

ALESSANDRO SCARSELLA

*Note sopra recenti studi sulla scrittura teatrale femminile nei secoli XV-XVI
e considerazioni sull'Amorosa speranza (1604) di Valeria Miani*

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
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRO SCARSELLA

*Note sopra recenti studi sulla scrittura teatrale femminile nei secoli XV-XVI
e considerazioni sull'Amorosa speranza (1604) di Valeria Miani*

*Se alcuni dei maggiori testi del repertorio in esame hanno ricevuto un'attenzione mirata da parte di studiose di rilievo (vedi le edizioni della *Mirtilla* di Isabella Andreini a cura di M.L. Doglio e della *Celinda* di Valeria Miani a cura di V. Finucci, nonché gli studi, tra gli altri, di E. Weaver su Antonia Pulci e di A. Chemello, D. Sartori e C. Perrone su Maddalena Campiglia), manca a tutt'oggi una visione complessiva della scrittura teatrale femminile dei primi secoli della letteratura italiana. Risulta pertanto opportuno avviare un lavoro di ricostruzione del quadro critico, procedendo da un lato a una rassegna dei contributi specifici relativi alle scrittrici e ai testi in oggetto, dall'altro al vaglio della prospettiva diacronica di *gender* a partire da *Women's Writing in Italy 1400-1650* di Virginia Cox e al più recente volume della stessa Cox, *Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy* (2011). Alla luce di questi e di altri approcci interpretativi si intende tracciare per linee generali un ampliamento non solo delle conoscenze, ma anche una puntualizzazione sul metodo storico-critico nella ricerca delle fonti.*

Se alcuni dei maggiori testi del repertorio teatrale femminile hanno ricevuto un'attenzione mirata da parte di studiose di rilievo (vedi le edizioni della *Mirtilla* di Isabella Andreini a cura di M.L. Doglio e della *Celinda* di Valeria Miani a cura di V. Finucci, nonché gli studi, tra gli altri, di E. Weaver su Antonia Pulci e di A. Chemello, D. Sartori e C. Perrone su Maddalena Campiglia), manca a tutt'oggi una visione complessiva della scrittura teatrale femminile dei primi secoli della letteratura italiana. Diviene pertanto opportuno avviare un lavoro di ricostruzione del quadro critico, procedendo da un lato a una rassegna dei contributi specifici relativi alle scrittrici e ai testi in oggetto, dall'altro al vaglio della prospettiva diacronica di *gender*, a partire da *Women's Writing in Italy 1400-1650* di Virginia Cox e al suo più recente volume, *The Prodigious Muse. Women's Writing in Counter-Reformation Italy* (2011).¹ Alla luce di questi e di altri approcci interpretativi non si intende tracciare per linee generali, come pure sarebbe doveroso, quell'ampliamento delle acquisizioni relative alla letteratura italiana derivato dalle ricerche di 'gender', bensì suggerire in queste note una puntualizzazione sul metodo storico-critico di lettura delle fonti in chiave di 'gender'. La seconda parte presenterà invece i primi esiti di una ricerca inedita sul testo di Valeria Miani, *l'Amorosa speranza* (1604), non concorrenziale ma solidale e complementare con le ultime e ben più autorevoli indagini sulla poetessa patavina.

1. A proposito della vitalità degli studi di *gender* sul Cinquecento italiano, spicca la qualità della produzione americana quale fa riferimento all'operosità e al metodo di Virginia Cox. Nella sua personale formula storicistica, finalizzata sia a indagini monografiche, sia alla ricostruzione di ambiti storiografici di ampio respiro (tra Quattro- e Seicento), la studiosa americana contempera la conoscenza della retorica rinascimentale e la coscienza dei conflitti culturali soggiacenti il profilo dell'epoca. Se da una parte dalla retorica discende una concezione performativa prima che persuasiva, della letteratura, dall'altro la pervasività dei codici del linguaggio poetico determina l'assunzione di comportamenti sociali nuovi, particolarmente afferenti il gruppo sociale delle donne, ma con i limiti implicitati dalla loro condizione di dipendenza. Contro un sociologismo marxista astratto dall'analisi materiale del campo d'indagine, la Cox si

¹ Si aggiungano a questi due contributi, gli atti *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di V. Cox e C. Ferrari, Bologna, Il Mulino, 2012.

