

I. Prima età moderna

Dall'antichità in poi la vecchiaia fa paura; è sinonimo di decadenza fisica e/o mentale, qualcosa che annuncia la morte, il tempo che fugge. Perciò spesso, e in modo particolare nella letteratura greca, si tenta di domare questa paura ridendo di essa.¹ Argomenti come la concupiscenza dei vecchi,² un tema rincorrente nella letteratura latina, ma anche il sogno dell'eterna giovinezza presente nella mitologia greca,³ rimangono d'attualità durante la prima età moderna, nonostante la presenza di una evoluzione continua dell'atteggiamento nei confronti della vecchiaia, una evoluzione dovuta anche ai cambiamenti dei saperi e della concezione dell'uomo e della religione.⁴ Se la vecchiaia fa in generale paura, quella della donna risulta particolarmente pericolosa e minacciosa (dal punto di vista maschile). Sprovveduta della sua funzione naturale (di procreare e di partorire) dopo la menopausa, la donna invecchiata o proprio vecchia equivale alla strega ingannatrice, alla personificazione dell'equazione >donna = danno<, come descritto da Giovanni Boccaccio nel suo trattato misogino *Il Corbaccio*:

-
- 1 Georges Minois: *Storia della vecchiaia. Dall'Antichità al Rinascimento*, Roma 1988, p. 59 [Il mondo greco]: »Il vecchio e la vecchia diventeranno per secoli il bersaglio predestinato dell'arte comica. Perché non sono più altro che caricature umane, facili da schernirsi per via della decadenza fisica e talvolta mentale, e, oltre a tutto, inoffensivi. Tutte le passioni umane prendono, nei vecchi, aspetti grotteschi, perché essi non sono più capaci di godere i piaceri della vita, e l'approssimarsi della morte rende vani tutti i loro progetti.«
 - 2 Ivi, p. 109: »[Il mondo romano]: Il tema della concupiscenza dei vecchi e delle vecchie è uno dei più popolari; l'incongruità tra l'amore fisico e la bruttezza è un elemento comico da sempre.«
 - 3 Ivi, p. 111: »Vecchio sogno dell'umanità, il ringiovanimento si ritrova a più riprese nella mitologia: Bacco ringiovanisce le sue nutrici; Venere restituisce la giovinezza a Faone, il vecchio marinaio di Lesbo di cui si innamora Saffo. Fino al secolo XVI, prima che s'imponga la rassegnazione, gli uomini cercheranno appassionatamente quelle chimere che sono il sapere assoluto, la ricchezza infinita e la giovinezza eterna, attraverso la pietra filosofale, la trasformazione dei metalli e la fontana di gioventù. Ignoranza, povertà e vecchiezza fanno parte della galleria di incubi che l'umanità, ancora oggi, tenta invano di esorcizzare.«
 - 4 Ivi, p. 180: »Senza dubbio ha contribuito a una prima presa di coscienza della specificità della vecchiaia la diversificazione delle funzioni sociali; come abbiamo visto questa coscienza era scomparsa nel Medioevo. Dal secolo XI in poi i documenti cominciano a parlare della vecchiaia, a descriverla, a ricercarne le cause e anche le medicine. Allora, soprattutto nel secolo XII, si manifestano delle affinità col pensiero antico. Il vecchio, che nelle cronache e nei trattati teologici delle età oscure andava ricercato con grande fatica, torna a essere un personaggio letterario.«

