetani (Lucinda Coritesia) e Giovanna Caracciolo (Nosside Ecalia), risultano esemplificativi di una riflessione sui luoghi codificati della produzione accademica ma si fanno anche specchio di una riflessione identitaria, autoriale, al cui centro si trovano la natura (e le sue diverse significazioni), l'accademia e la sfera propriamente privata. Il contributo intende analizzare una selezione di componimenti che manifestano la volontà delle poetesse di ragionare sull'identità, di poeta e di donna, in un rapporto con lo spazio, variamente declinato, spesso ambivalente ma oltremisura consapevole.

Et oltre a questi, et altri ch'oggi avete,
che v'hanno dato gloria e ve la danno,
voi per voi stesse darvela potete.

EGIDE MENAGE, *Historia mulierum philosopharum* (1690)

Il 5 ottobre del 1690, i quattordici fondatori dell'Accademia dell'Arcadia, riuniti nel giardino dei Frati Minori di San Pietro in Montorio, istituiscono uno spazio sociale transnazionale,¹ parte attiva e determinante di una Repubblica delle lettere che teneva insieme l'Europa intera, in una rete di scambi reciproci e di conflitti di genere. Il contributo delle autrici, alcune delle quali ancora poco studiate, non fu indifferente e inadeguato, come ha giudicato gran parte della critica, soprattutto ottocentesca, che ha provocato per lunghi anni la rimozione delle loro vite e delle loro opere dalla memoria comune e quindi dalle antologie e dalle storie letterarie, che soltanto negli ultimi decenni si sono aperte a un'inclusione sempre maggiore. La laicizzazione della cultura, l'influsso dei modelli d'oltralpe, il rinnovamento dei centri di aggregazione come le accademie e i salotti letterari, le nuove teorie sull'istruzione delle donne, sono tutti fattori in virtù dei quali, soprattutto in determinati ambienti intellettuali, poetesse, scrittrici e improvvisatrici parteciparono attivamente alla diffusione del nuovo gusto letterario come parte integrante di un sistema culturale da osservare e analizzare nella sua interezza. Durante il custodiato di Crescimbeni, dall'anno di fondazione al 1728, si accolgono venti delle ventisette autrici indicizzate nei volumi delle *Rime degli Arcadi* (1716-1781), venti nomi femminili su un totale di duecentotrentasette che, scriveva Amedeo Quondam, corrisponde all'8% degli autori selezionati nel volume e al 27% di tutte le arcadi.² Nel 2014, Tatiana Crivelli postilla che «nei volumi di poesia la percentuale di presenze femminili è, se letta proporzionalmente al numero delle socie, addirittura superiore a quella dei colleghi»,³ e se consideriamo che la scelta dei testi da pubblicare avveniva in forma anonima, queste cifre possono indicare l'oggettivo valore della loro scrittura, percepito almeno dalla società del tempo.

La napoletana Giovanna Caracciolo, per esempio, iscritta all'Accademia nel 1696 con il nome di Nosside Ecalia, è l'unica autrice del quinto tomo delle *Rime* del 1717, con ben otto sonetti messi a testo. Nel primo di questi componimenti, attraverso l'utilizzo di moduli espressivi tipicamente

¹ Cfr. B. ALFONZETTI, *L'Accademia dell'Arcadia*, in *Il contributo italiano alla storia del pensiero. Letteratura*, Roma, Treccani, 2018, 327-332.

² Cfr. A. QUONDAM, *L'istituzione Arcadia. Sociologia e ideologia di un'accademia*, «Quaderni storici», vol. 8, 23 (1973), 389-438.

