

MONICA FARNETTI

*Introduzione*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MONICA FARNETTI

*Introduzione*

*La rappresentazione dell'amore, a partire dalla forma della relazione fra donne e della scelta di castità quale condizione di autonomia intellettuale ed autodeterminazione, vuol essere il pretesto per una ricostruzione del quadro delle scritture teatrali di mano femminile nel secolo del loro esordio. A far data almeno dal 1490 (anno della prima edizione delle maggiori opere di Antonia Pulci), fino a tutto il Cinquecento e al primo decennio del Seicento (al 1611 risale il primo esempio femminile di scrittura tragica, ad opera di Valeria Miani), le donne, approdate in gruppo alla scena della scrittura, approdano altresì, se pur più timidamente, alla scrittura della e per la scena. Il repertorio si presenta, se non di vaste proporzioni, senz'altro assai articolato, contemplando dialoghi (acquisibili come primi annunci di scrittura drammatica) e sacre rappresentazioni, saggi di stile comico e tragico, drammi pastorali, drammi mitologici, "sceneggiature" per coreografie, balletti, feste. Ai casi di autrici relativamente più fortunate – Isabella Andreini, Maddalena Campiglia, Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, la stessa Pulci fra altre – se ne affiancano altri di meno noti – come quello di Barbara Torelli, o della citata Miani – o sconosciuti addirittura, che attendono una lettura attenta e un'adeguata valutazione ai fini del loro inserimento nell'edificando indice delle scritture per la scena sparse nei secoli della letteratura italiana.*

Nella complessa discussione sull'amore che informa di sé pressoché interamente i primi secoli della nostra letteratura<sup>1</sup> un dato almeno è certo: il libro più fortunato e autorevole della tradizione medievale, quello nel quale si compendiano gli esiti della «enorme rivoluzione dei sentimenti» consumatasi in Francia nel secolo XII e nota come dottrina dell'amor cortese, il *De amore* di Andrea Cappellano, viene messo al rogo e per ben due volte.<sup>2</sup> La prima quando, nel 1277, viene condannato dal vescovo di Parigi. La seconda allorché, all'inizio del secolo successivo, brucia fra le fiamme del quinto canto dell'*Inferno* assieme a colei che, memorabilmente, ha proceduto alla verifica più amara delle teorie in esso contenute. Il cosiddetto libro di Gualtieri dunque, *summa* sapienziale in materia d'amore e fonte obbligata dei poeti, dimostratosi capace di sostituire il modello già imperante dell'ovidiana *Ars amatoria* e ritenuto responsabile di avere messo in moto alcune delle tendenze di fondo della sensibilità moderna, al tempo della signora di Rimini comincia a perdere terreno, rivelandosi poco rispondente ai tratti di una società sempre meno incline a sublimare l'amore e fragile, quando non inane, nel preservare le istituzioni dagli effetti dell'istinto o 'talento' che dir si voglia.

È il verso 103, «Amor ch'a nullo amato amar perdona», direttamente proveniente come si sa dalla regola XXVI del secondo libro del *De amore* («L'amore nulla può negare all'amore»),<sup>3</sup> quello forse più arroventato sulle labbra di Francesca, quello in ogni caso che scelgo come punto di partenza per una breve riflessione inerente l'argomento di questo seminario e la cui tragica intensità è proporzionata all'entità del cambiamento