Che più? sopra tutte l'altre cose, a cui caluto non ne fosse, era da ridere, che averla veduta quando s'acconciava la testa, con quanta arte, con quanta diligenza, con quanta cautela ciò si facesse: in quello per certo pendevano le leggi e i profeti. Essa primieramente negli anni più giovani, quantunque più vicini a quaranta che a trenta fossero, posto che ella, forse non così buona abbachiera, li dicesse ventotto fatti, lasciamo star l'aprile e 'l maggio, ma il dicembre e il gennaio, di sei maniere d'erbette verdi, o d'altrettante di fiori, donde ch'ella se li avesse, apparecchiare, e di quelle certe sue ghirlanduzze composte, levata per tempissimo, e fatta la fante levare, poichè molto s'era il viso e la gola e 'l collo con diverse lavature strebbiata, e quelli vestimenti messi che più all'animo l'erano, a sedere postasi in alcuna parte della nostra camera, primieramente si metteva davanti un grande specchio, e talor due, acciocchè bene in quelli potesse di sè ogni parte vedere, e conoscere qual di loro men che vera la sua forma mostrasse: e quivi dall'una delle parti si faceva la fante stare, e dall'altra avea forse sei ampolluzze, e vetro sottile, e orochicco, e così fatte bazzicature. E poichè diligentemente fatta s'avea pettinare, ravvoltisi i capelli al capo, sopr'essi non so che viluppo di seta, il quale essa chiamava trecce, si poneva; e quelle con una reticella di seta sottilissima fermate, fattosi l'acconce ghirlande e i fiori porgere, quelle primieramente in capo postesi, andando per tutto i fiori compartendo, così il capo se ne dipigne, come talvolta d'occhi la coda del pavone avea veduta dipinta, nè niuno ne fermava, che prima allo specchio non ne chiedesse consiglio. Ma poichè l'età venne, troppo parendosi, e i capelli, che bianchi cominciarono a divenire, quantunque molti tutto 'l di se ne facesse cavare, richiedeano i veli, come l'erba e i fiori soleva prendere, così di quelli il grembo e il petto di spilletti s'empieva, e con l'aiuto della fante si cominciava a velare: [...].⁵

L'ironia, mischiata all'odio, con cui il narratore descrive la donna di una certa età che usa ogni sorta di trucco per non far vedere la sua decadenza fisica, sottolinea il pericolo riconosciuto nella figura della vecchia da parte maschile.

Oltre a ciò, la furbizia di voler nascondere la propria vera età viene aggravata, secondo il narratore del *Corbaccio*, dall'assenza completa di qualsiasi scintilla di saggezza presso le donne; un fatto che vale quasi indipendentemente dall'età che essa ha:

Ma qual che la cagion si fosse, ricorrer dovevi prestamente a quella infallibile verità, cioè niuna femmina esser savia, e perciò non poter saviamente adoperare; e se riprensione in ciò cadeva, sopra te doveva degnamente cadere, siccome colui che credevi, avendola alcuna volta guardata, o portandole alcuno amore, quello aver fatto di lei in sua vecchiezza, che nè la natura nè forse i gastigamenti aveano potuto nella sua giovinezza fare, cioè che ella savia fosse, o alcuna cosa saviamente operasse.⁶

5 Giovanni Boccaccio: *Il Corbaccio* (1354), in: *Opere volgari di Giovanni Boccaccio*, vol. 5, Firenze 1823, p. 155-255, qui p. 211-212.

6 Ivi, p. 239.

L'immagine della vecchia ingannatrice che cerca di nascondere la sua bruttezza fa parte di un immaginario della misoginia tradizionale e viene contrastata dal riconoscimento dell'utilità della donna invecchiata quando assume il suo ruolo sociale, come quello della nonna ad esempio.⁷

Anche nella letteratura rinascimentale, e specialmente nella poesia, domina una visione negativa della vecchiaia, innanzitutto della vecchiaia femminile, spesso contrastata con la giovinezza, immagine sublimata della perfezione umana.⁸ Pietro Bembo, iniziatore del petrarchismo, ha coniato la metafora dello specchio che restituisce alla donna giovane l'immagine della vecchiaia:

O superba e crudele, o di bellezza, / d'ogni don del cielo ricca e possente, / quando le chiome d'or caro e lucente / saranno argento, che si copre e sprezza, // e de la fronte, a darmi pene avezza, / l'avorio cresco e la faville spente, / e del sol de'begli occhi vago ardente/scemato in voi l'onor e la dolcezza, // e ne lo specchio mirerete un'altra, / direte sospirando: – eh lassa, quale / oggi meco penser? Perché l'adorna // mia giovinezza ancor non l'ebbe tale? / A questa mente o 'l sen fresco non torna? / Or non son bella, allora non fui scaltra.⁹