³ T. CRIVELLI, *La donzella che nulla teme. Percorsi alternativi nella letteratura italiana tra Sette e Ottocento*, Roma, Iacobelli Editore, 2014, 76.

arcadici, l'autrice presenta lo spazio sociale condiviso nel quale dovrà emergere il proprio «canto», definito «rozzo» e dal «basso» stile, descrivendo gli effetti destati dall'atto di recitazione dei propri versi:

Or che dee risonar mio rozzo canto
 fra vaghe Ninfe, e nobili Pastori,
 palpita il cor nel sen, sento i rossori,
 e di giusta vergogna il volto ammanto.
 Poiché basso è lo stil, né merta il vanto
 di spiegarsi tra Cigni, a cui gli onori
 si devon sol de' più pregiati allori,
 che mai nascesser là presso Arno, e Manto.
 Che farò dunque? A te, Febo, mi volgo,
 nume gentil, tu porgi a questo petto
 voce miglior di questa, ch'ora sciolgo.
 Tu assicura il timor, tu dà diletto
 a chi m'ascolta, onde con quel del volgo
 non resti il canto mio vile, e negletto.⁴

Caracciolo si rivolge direttamente al dio splendente della poesia perché le ispiri «voce miglior di questa» e per liberarla dal timore di essere ascoltata da ninfe e pastori adunati, affinché il suo canto non resti «vile, e negletto». Se il richiamo ad Apollo per la chiarezza e la bellezza dei propri versi, come avviene per l'invocazione alle Muse, non desta particolare curiosità, in rapporto al classicismo arcadico, e se le quartine e le terzine in rima incrociata sviluppano il *topos* dell'inadeguatezza, rappresentativo della scrittura femminile accanto a quello della modestia, l'accostamento dei termini «vile» e «negletto», emblematicamente separati da una virgola, pare spostare l'equilibrio del testo su un concetto celato fra le righe. Sebbene infatti queste parole possano essere considerate sinonimi, «negletto» vuol dire certamente «trascurato, lasciato da parte», ma anche «dimesso, sottomesso», non ostentato: e così una sola parola, posta in chiusura e messa in risalto dalla spaccatura nel verso data dal segno di punteggiatura che la precede, rovescia il *topos* portante e pone l'accento sulla volontà autoriale di elevarsi nel «volgo», di ritagliarsi uno spazio attraverso la parola poetica che nasce nel petto, luogo intimo e privato per eccellenza, per mezzo della propria voce. Se si può facilmente obiettare che la punteggiatura dei testi a stampa settecenteschi non sia particolarmente significativa, riducendone la rilevanza nel processo esegetico, occorre nondimeno puntualizzare che, nel caso specifico di questo sonetto, la volontà autoriale si faceva evidente e nettamente più esplicita in una precedente versione di questo sonetto, pubblicata sedici anni prima:

Or che scioglièr degg'io mio rozzo canto
 tra vaghe ninfe, e nobili pastori
 ond'ha l'Arcadia mia fregi, ed onori;
 ben di giusta vergogna il volto ammanto.
 Che roca voce mal risuona a canto
 a nobil suon di cigni almi, e canori;
 degni de' più superbi, e verdi allori,
 che 'n riva crebber mai d'Arno, o di Manto.
 Ma tu, Febo, che in Pindo a parte a parte

⁴ Il sonetto è stato pubblicato in G. RECANATI, *Poesie italiane di rimatrici viventi raccolte da Teleste Ciparissiano pastore Arcade*, Venezia, per Sebastiano Coleti, 1716, 118, quindi in *Rime degli Arcadi*, vol. V, 1717, 363. Da questo momento in poi, i volumi delle *Rime degli Arcadi* saranno indicati con l'abbreviazione RA seguita dal numero del volume (in questo caso, dunque, RA5).

rischiari, e tergi ogni più oscuro stile,
 ov'apri il lume di tua nobil'arte:
 tu muovi, e reggi il mio dir tanto umile,
 perché nell'altre età chiaro, e 'n disparte,
 passi il mio nome, e non negletto, e vile.⁵