<sup>1</sup> Mi limito a segnalare alcune essenziali voci bibliografiche, indicative della copiosa ermeneutica esistente, in accordo con il carattere - introduttivo al seminario e inaugurale di una ricerca - del presente testo: C. STAPLES LEWIS, *L'allegoria d'amore* [1936], trad. it. di G. Stefancich, Torino, Einaudi, 1969; D. DE ROUGEMONT, *L'Amore e l'Occidente* [1939], trad. it. di L. Santucci, Milano, Rizzoli, 1989; M. CIAVOLELLA, *La malattia d'amore dall'antichità al medioevo*, Roma, Bulzoni, 1976; H. REY-FLAUD, *La nevrosi cortese* [1983], trad. it. di C. Ghirardi, Parma, Pratiche, 1991; P. VEYNE, *La poesia, l'amore, l'occidente* [1983], trad. it. di L. Xella, Bologna, Il Mulino, 1985; M. MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche Editrice, 1984; E. MALATO, *Amor cortese e amor cristiano da Andrea Cappellano a Dante* [1989], in *Studi su Dante. «Lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, Cittadella, Bertinello Artigrafiche, 2006<sup>2</sup>, 571-657; G. BRAIDEN, *Petrarchan Love and the Continental Renaissance*, New Haven & London, Yale University Press, 1999.

<sup>2</sup> Cfr. A. CAPPELLANO, *De amore*, trad. it. di J. Insana, Milano, ES, 1992, con postfazione di D'A.S. AVALLE, *Due tesi sui limiti d'amore*, 187-200, da cui è tratta (190) la citazione che precede.

<sup>3</sup> Ivi, 158.

che storicamente si prepara, per quanto riguarda l'amore, nella visione del mondo dei successori di Dante.

Nella letteratura umanistica, e rinascimentale in ispecie, è un fatto e salta all'occhio che a un ideale di amore corrisposto, principio di simmetria emozionale e di ordine sociale nonché criterio armonico secondo cui si sistema la materia tutta del vivente, si sostituisce un'esperienza problematica in quanto generatrice di un ritmo di amori sfasati, mai corrisposti, metonimicamente imbricati a schidionata (lui ama lei che ama un altro che ama un'altra ancora e così via), tutti sospesi fra il «perché mi fuggi?» e l'«eppur altri m'insegue».<sup>4</sup> Complice la pastorale estense, e ancor prima l'epica boiardesca e ariostesca, nel giro breve di poco più di un secolo amore, che rimane soggetto costante di tutte le favole, si presenta mutato, rovesciato addirittura di segno, nella sua facoltà di governare il mondo, e da principio ordinatore e assoluto si fa indice della relatività dell'umana esperienza, fattore di disordine e generatore di squilibrio fra intimo e universale.

La letteratura teatrale, e quella femminile che a noi preme, non smentisce questo dato, anzi. La *Partenia* di Barbara Torelli (1587), *La Mirtilla* di Isabella Andreini (1588), la *Flori* di Maddalena Campiglia (1588), l'*Amorosa speranza* di Valeria Miani (1604) e finanche *Amor di virtù* di suor Beatrice del Sera (1548)<sup>5</sup> mettono in scena storie sfasate di passione non corrisposta nelle quali amore, già ficinianamente *copula mundi*,<sup>6</sup> non provoca se non dolore e confusione. E citano con sorprendente ampiezza e assiduità, alcune di loro almeno, dal canto di Francesca, il cui *exemplum* risulta, dato l'intreccio di passioni mutevoli e molteplici entro cui viene evocato, quasi al limite della parodia.<sup>7</sup>

È pur vero che in tutti e cinque questi testi, come del resto già in quelli dei citati e ferraresi "capostipiti", alla fine le coppie si ricompongono e gli amori finiscono per venire corrisposti. Ma è altresì vero che ciò avviene solo previa forzatura (per timore della vecchiaia e della solitudine da parte degli amanti, perché gli amati minacciano di

<sup>4</sup> Come è argomentato anche in D.C. DELIS e C. PHILLIPS, *In amor vince chi fugge* [1990], trad. it. di E. Malossini Fumero, Milano, Sperling & Kupfer, 1993.