In generale però, la vecchiaia viene associata, nella poesia rinascimentale, al motivo del *carpe diem*, del tempo che fugge, e rimane così un motivo secondario. Come posizione sociale, la vecchiaia viene presentata tramite la figura della vedova, che però non è necessariamente dipinta come vecchia, pur essendo associata ad uno stato senile, ne testimonia in primo luogo la precettistica dedicata a tale stato: *Dello stato lodevole delle vedove* (1579) di Fulvio Androzzi, ma anche opere quali *Institutione d'ogni stato lodevole delle donne christiane (Della vera e perfetta veduità)* (1575) di Agostino Valier, *Ornamenti della gentildonna vedova* (1574) di Giulio Cesare Cabe e *La vedova* (1570) di Orazio Fusco. Se i testi sulla vedovanza si collocano nel contesto

7 Minois: *Storia della vecchiaia*, p. 181-182: [Secoli XI-XIII; La vecchiaia nella fantasia]: »Le vecchie, in genere, sono dissolute; si truccano per dissimulare la loro bruttezza e si offendono se si ricorda la loro età. Questa misoginia tradizionale è tuttavia temperata dal riconoscimento dell'utilità delle vecchie; dirigono la casa e il patrimonio, allevano i bambini piccoli, combinano i matrimoni.«

8 Ivi, p. 273-274: »La rabbia degli uomini del Rinascimento contro la vecchiaia si è espressa in particolare nella pittura delle vecchie, perché l'invecchiamento sembra avere su di loro un effetto ancor più devastante che sugli uomini. Immagine della bellezza, dell'amore, del piacere terrestre, la giovane donna è relegata con l'età all'altro estremo: bruttezza, odio, sofferenza. La donna è destinata agli estremi: simbolo della bellezza, non può diventare che simbolo di bruttezza; fata, si trasforma in strega. Ma, seducente o orribile, agli occhi della chiesa essa resta agente del diavolo. Non può dunque aspettarsi alcuna pietà: disprezzata dagli antichi amanti presi dal disgusto, condannata dai suoi detrattori di sempre, ella è respinta da tutti.«

9 Pietro Bembo: *Sonetto LXXXVII*, in: Id: *Rime* (1530), a cura di Carlo Dionisotti, Torino 2001, p. 55.

della Controriforma e ritraggono generalmente un ideale di donna cattolica,¹⁰ la trattatistica di sociabilità come *Il Libro del Cortegiano* di Baldassare Castiglione del 1528, di cui il terzo è dedicato alla donna di palazzo, o il trattato *La civil conversazione* (1574) di Stefano Guazzo, in cui si riflette sulla conversazione delle vedove, o ancora il *Dialogo della institutione delle donne* (1545) di Lodovico Dolce possono essere collocati nella tradizione della *polemica dei sessi* che dibatte del rapporto fra donne e uomini.¹¹ Anche in questi testi, la vecchiaia delle donne rimane un argomento secondario (non ci sono precisioni per quanto riguarda l'età), legato innanzitutto alla questione della bellezza (interiore) della donna e alla possibilità di una specie di saggezza femminile. Il concetto della ›donna di Palazzo‹, basato sull'onestà, »la gravità temperata di sapere e di bontà«, lascia intravedere una saggezza femminile indipendente dalla bellezza fisica e dunque limitata alla gioventù:

V. Lasciando adunque quelle virtù dell'animo che le hanno da esser comuni col Cortegiano, come la prudenza, la magnanimità, la continenza, e molte altre; e medesimamente quelle condizioni che si convengono a tutte le donne, come l'esser buona e discreta, il saper governar le facoltà del marito e la casa sua e i figlioli quando è maritata, e tutte quelle parti che si richieggono ad una buona madre di famiglia: dico, che a quella che vive in corte parmi convenirsi sopra ogni altra cosa una certa affabilità piacevole, per la qual sappia gentilmente intertenere ogni sorte d'uomo con ragionamenti grati ed onesti, ed accomodati al tempo e loco, ed alla qualità di quella persona con cui parlerà, accompagnando coi costumi placidi e modesti, e con quella onestà che sempre ha da componer tutte le sue azioni, una pronta vivacità d'ingegno, donde si mostri aliena da ogni grosseria; ma con tal maniera di bontà, che si faccia estimar non men pudica, prudente ed umana, che piacevole, arguta e discreta: e però le bisogna tener una certa mediocrità difficile, e quasi composta di cose contrarie, e giugner a certi termini appunto, ma non passargli. [...] perchè quella gravità temperata di sapere e bontà è quasi un scudo contra la insolenza e bestialità dei presuntuosi; onde si vede che una parola, un riso, un atto di benivolenza, per minimo ch'egli sia, d'una donna onesta, è più apprezzato da ognuno, che tutte le dimostrazioni e carezze di quelle che così senza riserva mostran poca vergogna; e se non sono impudiche, con quei risi dissoluti, con la loquacità, insolenza, e tai costumi scurrili, fanno segno d'essere.¹²