I termini si interscambiano («negletto, e vile»), per evidenti ragioni metriche ma forse anche per mantenere una parvenza di modestia sfruttando l'accento sulla parola «umile», e l'emblematica virgola si registra anche qui. In questa variante d'autrice, stampata nell'antologia *Raccolta di rime di poeti napoletani non più ancora stampate* a cura di Domenico Antonio Parrino del 1701, l'intenzione è manifesta e resa chiara dalle scelte lessicali: Caracciolo vuole essere ricordata o, meglio, desidera che il suo «nome» raggiunga le generazioni future, le «altre età». Gli interventi che hanno portato alla versione del 1717 attenuano in qualche maniera la portata di tale messaggio, il cui scarto si trova nel riferimento diretto al «mio nome», affinché questo – non solo il «canto», come dirà poi – non rimanga «negletto, e vile» e possa innalzarsi «in disparte» dal resto, con la propria individualità. La riappropriazione degli spazi dell'Accademia non si realizza soltanto per mezzo di versi d'occasione composti e recitati, dell'ampiezza di una voce che è in grado di risuonare tra le pareti del Bosco Parrasio, ma anche, e oserei dire soprattutto, per via della possibilità, per le donne, di essere nominate, legittimate, riconosciute in quanto autrici, nel tempo presente e in quello futuro. L'apertura dell'Accademia alle donne si configura come importante imitazione dell'esempio europeo, di un respiro emancipatorio e antisegregazionista che le riconosce per la prima volta quali componenti del dibattito sociale – si ricordi in tal senso anche la loro presenza nei salotti e nei caffè –, nonché come promotrici di discussioni e animatrici culturali all'interno di spazi dalla forma mutabile. Ogni anno l'Arcadia destinava sei posti alle «dame», che venivano però ammesse con un metodo specifico, più attento e sorvegliato:

Il secondo [modo] è per annoverazione; e questo modo si pratica colle dame, e colle colonie per voti segreti dal Collegio, a cui tutto ciò che riguarda sì l'une che l'altre appartiene cumulativamente coll'Adunanza; alla quale però, quando il Collegio annovera, dee chiedersi la confermazione che suol concederla a viva voce, e anche per queste annoverazioni vi sono i luoghi riservati; e oltre acciò di simili luoghi riservati per le annoverazioni, ogni anno ne può chieder quattro il Collegio, e due il Custode, per conferirsi a loro richiesta dalla stessa Adunanza a' soggetti meritevoli; e tal collazione va a voti segreti. [...] Benché varj sieno i suddetti modi d'aggregare, nondimeno gli Arcadi sono tutti eguali; né v'è alcuna disparità fra loro, fuorché circa gli Acclamati, i quali hanno il titolo di Arcade Acclamato.⁶

Nella *Storia dell'Accademia*, nonostante Crescimbeni affermi che «gli Arcadi sono tutti eguali», nondimeno più avanti dichiara che «rispetto alle dame, si richiede di più, che attualmente professino poesia o altra sorta di lettere umane».⁷ Dunque, i requisiti di accesso all'Accademia, esplicitati soltanto nel 1700, erano tutt'altro che semplici per le donne che aspiravano a farne parte: l'età di ventiquattro anni, i «buoni costumi» e l'esercizio della poesia. L'*Arcadia*, il romanzo-manifesto dell'Accademia⁸ pubblicato da Crescimbeni nel 1708, con le sue protagoniste attive e vivaci, testimonia la femminilizzazione dell'ambiente romano, nel quale presto si inseriscono le celebri

⁵ Il sonetto si legge in *Raccolta di rime di poeti napoletani non più ancora stampate*, Napoli, per Domenico Antonio Parrino, 1701, 19.

⁶ G. M. CRESCIMBENI, *Storia dell'Accademia degli Arcadi istituita in Roma l'anno 1690 per la coltivazione delle scienze delle lettere umane e della poesia*, Londra, T. Beckett Pall-Mall, dalla Stamperia di Bulmer e Co., 1804, 15-16.

⁷ Ivi, 14.

⁸ Cfr. E. GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, «Filologia e critica», XVII, 3 (1992), 321-358.