<sup>5</sup> Segnalo che si tratta, nell'ordine, di quattro favole pastorali per la scena e di una commedia. Indico quindi le edizioni da me consultate precisando che della prima, in corso di stampa, ho preso conoscenza tramite la descrizione di G. ZONTA, *La Partenia di Barbara Torelli Benedetti*, s.l., s.n., 1906, e l'anticipazioni fornita da L. SAMPSON, *Drammatica secreta: Barbara Torelli's Partenia and women in late sixteenth-century theatre*, in *Theatre, Opera, and Performance in Italy from the Fifteenth Century to the Present: Essays in Honour of Richard Andrews*, ed. by B. Richardson et al., Leeds, Society for Italian Studies Occasional Papers, 2004, 99-115; B. TORELLI BENEDETTI, *Partenia* [1587], ed. by L. Sampson - B. Burgess-Van Aken, Toronto, CRRS Publications, in press (nella collana «The Other Voice in Early Modern Europe»); I. ANDREINI, *La Mirtilla* [1588], a cura di M.L. Doglio, Lucca, Maria Pacini Fazzi Editore, 1995; M. CAMPIGLIA, *Flori* [1588], ed. by V. Cox - L. Sampson, Chicago & London, University of Chicago Press, 2004; V. MIANI, *Amorosa speranza*, in Venetia, per Francesco Bolzetta, 1604; B. DEL SERA, *Amor di virtù* [1548], a cura di E. Weaver, Ravenna, Longo Editore, 1990.

<sup>6</sup> Cfr. M. FICINO, *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*, a cura e con uno scritto di G. Renzi, Milano, ES, 1992, *Orazione terza*, 47-53.

<sup>7</sup> Cfr. I. ANDREINI, *La Mirtilla*, cit., atto primo, scena prima, vv. 396-401: «Ma poiché sì cortese / t'ho ritrovato nel farmi sapere / de la tua ninfa le molte bellezze, / deh fammi anco palese / quando di lei t'innamorasti e come / restasti preso a l'amoroso laccio» (51); ivi, atto primo, scena terza, vv. 721-724: «Vedi s'è grande la miseria mia, / leggiadra Filli, ch'io / sento maggior dolore, / per vederti pietosa del mio male» (62); e M. CAMPIGLIA, *Flori*, cit., atto primo, scena quarta, vv. 1-2: «Non può l'huom ricordar memoria grata / in doloroso stato»; ivi, atto quarto, scena terza, vv. 96-97: «Non t'arrossir d'essere accesa, o ninfa, / che RATTO in cor gentile Amor s'accende»; ivi, atto quarto, scena quinta, vv. 115-116: «Deh, non voler, pastor, ch'io rinovelle / (raccontando il mio danno) il mio dolore»; ivi, atto quinto, scena terza, vv. 272-274: «Quinci perché gl'è vero / ch'AMORE a nullo amato amar perdona, / mi volsi a ricambiar essa pietate».

suicidarsi, perché le pene d'amore rischiano in ogni caso di farsi altrimenti insopportabili) o per intervento di forze magiche o divine. Quasi a insinuare che un amore libero e felice non è alla portata degli umani, e sfugge all'influenza della loro pur raffinata arte della parola così come agli effetti del loro pur intenso sentire ed energico agire.

Dunque, amore come esperienza che rompe un'ideale simmetria del creato, che innesta una catena di relazioni aperta all'infinito e marcatrice del disordine dell'animo umano e del mondo tutto, peripezia faticosa per tutta la sua durata che di per se stessa non può né sa approdare al lieto fine. E se già in Cappellano erano custoditi, come si è accennato, alcuni germi di modernità, che dire di questi pastori, ninfe e pastorelle che nei loro inseguimenti fra boschetti e fonti inscenano, e anticipano di circa mezzo millennio, la disincantata (e desolante) posizione sul desiderio come mancanza, limite a una pienezza della vita, assunta da Jacques Lacan e ribadita più volte nei suoi scritti e seminari, secondo cui «l'amore è dare qualcosa che non si ha a qualcuno che non lo vuole»?<sup>8</sup>