-
- 10 Si veda: Helena Sanson: »Conduct For The Real Widow. Giulio Cesare Cabei's Ornamenti della gentildonna vedova (1574)«, in: Helena Sanson/Francesco Luciolli (a cura di): *Conduct Literature for and about Women in Italy (1470-1900). Prescribing and Describing Live*, Paris 2016, p. 41-61.
- 11 Margarete Zimmermann: »'L'eccezione veneziana': La *Querelle* italiana nel contesto europeo«, in: Rotraud von Kulesa/Daria Perocco/Sabine Meine (a cura di): *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Firenze 2014, p. 179-189.
- 12 Baldassare Castiglione: *Il libro del Cortegiano* (1528), a cura di Carlo Baudi di Vesme, Firenze 1854, p. 173-175.

Insomma, nella letteratura italiana rinascimentale la vecchiaia in generale, e la vecchiaia delle donne nello specifico, rimane marginale, viene evitata o appare stereotipata, integrata nella visione misogina generale, come nei casi di Gabrina e/o Alcina, personaggi femminili dell'*Orlando Furioso* (1532) dell'Ariosto. Tra tutte le donne rappresentate nel poema cavalleresco del poeta ferrarese sono le più anziane e le più malvagie coloro che assumono i tratti della strega.

Il canone (maschile) della letteratura rinascimentale è dunque caratterizzato da una doppia visione della donna: questa oppone la donna giovane, caratterizzata da una bellezza sublimata, alla donna (in)vecchia(ta), che rappresenta il concetto misogino dell'essere malvagio e ingannatore.

Uno sguardo al campo letterario italiano del Rinascimento mostra tuttavia, accanto a questa costellazione, una notevole presenza di scrittrici e poetesse. Già nel tardo Medioevo e nel '400 si notano singole figure di donne che possono essere collocate nel contesto italiano, come Christine de Pizan (1364-1429),¹³ che scrive nel contesto francese ma è originaria di Venezia, o l'umanista veronese Isotta Nogarola (1418?-1466) che redige le sue opere prevalentemente in latino. Nel '500, però, l'apertura verso il volgare, il distacco dal canone educativo dell'Umanesimo apre le porte alle donne che si appropriano sia del petrarchismo, che trasformano al «femminile»,¹⁴ sia della parola e della scrittura per posizionarsi all'interno della *polemica dei sessi*.¹⁵ «Le donne fanno gruppo», così Carlo Dionisotti caratterizza il fenomeno della presenza massiccia delle donne nella letteratura italiana del Rinascimento.¹⁶

I.1. La donna che invecchia nel petrarchismo femminile

Con Pietro Bembo, il *Canzoniere* di Francesco Petrarca diviene il modello per la poesia amorosa per la maggior parte d'Europa. Ma non solo poeti come

13 Minois: *Storia della vecchiaia*, p. 241.

14 Ulrike Schneider: *Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna e Gaspara Stampa*, Stuttgart 2007; Rotraud von Kulesa: »Weiblicher Petrarkismus in der italienischen Renaissance«, in: Renate Möhrmann (a cura di): *Frauenphantasien*, Stuttgart 2014, p. 1- 29.