Petronilla Paolini Massimi (Fidalma Partenide, 1698), Faustina Maratti Zappi (Aglauo Cidonia, 1704) e Anna Maria Ardoino Ludovisi (Getilde Faresia, 1697). Tra le poetesse ammesse «per acclamazione», come accadeva «co' cardinali, co' principi d'alto dominio, co' vicerè, e con gli ambasciatori regij», troviamo la regina Maria Casimira di Polonia e la principessa di Toscana Violante Beatrice di Baviera, e sotto il custodiato di Michele Giuseppe Morei, dal 1746 al 1760, si raggiunse addirittura la percentuale del 25% di Arcadi Acclamate. Il metodo «per annoverazione», soprattutto in una prima fase dell'Accademia, consentiva ai suoi membri di accrescerne il prestigio, di ricevere i necessari sostegni finanziari e, allo stesso tempo, attribuendo alle personalità più potenti lo statuto di Acclamati, impediva loro di influenzare eccessivamente le questioni interne. In ogni caso, è in questo modo che le donne ebbero la possibilità di presenziare alle riunioni – anche se non in tutte le sedi accademiche e non allo stesso modo –, di produrre testi, in forma orale o scritta, di entrare, insomma, negli spazi di discussione e diffusione della cultura, che nel Secolo dei Lumi avevano al centro l'Accademia dell'Arcadia e la vivacità culturale delle sue colonie e di Roma.

Va detto che il clima culturale del secolo precedente era stato particolarmente ostile alle autrici, che spesso dovevano fare i conti con resistenze e discredito da parte degli intellettuali con i quali entravano in relazione⁹ e con il vedersi escluse dalla cultura accademica e dalle conversazioni erudite – con l'importante eccezione¹⁰ di Elena Cornaro Piscopia, ammessa nel 1669 fra i Ricovrati di Padova e prima donna laureata in filosofia nel 1678. In un'indagine sul rapporto fra le scrittrici e il mondo dell'editoria nella prima età moderna, Guillaume Alonge afferma che nel Seicento «le donne potevano accedere alla sfera pubblica maschile in via eccezionale e, comunque, a patto di *rinunciare alle loro caratteristiche di genere*»: ¹¹ come dimostrano in particolar modo gli studi di Tatiana Crivelli e Tiziana Plebani, nell'opera delle arcadi leggiamo l'importante tentativo di stabilire una genealogia di riferimento che possa contrastare il riverbero di questa imposizione, recuperando autrici dei secoli passati e rivolgendosi a destinatarie di spicco con le quali coltivare una sorellanza che rappresenta la *conditio* della loro capacità di agire (*agency*).¹² Gli scambi tra poetesse, improvvisatrici, attrici e pittrici settecentesche, molte delle quali operano, per l'appunto, in seno all'Accademia dell'Arcadia, ci consentono di porre l'accento sulla «funzione dell'Accademia come spazio di creazione»,¹³ che muove al fianco del proposito di unificare la cultura letteraria del primo Settecento. Puntando sulle specificità di genere e sulle differenze tra i sessi che plasmavano le loro reali possibilità, le arcadi hanno trasformato la marginalità in un punto di vista privilegiato, attingendo spesso al serbatoio

⁹ In merito si veda E. GRAZIOSI, *Arcadia femminile: presenze e modelli*, cit.

¹⁰ Sebbene risulti ineludibile l'importanza di questo traguardo nella storia delle donne di cultura, l'eccezionalità del caso è stata problematizzata, a ragione, da molte studiose del Sei-Settecento che hanno posto l'accento sulle condizioni familiari di partenza e sulla natura di compromesso della laurea in filosofia di Piscopia. L'esemplarità di cui vengono investite la vita e l'opera di alcune donne continua a essere controproducente per gli studi, a causa di pregiudizi di varia natura che incombono sulla loro produzione e che vanno indagati. In questa sede, dunque, si è deciso di utilizzare il termine «eccezione» caricato di questa consapevolezza e di questo particolare significato.

¹¹ G. ALONGE, *Le scrittrici nella prima età moderna*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. LUZZATTO-G. PEDULLÀ, vol. II, *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, a cura di E. IRACE, Torino, Einaudi, 2011, 125. Il corsivo è mio.