Ma c'è un elemento specifico che mi preme rilevare, che riguarda soprattutto (anche se non esclusivamente<sup>9</sup>) la scrittura teatrale delle donne e che ha a che fare con il titolo di questo seminario. Si tratta del tema della fedeltà e devozione femminile alla dea Diana cacciatrice e illibata: dunque della scelta della verginità, con la conseguente indisponibilità al desiderio maschile, che le scrittrici mettono in scena e in gioco attraverso le loro Ardelie, Flori, Licori, Aurebeatrici, Partenie, Corinne e quant'altre ninfe e fanciulle in età da marito che decidono di votarsi alla Casta diva, mantenendo la libertà del cuore e l'integrità del corpo come possibilità di vivere in compiutezza il proprio essere.<sup>10</sup> Incepando in questo modo la catena degli amori e contribuendo al disordine e allo squilibrio dei rapporti.

Corinna, co-protagonista del dialogo di Moderata Fonte *Il merito delle donne* (1600), bene incarna e dà voce a questa figura femminile non prevista e non legittimata dall'ordine vigente, che sfuggendo all'omologazione del matrimonio (e altresì a quella del chiostro) dà corpo e seguito al proprio desiderio di autonomia e fonda la propria autostima sul

<sup>8</sup> Per esempio in J. LACAN, *Amor cortese, ostacolo e jouissance* (tratto da *Radiofonia. Televisione* [1974], trad. it. di G. Contri, Torino, Einaudi, 1982), che leggo in *Il punto su: i trovatori*, a cura di M. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1991, 219-225: 220.

<sup>9</sup> Ricordo di passata alcuni testi della pastorale estense pre-tassiana in cui è attestato il motivo della fedeltà a Diana - serbatale, si noti, sia da parte maschile che femminile: A. ARGENTI, *Lo sfortunato*, in Vinegia, appresso Gabriele Giolito de' Ferrari, 1568; A. BECCARI, *Il sacrificio*, in Ferrara [i.e. Brescia], ad istanza di Alfonso Caraffa, 1587 [i.e. 1720 ca.]; B. GUARINI, *Il pastor fido* [1590], che leggo nell'ed. a cura di E. Bonora, Milano, Mursia, 1977.

<sup>10</sup> Esemplare il monologo o "aria" di Ardelia ninfa in I. ANDREINI, *La Mirtilla*, cit., atto secondo, scena prima, vv. 790-802: «Or che ingemmate son le valli e i colli / di fior bianchi, vermigli, azzurri e gialli, / voglio sedendo a questa chiara fonte, / che col suo grato e dolce mormorio / m'invita a riposar le stanche membra, / tessere ai crini miei vaga ghirlanda, / sì ch'ogni altra d'Ardelia i fiori ammiri / con pensiero immutabil d'osservare / la pudicizia mia cotanto cara / a quella casta diva / che co' 'l bel lume suo rischiarà l'ombra / e inargenta le campagne e i boschi / a lei sacrati». E si rammenti in parallelo come recita la celeberrima preghiera di Norma nell'eponimo libretto di Felice Romani, musicato da Vincenzo Bellini (1831): «Casta diva, che inargenti / queste sacre, antiche piante, / a noi volgi il bel sembiante / senza nube e senza vel» ecc. Rammento che le fanciulle devote a Diana citate nel testo sono le protagoniste, rispettivamente, di I. ANDREINI, *La Mirtilla*, cit. (Ardelia); M. CAMPIGLIA, *Flori*, cit. (Flori e Licori); B. DEL SERA, *Amor di virtù*, cit. (Aurebeatrice); B. TORELLI, *Partenia*, cit. (Partenia); M. FONTE, *Il merito delle donne. Ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini* [1600], a cura di A. Chemello, Mirano (Venezia), Eidos, 1988 (Corinna).