15 Daria Perocco: »La Querelle des femmes et l'histoire de la littérature en Italie: le cas particulier de la recherche italienne«, in: Armel Dubois-Nayt/Marie-Elisabeth Henneau/Rotraud von Kulesa (a cura di): *Revisiter la »Querelle des femmes«. Discours sur l'égalité/l'inégalité des sexes en Europe, de 1400 aux lendemains de la Révolution*, Saint Etienne 2015, p. 101-109.

16 Carlo Dionisotti: »La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento«, in: Id.: *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 238.

Joachim du Bellay e Pierre de Ronsard in Francia o Garcilasso della Vega in Spagna sfruttano il poeta del Trecento attraverso il prisma di Pietro Bembo; anche le donne scoprono questo modello letterario per riflettere sull'amore e sulle relazioni tra i sessi dal punto di vista femminile. Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Veronica Franco, Vittoria Gambara, Chiara Matraini in Italia, così come Louise Labé in Francia sono le più note poetesse di questa corrente. L'impronta maschile del *Canzoniere* di Petrarca, che in seguito diviene il modello per la poesia rinascimentale, comporta alcune caratteristiche fisse che appaiono in modo più o meno evidente dalle *Rime* del Bembo in poi: un io lirico (maschile) canta il suo amore per una donna irraggiungibile, secondo la tradizione della poesia provenzale, una donna che non viene mai nominata, se non in modo allusivo, come nel caso della Laura di Petrarca. L'amore provoca affetti contrari che vengono rappresentati attraverso un inventario di immagini fisse. Il sentimento non corrisposto funge inoltre da fonte di ispirazione e della messa in scena del poeta. Il *Canzoniere* di Petrarca ci racconta una vicenda amorosa di impronta autobiografica.¹⁷ La variante femminile del petrarchismo si distingue dal modello maschile soprattutto per quanto riguarda il punto di vista: l'io lirico femminile canta una lode nei confronti dell'amato che non risulta proprio irraggiungibile, ma spesso poco fedele, come nel caso delle *Rime* di Gaspara Stampa. Rispetto a Petrarca, il petrarchismo femminile risulta dunque meno idealizzante. Un'altra variante di questo petrarchismo al femminile è il canzoniere della vedova, che è un elogio al marito defunto, un sottogenere coniato dalla poetessa napoletana Vittoria Colonna (1492-1547).¹⁸ Quando muore il marito, Francesco Ferrante d'Avalos, Marchese di Pescara, nel 1525, probabilmente a seguito delle ferite subite nella battaglia di Pavia, nella quale aveva acquisito gloria militare, la Colonna ha più di trent'anni ed è senza figli. Nelle sue poesie il tema della vecchiaia risulta di fatto secondario e viene espresso innanzitutto attraverso il motivo del tempo e dell'esperienza della morte. Nella morte del marito l'io lirico rispecchia la propria caducità, legata al topos della *vanitas*. Nel sonetto XX delle sue *Rime*, la poetessa dimostra la coscienza del tempo che passa, che rischia di cancellare i ricordi, ma che porta via anche la salute, giocando

17 Klaus W. Hempfer: »Per una definizione del petrarchismo«, in: Pierre Blanc (a cura di): *Dynamique d'une expansion culturelle: Pétrarque en Europe, du XIVe au XXe siècle*. Actes du congrès international du CEFI-URA 1741 D, Turin-Chambéry, 11 au 15 décembre 1995, Paris 2001, p. 23-52.

18 Si veda Schneider: *Der weibliche Petrakismus*.

tuttavia sul doppio significato del termine ›salute‹, ossia quello biologico e quello spirituale:

[Sonetto 52] Quanto s'interna al cor più d'anno in anno / L'amorosa mia vista, men m'offende; / La salute mi tolse, e al fin la rende / Quel bel principio, ch'è ri medio e danno. // Dilettosa fatica, utile inganno, / Ch'accorta d'esso l'alma si raccende / A girle dietro; e dell'error, ch'intende, si vive lieta, e del suo grave affanno. // Una viva ragion prima raffrena / Il duol, poi lega i sensi; ed ella sciolta / Con l'alto mio pensier volano insieme. // E mentre in grembo a lor men vo raccolta, / Sì poco il mortal peso l'alma preme, / Che se durasse, io sarei fuor di pena.¹⁹