¹² In merito si veda almeno T. PLEBANI, *Dalla scena alla vita: la spinta all'agency delle donne nel Settecento (1750-1790)*, in *Nuove frontiere per la Storia di genere*, a cura di L. GUIDI-M. R. PELLIZZARI, vol. III, Salerno, Libreria Universitaria Edizioni, 2013, 193-198.

¹³ T. CRIVELLI, *Archiviare in rete per non archiviare il caso: note sulle poetesse d'Arcadia*, «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 43 (1), 2010, 26.

delle proprie vicende biografiche come «nucleo generativo di novità poetica»¹⁴ e inserendosi in una ragguardevole rete di interazione a livello nazionale ed europeo. Il nuovo codice delle arcadi, che coniuga i temi e i campi semantici canonici dell'Accademia e il petrarchismo platonico con la nuova tradizione femminile, trasforma gli spazi privati dei turbamenti delle poetesse in spazi sociali nei quali far sentire la propria voce e dettare le ragioni quotidiane e intime della propria scrittura, che a volte diviene atto necessario, come testimonia un sonetto di Aurora Sanseverino Caetani (Lucinda Coritesia in Arcadia, dal 1691) pubblicato nel terzo tomo delle *Rime degli Arcadi* del 1716:

Ben son lungi da te, vago mio Nume,
 qual per mancanza di vitale umore
 arida pianta; e qual senza vigore
 palustre augel con basse, e tarde piume.
 Ben son lungi da te; qual senza lume
 notte piena di tenebre, e d'orrore.
 Ben son lungi da te: qual secco fiore,
 cui soverchio calore arda, e consume.
 In te mia vita, han posa i miei desiri;
 or se da te tant'aria mi diparte,
 qual pace troveran gli aspri martiri?
 Ah! dunque è ben ragion, che in mille carte
 sfoghi sue angosce in lagrime, e sospiri
 quest'Alma, che si strugge a parte, a parte.¹⁵

In una lunga catena di similitudini, che si dispiega nelle due quartine, Sanseverino si paragona a figure agonizzanti, l'«arida pianta», il «palustre augel con basse, e tarde piume», la «notte piena di tenebre, e d'orrore», il «secco fiore» arso dal sole, immagini di una natura ben lontana dall'idillio pastorale e dallo splendore di Apollo, dai fasti eroici e dalla prosopopea della poesia maschile. Richiamando per certi aspetti il primo canto della *Liberata*, la poetessa scrive che «è ben ragion» che si sfoghino «in mille carte» gli «aspri martiri», non meglio specificati, affinché la scrittura, quasi balsamo terapeutico, possa rappacificare un'«Alma, che si strugge» in una dualità (da «parte, a parte») che connota nello specifico la poetica della duchessa di Laurenzana e che si apprezza anche in altri componimenti, come quello che segue, nei quali i luoghi codificati assumono significati nuovi, in un rapporto consapevole tra spazio privato e identità autoriale:

Non così, dopo lunga aspra tempesta
 nocchier spargendo gemiti, e querele,
 se accoglie al porto le squarciate vele,
 rasserena la fronte afflitta, e mesta.
 Com'io, dopo la guerra atra e funesta
 del mio antico Signore empio e crudele,
 lieta a voi corro, o Selve: a voi fedele
 albergo di riposo, e pace onesta;
 che 'n voi porre in oblio miei gravi danni
 spero, e col fiero duolo, onde mi sfaccio,
 la rea memoria de' passati affanni;
 è sciolto il cor dall'amoroso laccio,
 in dolce libertate i miei verdi anni

¹⁴ A. T. ROMANO CERVONE, *Faustina Maratti Zappi e Petronilla Paolini Massimi: l'«universo debole» della prima Arcadia romana*, in «Atti e memorie» dell'Accademia dell'Arcadia, vol. IX, fasc. 2-4, 1995, 170.