riconoscimento delle altre donne.<sup>11</sup> Elemento, quest'ultimo, di altrettanto forte e necessario rilievo, giacché risulta evidente come solo in un universo ordinato dalle relazioni femminili si renda possibile la scelta una e molteplice del riservarsi per sé, del riservare a sé una diversa cognizione dell'amore (come esemplarmente, e programmaticamente, nel dialogo di Tullia d'Aragona *Della infinità d'amore*, 1547),<sup>12</sup> del riservarsi infine per un'altra: il desiderio amoroso rivolto a un'altra donna non ostacola infatti, a quanto si legge (per esempio nella *Celinda* di Valeria Miani, 1611, e più esplicitamente nella citata *Flori* di Maddalena Campiglia), la tensione e l'ambizione a un'esistenza vissuta in pienezza e in libertà.<sup>13</sup>

È comunque un universo popolato di donne consapevoli, comprensive, complici e non rivali in amore, compagne nel dolore e nella gioia, legate da sentimenti profondi di amicizia e sorellanza quello che si disegna sulla scena del teatro femminile del Rinascimento.<sup>14</sup> Un repertorio questo, va detto, scortato da vicino e corroborato da quello relativo agli altri generi letterari frequentati all'epoca dalle donne: dalla lirica - con la potente linea di un orizzonte femminile di ascolto, riscontro, identificazione e autorizzazione tracciata da una Gaspara Stampa, una Veronica Franco e, nondimeno, una Vittoria Colonna -, alla trattatistica - un titolo per tutti: *La nobiltà et eccellenza delle donne* di Lucrezia Marinella -, al romanzo: dove la stessa Marinella con la Jele protagonista della sua *Arcadia felice*, e ancor prima Giulia Bigolina con la sua *Urania*, mostrano delle donne la forza, l'autodeterminazione e la vocazione all'amicizia e alla solidarietà.<sup>15</sup> Mentre si moltiplicano le donne scrittrici ed è segnato il passaggio di stato, e di misura, dall'esemplarità di poche alla presenza di molte.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> Indicativo fra gli altri il seguente passo (M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., 17-18): «[Corinna] «Più tosto morrei che sottopormi ad uomo alcuno; troppo beata vita è quella che io passo così con voi [...]». «O felice Corinna - disse allora Lucrezia - e quale altra donna al mondo è che vi si possa agguagliare? Certo niuna [...]. Felice e beatissima dunque voi e chi segue il vostro stile». Ricordo che Moderata Fonte è autrice anche del libretto per musica *Le Feste. / Rappresentatione / avanti il Serenissimo / Principe di Venetia / Nicolo da Ponte / il giorno di S. Stefano 1581*, Venezia, appresso Domenico et Gio. Battista Guerra, s.d.

<sup>12</sup> Cfr. T. D'ARAGONA *Della infinità d'amore* [1547], che leggo nell'ed. *Della infinità d'amore. Dialogo di Tullia d'Aragona colla vita dell'autrice scritta da Alessandro Zilioli*, Milano, G. Daelli e C. Editori, 1864, rist. anast. Bologna, Forni, 1974, 31-32, dove al Varchi che le cita Petrarca («ond'io so ben ch'un amoroso stato / in cor di donna picciol tempo dura», *Rvf* 183 13-14), Tullia personaggio risponde: «Malizioso che voi sete; [...] ma bisognava che madonna Laura avesse avuto a scrivere ella altrettanto di lui, [...] e avreste veduto, come fosse ita la bisogna».

<sup>13</sup> Per un approfondimento sul tema dell'amore fra donne a partire dal caso di Maddalena Campiglia rimando al contributo di C. BRACCHI, *L'eversione anarchica della fedeltà a sé*, in *Movimenti di felicità*, a cura di D. Alesi e L. Fortini, Roma, Manifestolibri, 2004, 77-94. Ricordo poi che *Celinda* è il primo esempio femminile di scrittura tragica che si conosca: cfr. V. MIANI, *Celinda, A Tragedy*, ed. with an introduction by V. Finucci, transl. by J. Kisacky, Toronto, CRRS, 2010 (nella collana «The Other Voice in Early Modern Europe»).