pronuncia esplicitamente, sebbene il debito residuale dell'interprete dei processi nei confronti della lezione gramsciana² sembri riaffiorare nel principio del passaggio della donna da destinatario consumatore a soggetto produttore di testi letterari, come risposta altresì alla domanda se veramente il Rinascimento fosse stato tale anche per le donne.³ Il genere apologetico, che prevede la partecipazione di autori maschili, e il tema della dignità e del merito delle donne, contrassegnano un processo di promozione sociale esclusivamente allo stato embrionale e ristretto a una élite intellettuale.⁴

La coesistenza di simpatia per la donna colta e misoginia coesistenti anche nello stesso autore,⁵ consolidano un filone di pensiero e un complesso di motivi letterari legati alla posizione sociale della donna di ben più lunga durata, presente nelle culture romanze dell'autunno del medioevo. La prospettiva della Cox tende altresì a correggere quel punto di vista (Dionisotti) tendente a qualificare il consolidarsi della fama di alcune autrici all'interno dello sviluppo della stampa e delle edizioni in volgare, seguendone quindi la decadenza nella seconda metà del secolo. In effetti la recente pubblicazione degli annali di Niccolò Zoppino,⁶ editore veneziano proveniente dall'area di mediazione estense e promotore della costruzione di un pubblico nuovo per la nuova letteratura volgare, convalida l'orientamento prudente e restrittivo. Su un totale di 438 pubblicazioni, sei sono le edizioni di sole tre autrici, pari a poco più della bassa percentuale dello 0,5. In particolare:

- Lucrezia Tornabuoni de' Medici (con altri autori), in *Opera nova de laude*, 1512
- Contarina Gabrielli Ubaldini da Gubbio, *Libro de sancto Francisco*, 1519 e ristampa 1540 (agiografia in ottava rima; contiene anche la vita di Sant'Ubaldo in terza rima, laudi e altri componimenti)
- Vittoria Colonna, *Rime*, quattro emissioni 1539, 1540, 1542.

Se per la presenza in catalogo di Lucrezia de' Medici si può asserire la continuità con formule già ampiamente rodiate delle sillogi «de laude [...] correcte in lingua toscha & hystoriate», la stampa dei poemetti religiosi di Contarina Gabrielli Ubaldini (veneziana maritata in Umbria; la suocera Cleofe Gabrielli, anche lei di origine veneta – Monselice – era stata apprezzata poetessa alla corte estense) risale all'appartenenza alla famiglia patrizia veneziana di una scrittrice di cui poco si sa, quindi a una committenza

² Di Gramsci la Cox è stata traduttrice degli scritti politici e anteriori alla carcerazione, A. GRAMSCI, *Pre-prison Writings*, ed. by R. Bellamy, transl. by V. Cox, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Rilevante già in questa fase del pensiero gramsciano, a partire dal 1920, l'attenzione per quella manifestazione del paternalismo letterario come fenomeno sociale, il "brescianismo", al quale saranno dedicate pagine successive dei *Quaderni* (cfr. M. PALADINI MUSITELLI, *Brescianismo*, in AA.VV., *Le parole di Gramsci. Per un lessico dei Quaderni del carcere*, a cura di F. Frosini e G. Liguori, Roma, Carocci, 2004, 35-54).

³ Cfr. V. COX, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2008, XV.

⁴ Ivi, XIX.

⁵ Cfr. di ALVISE DARDANO (ca. 1429-1511), *La bella e dotta difesa delle donne in verso, e prosa contra gli accusatori del sesso loro, con un breue trattato di ammaestrare li figliuoli*, In Vinegia, per Bartholomeo detto l'Imperatore, 1554. L'ammaestramento comprende istruzioni e costrizioni perturbanti che possano favorire l'ingravidamento: per cui la donna, tra le altre cose, dopo il *coitus*, dovrà a lungo tener le gambe in alto e comunque non potrà lavarsi.

⁶ L. BALDACCHINI, *Alle origini dell'editoria in volgare. Niccolò Zoppino da Ferrara a Venezia: annali (1503-1544)*, nota di A. Quondam, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2011.

nobiliare che prevede, probabilmente, una bassa tiratura e la conseguente necessità di una seconda edizione, analogamente rarissima se non attualmente sconosciuta. Invece le ristampe consecutive e quindi con successive varianti delle Rime di Vittoria Colonna corroborano, a ben vedere, l'ipotesi della Cox relativa all'automatico accesso nel canone di poetesse che divenissero portavoce del tipo culturale umanistico della 'learned lady'.⁷

Secondo la Cox, al contrario, non è comunque a metà del XVI secolo bensì nell'ultimo quarto che il tipo della *learned lady* riporta i risultati più consistenti, in termini di consenso e successo. Nel capitolo terzo di *The Prodigious Muse*,⁸ la Cox sottolinea l'importanza del genere in voga del dramma pastorale nel quadro generale della letteratura teatrale laica tra Cinque- e Seicento. Il *corpus* comprende almeno cinque opere, in cronologia:

1586 *Partenia* di Barbara Torelli

1588 *Mirtilla* di Isabella Andreini

1590 *Flori* di Maddalena Campiglia

1590 *Tragicommedia pastorale*, di autrice incerta, forse Leonora Bernardi, trasmessa da un unico testimone marciano

1604 *Amorosa Speranza* di Valeria Miani.