¹⁵ RA3, 1716, 187. Il componimento manoscritto è conservato presso l'Archivio dell'Arcadia (Biblioteca Angelica di Roma), nel volume V (1695-1696, c. 74.).

sbarca menar di sì gravoso impaccio.¹⁶

Giunta al termine la «guerra atra e funesta» con l'«antico Signore» (Amore), tumultuosa come «lunga aspra tempesta» e portatrice di distruzione e di fatica, la poetessa torna correndo alle sue «selve»: *locus amoenus* codificato per eccellenza, in quanto luogo di bellezza e di riposo dai conflitti, in questi versi si fa anche luogo della «memoria» che prima gravava sul cuore dell'autrice, che in questo modo suggella la sua appartenenza a uno spazio che lei stessa ha immaginato e nel quale trova riparo, lo spazio della scrittura.

Lo spazio duale e nebuloso formulato da Lucinda Coritesia ben si presta alla descrizione dei caratteri del nuovo linguaggio poetico delle arcadi, nel quale trovano posto anche una cifra intima e familiare e il tono affettuoso di chi è capace di condividere il dolore – causato per esempio dalla perdita di un figlio, come mostrano numerosi esempi ampiamente studiati da Tatiana Crivelli.¹⁷ Quella delle arcadi è un'arte che comunica con i destinatari e le destinatarie per attivarne la capacità empatica, con un'attenzione al quotidiano che, oggi, come suggerisce Crivelli, potremmo valutare diversamente e che spesso si intreccia con un interessante sperimentalismo metrico e con il tentativo di muovere dalla sfera privata per aprirsi al pubblico, per ricercare un riconoscimento universale.

Le poetesse d'Arcadia, consapevoli a vario titolo, come abbiamo visto fino a qui, della propria identità autoriale nel contesto specifico dell'Accademia settecentesca, trovano nella poesia d'improvvisazione, nel canto e nel gioco agonistico un campo nel quale inserirsi in maniera peculiare ed eccellente. La spesso insufficiente educazione femminile – per la quale si coltivavano il canto e la musica, accanto alle attività domestiche – e l'importanza dell'oralità in Arcadia – un'oralità altamente teatralizzata – hanno favorito l'appropriazione da parte delle *performer* di questo spazio considerato marginale e secondario rispetto alla poesia scritta, ritagliandosi un ruolo nuovo sul palcoscenico e nel pubblico. Annalisa Nacinovich spiega che nella prassi della più celebre improvvisatrice del XVIII secolo, Corilla Olimpica,

la poesia si dichiarava pronta a occupare gli spazi della formazione e dell'educazione del cittadino che la politica culturale di Clemente XIV aveva dato l'impressione di aprire alla stessa Roma. [...] L'Arcadia rinnovata si dichiarava disposta a promuovere la dimensione 'sensibile' dell'arte nella prospettiva di un'eloquenza capace di raggiungere un pubblico più vasto e 'infiammabile', pur rifiutando [...] gli aspetti più innovativi di questa forma di ritorno all'antico.¹⁸

Perno del rito collettivo dell'improvvisazione poetica è la componente teatrale che connota la presenza scenica delle poetesse e la loro capacità di verseggiare. Nel 1821, nell'articolo *Learned Ladies* apparso nel «New Monthly Magazin» di Londra, Ugo Foscolo scriveva che per le donne «né è meno indecorosa l'ostentazione delle doti della mente, che non sia quella delle grazie personali»:¹⁹

¹⁶ RA3, 1716, 185. Il componimento manoscritto è conservato presso l'Archivio dell'Arcadia (Biblioteca Angelica di Roma), nel volume V (1695-1696, c. 70) e nel volume VII (1697, c. 183). Successivamente si ritrova in *Delle Rime scelte di vari illustri poeti Napoletani*, vol. I, Napoli, per Muzio, 1723, 193.

¹⁷ Cfr. T. CRIVELLI, *La donzella che nulla teme...*

¹⁸ A. NACINOVICH, *I trionfi arcadici di Corilla Olimpica: prospettive di genere del rinnovamento letterario*, in *Femminile e maschile nel Settecento*, a cura di C. PASSETTI-L. TUFANO, Firenze, Firenze University Press, 2018, 15-16.