<sup>14</sup> Il topos, diffusamente presente in questo repertorio e riconoscibile a mio giudizio fra i più significativi e fertili argomenti di riflessione, è esemplarmente elaborato da I. ANDREINI, *La Mirtilla*, cit., atto secondo, scena seconda, 67-72, in cui Mirtilla e Ardelia, innamorate dello stesso pastore, lungi dal considerarsi rivali in amore solidarizzano e si porgono aiuto (e quindi ivi, atto terzo, scena quarta, 99-105, in cui le due ninfe risolvono la loro contesa in una gara canora, al termine della quale entrambe certificano il proprio «valore» venendo riconosciute «pari ne la beltà, pari nel canto», v. 1790).

<sup>15</sup> Per la verifica di queste linee di lettura vedi rispettivamente: su Gaspara Stampa il mio «*Donne care. Gaspara Stampa legge la Commedia di Dante*, in *Per amicizia. Scritti di filologia e letteratura in memoria di Giovanna Rabitti*, a cura di C. Virdis Limentani - M. Farnetti, Padova, Il Poligrafo, 2011, 53-80; su Veronica Franco il contributo di C. MESSINA, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini, infra*, e T. CRIVELLI, «*A un luogo stesso per molte vie vassì: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco*, in *L'una et l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, a cura di T. Crivelli, G. Nicoli e M. Santi, Roma, Salerno, 2005,

Fra queste molte, resta da dire per concludere, le autrici di teatro sono rare (stante anche il fatto che la ricerca sull'argomento è alle sue prime armi<sup>17</sup>), e una loro percentuale consistente è data dalle monache autrici, non di rado anche teatranti, del cosiddetto teatro claustrale o dello «spasso spirituale».<sup>18</sup> Ho già nominato la fiorentina Beatrice del Sera con la sua importante commedia, forse il massimo esemplare della tradizione che rappresenta, *Amor di virtù*; nomino adesso Antonia Pulci, feconda autrice - fiorentina a sua volta - di sacre rappresentazioni, vite dei santi e storie bibliche per la scena di fine Quattrocento del cui talento veniamo a sapere grazie alle ricerche di Elissa Weaver.<sup>19</sup> Alla quale dobbiamo e dovremo la conoscenza di numerosi altri bei nomi monacali che stanno venendo alla luce - Raffaella de' Servigi, Clemenza Ninci, Cherubina Venturelli, Maria Clemente Ruoti, Maria Grazia Centelli, Annalena Odaldi, Plautilla della Casa - in calce ai manoscritti, e talora in testa alle edizioni, di testi teatrali datati fra metà Cinquecento e metà Seicento: non per caso l'epoca, sottolinea la Weaver, di più spesse murature, più fitte grate e più severi divieti.<sup>20</sup>

Non è necessario tuttavia, mi affretto a sostenere, operare dei distinguo fra teatro 'sacro' da un lato e 'profano' dall'altro, così come spesso non ha senso, io credo, valutare separatamente le rime 'spirituali' e quelle 'amorose' nei canzonieri femminili.<sup>21</sup> Ché, per quanto riguarda il teatro, i generi sono gli stessi (oltre alle sacre rappresentazioni, le

---

79-102; su Vittoria Colonna, il saggio di G. RABITTI, *Vittoria Colonna as a Role Model for Cinquecento Women Poets*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, ed. by L. Panizza, Oxford, European Humanities Research Centre, 2000, 478-497; si vedano poi L. MARINELLA, *La nobiltà et eccellenza delle donne co' difetti et mancamenti de gli huomini*, Venezia, Ciotti Senese, 1600; EAD., *Arcadia felice* [1605], a cura di F. Lavocat, Firenze, Olschki, 1998; e G. BIGOLINA, *Urania* [1556], a cura di V. Finucci, Roma, Bulzoni, 2002.