Nella sua analisi la Cox mette esaustivamente a confronto le distinte modalità di riscrittura dei prototipi messi in circolazione, nell'arco di quasi mezzo secolo, a partire dalla *Egle* (1545) di Giraldo Cinzio, attraverso l'*Aminta* (1575) del Tasso e *Il Pastor Fido* (1590) del Guarini. Reversioni frequenti, dal maschile al femminile e introduzione di nuovi motivi, come l'amicizia femminile e la presenza di una donna comune in mezzo alle ninfe, trasgressività ed erotismo – beninteso sensibilmente commisurati allo *status* dell'autrice, che può essere ora una teatrante ora un'aristocratica – sono i fattori che si innestano su un tronco di motivazioni che sembrano giustificare la propensione verso la forma pastorale in termini affermativi di onestà, decoro e umiltà conformi all'ambiente arcadico, ma convenienti alla posizione femminile, raccogliendo altresì l'eredità dell'egloga e i valori ineclissati del petrarchismo.

2. Prendendo quindi le mosse dalle pagine della studiosa americana e tenendo conto dell'edizione già ricordata della *Celinda*,⁹ unica tragedia scritta da una donna nella letteratura italiana del Cinquecento, si proporranno degli spunti desunti da alcuni aspetti di testo e paratesto di *Amorosa speranza. Favola pastorale* di Valeria Miani (1563 - 1620 ca.).¹⁰ L'epistola dedicatoria dell'editore Francesco Bolzetta, datata Padova 4 aprile 1604, designa come dedicataria la figlia del giureconsulto Ottonello Descalzi e maritata con un Uberti, famiglia di antica nobiltà.¹¹ La dedicataria ha già ricevuto

⁷ COX, *Women's Writing in Italy...*, XIV.

⁸ V. COX, *Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.

⁹ V. MIANI, *Celinda. A Tragedy*, ed. with an introduction by V. Finucci, transl. by J. Kisacky, annot. by V. Finucci and J. Kisacky, Toronto, Iter - Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2010.

¹⁰ Si è consultato l'esemplare marciano (d'ora innanzi citato con la sigla AS) AMOROSA / SPERANZA / Favola Pastorale / DELLA MOLTO MAG.CA / SIGNORA / VALERIA MIANI / CON PRIVILEGIO / IN VENETIA, MDCIII. / Per Francesco Bolzetta. Fregi e capilettera incisi; fascicoli A-L di 4 c. numerate da 5 (B1r) a 84, per un totale di 88 carte (le prime 4 fuori numerazione). La stampa è condotta in fretta e presenta numerosi e ripetuti refusi, sfuggiti nello *errata corrige* (c. 84v: «L'errate siano corrette così»): Venetia, *lectio facillior*, personificazione del proto, per Venetia, per esempio, mancando di lavoro di revisione più accurata.

¹¹ «Alla molto illustre Signora, et patrona osser.ma La Signora Marietta Uberti Descalzi» (c. A2r).

dall'«Autto» (*sic*) il testo; l'editore intende prevenire con il prestigio del nome della Uberti Descalzi le critiche pregiudiziali che ricevono opere pubblicate da donne: «Questi saranno per avventura molti e mossi tutti dalla stessa cagione. Perciò che falsamente persuadendosi, che da femminile ingegno opera pur di mezzana bontà, non che interamente perfetta non possa nascere». ¹² Al contrario, continua l'editore, le donne eccellenti nella poesia e capaci di «contender del primo luogo con gli huomini» sono state «in tutte le età passate» tanto numerose e famose che non occorre citarle. L'editore ha ripreso quindi la topica della *querelle des femmes*, ma rimanendo purtroppo abbastanza sul vago per non confermare la sussistenza di una specie di canone femminile all'interno del quale, seguendo la Cox, si potevano collocare la Stampa, la Gambara, Vittoria Colonna (e forse Laura Terracina, sebbene meno solidamente). I testi poetici d'autore anonimo, affrontano invece prima il motivo eponimo del testo teatrale:

Amorosa speranza,
che già tra muti horri
del spiritoso petto unica stanza
de' purissimi amori
legasti l'alma in gloriose paci,
e pronta e ardita a spiritosi baci [...].¹³

Spicca ovviamente la consonanza del titolo con l'*Amorosa visione* del Boccaccio, il cui peso risulterà soppesabile solo a lettura ultimata. Gli stessi versi si indirizzano quindi alla personalità e alla bellezza fisica dell'autrice, all'insegna di una religione fanaticamente di maniera dell'amore di cui la donna è sacerdotessa:

Tal fiammeggia in costei vivo et ardente
raggio divin, che mille cori accende
d'amor, di gloria, e fuor riluce, e splende
[...].¹⁴

Infatti la superiore e persino sovrumana avvenenza di Valeria appare ribadita dal successivo componimento «d'incerto»: Urania deve cercare in cielo le forme della bellezza di Valeria del suo «chiaro stil», le sue «voci canore», ma se questo è impossibile Valeria stessa vedrà rispecchiato «nel fonte di Elicona il suo bel viso». ¹⁵ La logica encomiastica e laudativa non deve però essere ritenuta vuotamente rituale, se non altro alla luce della replica in parte sorprendente di Valeria Miani, non tanto per l'ostentata e anch'essa a sua volta rituale ammissione di modestia, bensì per il registro severo e singolare nelle scelte linguistiche, dell'epistola dedicatoria «Alla molto illustre Signora, et patrona osser.ma La Signora Marietta Uberti Descalzi», forse determinato dal rendere a sua volta omaggio, dopo l'editore, al patronato femminile:

Dunque non sarà meraviglia s'io donna inesperta, mi movo da quella abbondanza del puro affetto, che sino da' miei primi anni obligommi a V.S. molto illustre con indissolubil nodo d'osservanza a fare libero dono a lei d'un humil frutto colto dal mio sterile intelletto [...]

¹² AS, c. A2v.

¹³ AS, «Canzone d'Incerto» (c. A3v).

¹⁴ AS, «Sonetto d'incerto» (c. A4v).

¹⁵ AS, c. A5r.

contentandomi io, che comparisca alla sua reale presenza , più tosto humile, et rozo mio parto, che adorno e scielto supposito altrui.¹⁶

La scarna biografia di Valeria Miani, figlia di avvocato entrata nella famiglia gentilezza Negri di Venezia, la indica madre di almeno cinque figli,¹⁷ quindi i riferimenti antinomici a sterilità e parto si restringono gioco forza alla dimensione della creazione letteraria, sebbene con immediata attinenza delle metafore a stati d'animo consapevolmente femminili. Per uscire dalla genericità occorrerebbe porre queste premesse paratestuali a quel livello semantico e sociolinguistico adeguato altresì al contesto speciale della comunicazione poetica intenzionalmente frequentato dall'autrice e conforme alla stile allusivo della sua dedicatoria. Questo compito prevede una conoscenza ben più radicale del terreno d'indagine; è possibile in qualche modo soffermarsi utilmente su un momento dell'*Amorosa speranza*, quale *specimen* limitato ma significativo delle compulsioni caratterizzanti una direzione contraddittoria e anomala intrapresa dalla scrittura femminile che, in questo caso, in quanto teatrale prevedeva una rappresentazione pubblica complessa¹⁸ e una drammaturgia talora scabrosa.

3. Atto quarto dell'*Amorosa speranza*. Il Satiro ha catturato la ninfa Tirrenia, l'ha legata a un albero e sta per abusare di lei, tuttavia l'intervento tempestivo dei pastori libera la ninfa e rovescia i ruoli. Ora è il Satiro a trovarsi legato al trovo e sotto il totale dominio della ninfa. Si verifica, probabilmente per la prima volta, un copione simile a quello del film *Extremities* (1986) di Robert M. Young, con Farrah Fawcett, in cui la donna che ha subito un tentativo di stupro sequestra il maschio e si vendica. La situazione assume infatti nella favola pastorale di Valeria Miani un timbro di inaudito sadismo, appena corretto dall'ironia: 'o ti fai tagliare la barba o ti caverò un occhio', questo è il senso di ritorsione della proposta della ninfa. Il Satiro accetta di farsi radere; la ninfa dice che solo ora può baciarlo, ma in verità gli sputa in faccia. Ma non basta, Tirrenia vuole strappargli un corno (ulteriore minaccia di castrazione simbolica). Qui il gioco diviene però più erotico. Tirrenia benda il vecchio satiro con il proprio velo: la vittima non deve assistere al gesto impudico compiuto dalla ninfa, che toltasi il velo è ora nuda. Gli spettatori loro sì, invece, possono 'guardare' e anche i lettori sono in grado farsi un'idea precisa di quanto sta accadendo.