¹⁹ U. FOSCOLO, *Learned Ladies/Donne erudite*, in «Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo», a cura di C. FOLIGNO, vol. XI, *Saggi di letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1958, 220. In origine, l'articolo era apparso in «New Monthly Magazine», vol. I, n. 2, February (1821), 223-230.

guardando a qualche anno prima e all'attività delle arcadi, una donna attivamente partecipe alla cultura che si staglia nello spazio scenico per "esibire" il proprio sapere, attraverso il corpo e la voce, assume notevoli caratteri di nonconformismo. Rovesciando il senso dell'affermazione e liberandola dal peso della misoginia ottocentesca, si direbbe che Foscolo non sbagliasse a proporre l'equivalenza dell'esibizione del sapere con l'esposizione del corpo, data la centralità assunta proprio dal corpo e dalla corporeità nei versi di moltissime arcadi. Gli spunti biografici, d'altronde, partono dall'esperienza del corpo, un corpo che sopporta dolori fisici e mentali, un corpo che, calato nel petrarchismo e nel classicismo della poesia arcadica femminile, si fa simbolo riconoscibile di una scelta consapevole di tematiche di genere. Tra Settecento e Ottocento, oltretutto, si colloca anche la teoria della conoscenza di Herder, legata ai progressi nella medicina, nell'anatomia, nell'astronomia e nella classificazione delle arti. Citando Roberta Paoletti, in relazione alla distinzione tra corpo e anima, Herder sostiene che «il grado della forza che un'anima ha in rapporto alle altre forze si esprime [...] in base a quanto essa è in grado di estendersi, ossia in relazione *a quanto spazio può occupare*»:²⁰ e se è vero che solo attraverso il corpo vi è «rappresentazione» del mondo e di se stessi, è chiaro che il corpo rappresenta la chiave di lettura privilegiata di questa poesia, nonché lo "strumento" precipuo dell'operazione di riconoscimento messa in atto da queste poetesse. Soltanto per mezzo del corpo si può occupare uno spazio e far risuonare la propria voce.

Ed è nel corpo che si gioca la partita decisiva con il tempo, ossia con l'oblio del tempo presente e di quello futuro, una partita nella quale si erge, come un muro invalicabile, la difficoltà di preservare lo «spazio di creazione» (privato e sociale) conquistato. A prova di ciò, riporto un sonetto di Gaetana Passarini (Silvia Licoatide in Arcadia), ricordata da Crivelli per i componimenti in morte del marito e della sorella:²¹

Quando con gli occhi della mente io miro
 come corre l'etade agile e leve
 verso la meta ove ella giunger deve
 o come meco stessa allor mi adiro!
 E dico lagrimando: or compie il giro
 il quinto lustro di mia vita breve,
 né proveggo per questo al lungo e greve
 affanno del mio cor, per cui sospiro.
 Vorrei del vulgo vil fuggir la sorte,
 che senza gloria passa a l'altra riva,
 e non vorrei morir con la mia morte.
 Ma se per me non posso, ed altri schiva
 me vil soggetto alle sue rime accorte,
 come fia mai ch'oltre mia vita io viva?²²

Il tema petrarchesco del tempo che fugge, caro a molte altre arcadi, in questi versi dalle riprese dantesche e tassiane si intreccia a un desiderio che affanna il «cor» di Passarini (come di molte altre autrici): l'auspicio di non «morir con la mia morte», storicamente precluso alle donne.

²⁰ R. PAOLETTI, *Individualità e coscienza di sé attraverso la differenza tra i sessi in Herder*, in *Femminile e maschile...*, 295. Il corsivo è mio.

²¹ Cfr. T. CRIVELLI, «Figli, vi lascio! E nel lasciarvi tremo». *Sui domestici lutti poetici delle "pastorelle" d'Arcadia*, «Rassegna europea di letteratura italiana», XV (2007), 109-124.

²² RA3, 1716, 332.