<sup>16</sup> Cfr. A. CHEMELLO, *Gioco e dissimulazione in Moderata Fonte*, saggio introduttivo a M. FONTE, *Il merito delle donne*, cit., IX-LXIII: IX-XI, e EAD., *Il gesto inaugurale di Luisa Bergalli*, postfazione a *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo raccolti da Luisa Bergalli*, in Venezia, appreso Antonio Mora, 1726, riprod. anast. a cura di A. Chemello, Milano (Venezia), Eidos, 2006, III-XIII, *passim*.

<sup>17</sup> Cfr. *infra* il contributo di A. SCARSELLA, *Recenti studi sulla scrittura teatrale femminile nei secoli XV-XVII*, che avvia un regesto delle edizioni e delle fonti nonché una ricostruzione del quadro degli studi. Già in occasione di questo seminario, peraltro, l'esiguo indice dei nomi delle scrittrici di teatro su cui si basa questa mia riflessione ha accennato ad arricchirsi grazie a due preziose segnalazioni. La prima, di Laura Fortini, relativa all'attività, in pieno Cinquecento, di Leonora Bellati e Laura Guidiccioni Lucchesini, «gentildonne lucchesi, che tre pastorali composero, le quali non han veduta la luce» (come si legge in G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Venezia, Antonio Fortunato Stella, 1796, tomo VII, parte III, 1260). La seconda, di Patrizia Guida, riguardante invece le autrici pugliesi sulle cui tracce la stessa studiosa si sta muovendo: cfr. *Scrittrici di Puglia. Percorsi storiografici dal XVI al XX secolo*, a cura di P. Guida, Galatina, Congedo, 2008.

<sup>18</sup> Cfr. E. WEAVER, *Spasso spirituale, ovvero il gioco delle monache*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Roma, Salerno, 1993, I, 351-371.

<sup>19</sup> Cfr. A. PULCI, *Saint's lives and Bible stories for the stage*, ed. by E. Weaver, transl. by J. Wyatt Cook, Toronto, CRRS Publications, 2010 (nella collana «The Other Voice in Early Modern Europe»). Si dispone peraltro anche di A. PULCI, *Florentine drama for convent and festival: seven sacred plays*, annot. and transl. by J.W. Cook, ed. by J.W. Cook & B. Collier Cook, Chicago and London, University of Chicago Press, 1996. Avendo l'autrice composto, e in parte dato alle stampe, i propri testi nell'ultimo quarto del secolo XV, storicamente ella costituisce, al momento almeno, il punto di origine di questa ricerca.

<sup>20</sup> Cfr. E. WEAVER, *Spasso spirituale*, cit., 371. Per un primo regesto dei testi monacali condotto dalla Weaver si veda, oltre a questo suo stesso contributo, la sua generosa *Introduzione* a B. DEL SERA, *Amor di virtù*, cit., 9-73, particolarmente al paragrafo 3, *Il teatro claustrale*, 20-34.

<sup>21</sup> Giacché l'esperienza amorosa e quella spirituale spesso intimamente coesistono, quando non si sovrappongono, nelle vite femminili. Lo certifica esemplarmente il caso di Margherita di Navarra studiato da L. FEBVRE, *Amor sacro amor profano* [1944], trad. it. di M. Ocellini, Bologna, Cappelli, 1980.