Situazioni del genere erano familiari alle favole pastorali dall'*Aminta*, al *Pastor fido*, ma non la reversione dal femminile al maschile. Ma più che Tasso, Valeria Miani deve aver avuto in mente le stampe erotiche, a circolazione privata e clandestina, le *Lascivie* (1590-1595) di Agostino Carracci.¹⁹ Si tratta di una serie d'immagini pruriginose in cui la Ninfa soggiace al Satiro o subisce la sua violenza. Valeria Miani, che deve averle viste ma senza scandalizzarsi, ne demistifica con rara abilità la funzione pornografica attraverso la parodia e la simbologia della situazione rovesciata ne risulta sempre più esplicita:

¹⁶ AS, c. A6r.

¹⁷ Miani Valeria, *ad vocem*, in Cox, *The Prodigious Muse...*

¹⁸ Nell'epilogo Julo pastorello imberbe si rivolge maliziosamente a un pubblico di dame che, dopo lo spettacolo, dovranno risalire il Brenta per raggiungere Padova: dettaglio corrispondente a un progetto di rappresentazione, in una villa della Riviera, che non trova tuttavia alcuna conferma.

¹⁹ Cfr. D. DE GRAZIA – A. BOSCHETTO, *Le stampe dei Carracci (con i disegni, le incisioni, le copie e i dipinti connessi)*, Bologna, Edizioni Alfa, 1984, 168-169.

Sat. In qual mani mi trovo, ohime infelice,
non stringer così forte, habbi pietate.

Tir. Non dubitar, che temi?
Questo non è già membro
sensitivo al sicuro
[...]
E di più vo donarti
un delicato bacio.
Io vò strapparlo a viva forza.

Sat. [...] Io mi sento mancare.
Sbendami questo velo,
scioglimi queste funi,
poi che così sta il patto.

Tir. Rende troppo vaghezza
questo mio vello a la tua bella faccia.
Oh sembri un Dio d'Amore²⁰.

Quando il Satiro sarà liberato da Bassano, quest'ultimo lo paragonerà a un bue castrato:

Bas. [...]per mia fé, che somigli un mio castrone
vecchio ch'ho nella mandria,
al qual tagliai la barba e manca un corno.
Oh meschinazzo vecchio, chi t'ha concio
in questo modo? mi fai compassione.

In un primo momento il Satiro aveva dichiarato di essere stato così ridotto da «un tristo et ingrato pastore», ora rivela di essere stato vittima di un gioco erotico con una ninfa finito male:

Sat. Una ninfa crudele, a dirti il vero,
che mi legò per scherzo e poi legato
m'acconciò come vedi in tal maniera.²¹

Bassano è la figura del bifolco o 'zanni' perennemente affamato e incline al tradimento. Figura maschile subalterna e intermedia tra la bestialità infraumana del Satiro e la dignità ideale dei pastori, ricomparirà solo alla fine (mentre il Satiro scompare definitivamente dalla scena), quando si celebreranno i matrimoni delle ninfe Fulgenzia e Venelia con i pastori Isandro e Alliseo, ed è presente come *alter ego* di quello spettatore che, per la sua sensibilità relativamente inferiore, forse non sa e non può comprendere fino in fondo il senso d'estasi di parole come queste:

Ahi che veggio? Che miro?
son viva, morta, o sogno?
O soave languire,
o felice morire:
o dolce, e caro sogno,

²⁰ AS, cc. 54 r-55v.

²¹ AS, c. 57r.

o contento infinito.²²

In catarsi felice, l'*Amorosa speranza* risponde dunque all'*Amorosa visione* del Boccaccio. Secondo Valeria Miani l'amore è un sogno che può non svanire al risveglio, a condizione però di aver portato alla luce quel risentimento e quei conflitti che possono esplodere in forme di violenza e di sottomissione, che implicheranno un rischio reciproco e, da parte della donna, soprattutto l'occasione di essere avventurosamente soggetto e non più o esclusivamente oggetto. Questa forse la sfumatura più interessante del 'parto' letterario della poetessa veneta.

²² AS, c. 80v.