monache compongono farse, commedie e tragedie<sup>22</sup>), non differente nella sostanza è la libertà di cui, dentro e fuori dal chiostro e in più o meno stretta endiadi con la ‘virtù’, queste donne scrivono, e identica è la tensione con cui monache e laiche vi aspirano. Tutte, peraltro, con fatica, e a costo di un’enorme alzata d’ingegno: giacché il divieto alla realizzazione intellettuale e alla rappresentazione di sé attraverso la scrittura non è meno rigido per quelle che vivono all’esterno delle mura claustrali. Non sorprende perciò che tanto una monaca di clausura, la oramai più volte citata Beatrice del Sera, quanto una signora molto in vista nella società romana secentesca quale Elisabetta Catanea, volutamente accostino il teatro a un’altra e più riconosciuta, più autorizzata arte femminile (naturalmente ‘minore’) quale è quella del ricamo e del merletto. La prima per affermare, in una nota che accompagna la sua commedia, che il teatro (la capacità, vale a dire, di «mostrare l’intenzione delle persone secondo i loro sensi») e il ricamo (il sapere «formar in seta la moltitudine de’ fiori»)<sup>23</sup> sono due attività che le riescono con pari naturalezza e talento. La seconda intitolando *Teatro delle nobili et virtuose donne* (1616) nientemeno che un catalogo o libro di modelli per il ricamo e il merletto nei quali, dichiara, «come in theatro della donnesca virtù», si possono vedere espressi e palesati i meriti delle donne.<sup>24</sup>

Che il riferirsi a quest’arte possa tutelare una donna con ambizioni intellettuali dallo scandalo a cui con il suo stesso essere si espone è possibile. Ma è altresì possibile che semplicemente ella maneggi e intrecci i fili del suo testo e quelli del suo ricamo con la stessa disposizione d’animo, la stessa forza creativa, lo stesso piacere. Senza distinzioni né gerarchie fra arti manuali e intellettuali, maggiori e minori, popolari o ‘gaglioffe’ e nobili o ‘curiali’.<sup>25</sup> Ovvero senza partizioni, ancora una volta, fra la letteratura e la vita nella molteplicità delle sue forme, e nella varietà dei modi in cui la bellezza trova posto dentro di lei.

<sup>22</sup> Cfr. per esempio A. ODALDI, *Cinque farse*, fra le quali *Nannuccio e quindici figliastre* (1604); P. DELLA CASA, *Commedie* (1600 ca.); M.G. CENTELLI, *Tragedia di Eleazzaro ebreo* (1559 sgg.), tutte segnalate da E. WEAVER, *Introduzione*, cit., *passim*. Commedia in cinque atti è anche *Amor di virtù* della del Sera.

<sup>23</sup> B. DEL SERA, *Amor di virtù*, cit., 268.

<sup>24</sup> E. CATANEA, *Teatro delle nobili et virtuose donne* [1616], Venezia, Ferdinando Ongania Editore, 1891 (facsimile eliotipico della stampa originale del 1616, nel frontespizio dichiarata «esistente nella Biblioteca Cavalieri di Ferrara»), 3. La figura di Elisabetta Catanea è segnalata da V. COX, *Women’s Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, 160-161. Naturalmente è possibile che il termine eponimo di «teatro» sia assunto, secondo l’uso cinquecentesco, nell’accezione di ‘mostra’, ‘esibizione’, ‘raccolta’ o, metaforicamente, ‘rappresentazione’, fermo restando l’interesse della scelta lessicale ai fini del presente ragionamento. Si noti peraltro che, essendo i modelli, come dichiarato nel frontespizio, «novamente inventati, et disegnati da Elisabetta Catanea Parasole Romana», la Catanea risulta la prima autrice di una collezione di modelli di cui si abbia notizia, il primo nome femminile nella storia di questo repertorio di testi. Non vi è però traccia di lei né del suo primato, a quanto risulta, negli studi di settore, come attesta per esempio l’autorevole catalogo *La collezione Gandini. Merletti, ricami e galloni dal XV al XIX secolo*, a cura di Th. Schoenholzer Nicholas e I. Silvestri, Modena, Franco Cosimo Panini Editore, 2002 (della cui segnalazione ringrazio Chiara Callegari).

<sup>25</sup> Con riferimento alla celebre lettera del Machiavelli al Vettori del 10 dicembre 1513 che sancisce la separazione in oggetto e che leggo nell’edizione N. MACHIAVELLI, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini*, a cura di G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1989, 192-196.