Sfrutta il topos della *vanitas* della vita terrestre anche nel sonetto LXXX, in cui accenna alla sua età (»Pria d'esser giunta in mezza della strada«), cioè quella intorno ai trent'anni – l'aspettativa della vita era allora intorno ai sessanta. La vita viene percepita come cammino, come strada che conduce inevitabilmente alla morte, cioè alla »vera salute«, con il termine ›salute‹ inteso in senso religioso:

[Sonetto 63] Pria d'esser giunta in mezzo della strada/Del nostro uman viaggio, il fin pavento, / Ma sì soave alla memoria sento / L'entrata, che quest'aspro ancor mi aggrada. // E se dal peso avvien, ch'io pieghi, o cada. / Lume mi scorge tal che non men pento, Né ›l desir, né la forza unqua rallento, / Anzi dietro al splendor convien, ch'io vada. // Seco vissi io felice, ei mi scoperse / I dubbi passi, ed or dal Ciel m'insegna / Il sentier dritto coi vestigi chiari. // Ei mi mostrò il principio, e 'l fin m'offerse / Della vera salute, ei sarà degna / L'alma, che lá su goda, e qua giù impari.«²⁰

Nel sonetto XXX la poetessa fa la lode dell'unione matrimoniale che va oltre la morte poiché invece di separare i coniugi li lega ancora di più. In questa poesia la Colonna accenna anche al fatto di essere rimasta senza figli (»Sterili i corpi fur«), una mancanza colmata dall'atto di fare poesia, con cui rende il marito immortale, e che corrisponde dunque ad un atto di *autopoiesis*:

[Sonetto 30] Quando Morte fra noi disciolse il nodo, / Che prima avvinse il Ciel, Natura e Amore, / Tolse agli occhi l'oggetto, il cibo al core, / L'alme congiunse in più congiunto modo // Quest' è il legame bel ch'io pregio e lodo, / Dal qual sol nasce eterna gloria e onore; / Non può il frutto cader, né langue il core / Del bel giardin; ov'io piangendo godo. // Sterili i corpi fur, l'alme feconde, / E 'l suo valor qui col mio nome unito / Mi fa pur madre di sua chiara prole, // La qual vive immortal, ed io nell'onde / Del pianto son, perch'ei nel Ciel salito / Vinse il duol la vittoria, ed egli il Sole.²¹

19 Vittoria Colonna: *Rime*, (a cura di A. Bullock), Roma 1982, p. 29.

20 Ivi, p. 62.

21 Ivi, p. 30.

Nelle *Rime* di Vittoria Colonna l'argomento dell'invecchiare viene così trattato coi topoi tipici del Rinascimento, come la *vanitas*, e prende una dimensione spirituale, che viene però collocata nel contesto autobiografico dell'autrice.

Il tema della *vanitas*, come rinvio alla caducità dell'esistenza, sembra costituire una costante quando viene evocato il motivo del tempo che fugge. Solo la bellezza interiore, cioè la virtù, può rimediare alla bellezza esteriore che viene a mancare, come dimostra il sonetto della poetessa Camilla Scarampa,²² un nome ancora oggi poco conosciuto nell'ambito della letteratura:

Biasimi pur chi vuol la mia durezza, / Che seguir voglio il casto mio pensiero, / Il qual mi scorge per il buon sentiero, / Che fa gli spirti miei vaghi d'altezza. // Fugga pur gioventù, venga vecchiezza, / Che sol nella virtù mi fido, e spero, / E per lei il mio cor sdegnoso, e altero / Disprezza quanto il cieco vulgo apprezza. // Ne d'altro, che di questa più mi cale, / Ed hò di lei sì la mia mente accesa, / Che ogn'altra mi par opra vana, e frale. // E però vo seguir l'alta mia impresa; / Poiché beltà senza virtù non vale. / Non sia chi faccia al mio voler contesa.²³

Il tema petrarchesco del »giovanil errore« si ritrova invece nel sonetto della poetessa bresciana Veronica Gambara (1485-1550), in cui viene espresso il sollievo di rinunciare ai »concetti del cor« sostituendoli con »altri pensieri«:

Mentre di vaghi, e giovenil pensieri / Fui nodrita or temendo, ed or sperando, / Piangendo or trista, ed or lieta cantando, / Da desir combattuta or falsi, or veri; // Con accenti sfogai pietosi, e fieri, / I concetti del cor, che spesso amando / Il suo male assai più, che il ben cercando, / Consumava dogliosa i giorni intieri: // Or ch'altri pensieri, e d'altre voglie / Pasco la mente, alle già care rime / Ho posto, ed allo stile silenzio eterno. // E se allor vaneggiando a quelle prime / Sciocezze intesi, or il pensier mi toglie / La colpa, palesando il duolo interno.²⁴

Meno rassegnata rispetto a questa è la voce della veneziana Olimpia Malipiera (1545?-1569?), che denuncia la crudeltà della caducità che fa sparire non solo la bellezza ma, con lei, anche »ogni piacere, ogni contento«. La morte non appare come salvezza, ma fa orrore. Il solo riparo può trovarsi nell'intelletto che si oppone alla *vanitas*:

Se ratta da noi fugge ogni bellezza, / E passa ogni piacere, ogni contento, / E se, qual balenar in un momento / Nasce, e sparisce quanto qui s'apprezza; // Se nostra verde etade alla vecchiezza / Giugne in un punto, e come polve al vento / Volano i giorni, e gl'anni; onde tormento / Sol resta all'alma, che' l ben far disprezza: // Che sia di noi,

22 Si veda Ginevra Canonici Fachini: *Prospetto biografico delle donne italiane rinominate in letteratura*, Venezia 1824, p. 133-134.

23 Luisa Bergalli: *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici di ogni secolo*, parte prima, Venezia 1726, t. 1, p. 34.

24 Ivi, p. 65.

se coll'orribil vista / Morte grave dolor, de' mal spesi anni / Sveglierà al fin, che talor poco giova? // Leva dunque, intelletto, e ai nostri danni / Provediam, mentre ancor pietà si trova; / Che il ciel per vanità, mai non s'acquista.²⁵

La dimensione autobiografica del petrarchismo sembra infatti una costante nelle produzioni liriche delle donne, soprattutto dopo il Concilio di Trento (1545-1547), cioè all'epoca della Controriforma in cui paradossalmente le donne che scrivono, anche se meno numerose, dimostrano avanzare più richieste per sé stesse. Tra le poetesse dell'età barocca spicca Francesca Turina Bufalini (1553-1641)²⁶ che, anche lei oggi dimenticata, fu autrice di alcune raccolte di rime e anche di un romanzo, *Florio*, in ottava rima, composto secondo il modello del romanzo medievale francese *Floire et Blancheflor* (circa 1160) e del *Filocolo* (1336) di Giovanni Boccaccio. Nella sua raccolta poetica dal titolo *Rime* del 1628, Bufalini racconta tutte le tappe della propria vita: comincia dall'infanzia per passare poi a narrare le nascite dei figli, ma anche gli aborti avuti, la morte del marito, a cui segue quella del figlio, e infine lo sfiorire del proprio corpo. Descrive inoltre la grave malattia che l'avvicina alla morte:

[In una sua grande infermità] Quando questo mio core ardito volse / Il desire a morir, cui quasi ottenne / Abandonò per quest'Egeo l'antenne, / E so la lingua a lamentar disciolse. // Pianse le colpe, entro le luci accolse / Già l'ultim ombra, e' n su la fronte venne / Donde dai cari, e da gli astanti tolse / Congedo, e al Ciel volea spiegar le penne. // Quando l'anima afflitta e moribonda / Pure a quel dipartir lenta, e dubbiosa / Lieta voce rattenne in su la sponda. // dicendo, ferma il piè vittoriosa / Ch'in vece di gustar di lete l'onda, / Quella di Pindo ti farà gioiosa.²⁷

Due sono i sonetti dedicati alla malattia e alla minaccia della morte, di cui il secondo prende una dimensione più religiosa, nell'invocare la provvidenza divina:

Signor quando io credea nell'altra riva / Passar da questa miserabil vita / Per tua pietà mi ritornasti in vita / Perché ti ferma, e per te solo io viva. // Eccomi. Tu d'un altro amor mi priva. / Al mio grave dolor tu porgi aita / Ch'io son come nel mar nave sdrucita / E di consiglio, e di soccorso prima. // Vedi che l'onde e i procellosi venti/ Fremono, e che son rotti arbori e sarte, / Ona' è ragion ch'io tema, e mi sgomenti. // Tu che tranquilli il mare e l'onde sparte, / E in porto adduci; i miei pensier dolenti / Acqueta, e l'Alma guida in lieta parte.²⁸

25 Ivi, p. 219.

26 Paolo Bà: »La vita, gli scritti, gli inediti«, in: John Butcher (a cura di): *Francesca Turini Bufalini e la »Letteratura di genere«*, Città di Castello 2018, p. 33-46.

27 Francesca Turina Bufalini da Città di Castello: *Rime all'illustrissima ed eccellentissima Signora Donna Anna Colonna*, Città di Castello 1628, p. 215.

28 Ivi, p. 216.

In una serie di rime, la poetessa deplora il tempo che fugge e guarda il passato con nostalgia, (›Delitti‹, ›Giorni dolci e graditi‹), mentre il presente, cioè la vecchiaia, è al contrario ›noiosa amara.‹ La prospettiva della morte risulta il solo rimedio al ›penar‹, che aumenta con lo scorrere dell'età:

[Rimembranza di vita solitaria] Ahi come presto via siete fuggiti / Verd'anni miei, mal conosciuti giorni; / Quand'erano i diletti, e i miei soggiorni / fra canti, e suoni in luoghi ermi, e romiti. // Di questo humano Egeo fremere i liti / Non havea inteso, e sue procelle, e scorni, / Må ne prati e giardin di fiori adorni / Menava i giorni miei dolci e graditi. // Tempo sereno, età fiorita e cara, / In cui glie gri pensier m'eran lontano / Sciolta dal giogo di sì grani affanni. // Lassa hor la vita m'è noiosa amara, / E si raddoppia il mio penar con gli anni / C'ha sol morte al mio mal medica mano.²⁹

Nel sonetto successivo, la morte viene di nuovo invocata nei confronti del corpo, fragile sacello che vede cambiare il colore dei capelli e il volto, mentre l'anima non invecchia: il componimento è uno dei pochi della prima età moderna che descrive in modo relativamente dettagliato il cambiamento fisico, sempre giocando sui motivi petrarchisti, come quello dei capelli d'oro che qui diventano d'argento:

[Nel medesimo soggetto] Veggio i capelli d'or farsi d'argento, / E perder quasi ogni vaghezza il volto, / Må non lasciare il cor fallace, e stolto / L'ostinato nel mal proponimento. // Anzi più sempre a mortal opre intento / Fra lacci il miro inutilmente avvolte / Giacer nel fango vil tutto sepolto, / E sol trarne in mercè travaglio, e stento. // Se cangio 'l crin, se 'l volto, ahì perche ancora / Misera non cang'io pensiero, e sorte / Ne scorgo il fin d'una brevissima Hora? // Ahì se corro, ahì se volo hoggi alla morte / Che non tento, e non cerco hor per al' hora / Che non mi sien del Ciel chiuse le porte?³⁰

Meno petrarchista e molto realista appare invece il sonetto dedicato alla perdita di un dente, che accompagna l'imbianchire dei capelli. La caducità del corpo viene paragonata al ›colto fiore‹, che è condannato a sfiorire. Nell'ultima terzina, la voce dell'io poetico entra in dialogo con sé stessa, ponendosi la domanda della perdita successiva di altre funzioni fisiche, come quella della vista, dell'udito e della parola. Invoca sé stessa in modo (auto)ironico (›Semplicetta, che fai?‹), dandosi poi una risposta rassegnata, ossia affermando che non c'è riparo contro gli effetti del tempo:

[Sopra la caduta d'un dente] Non pur l'innannelato aureo capello / Vidi cangiar il solito colore, / E la faccia apparir qual colto fiore / Che sul natino stello era sì bello. // Ma volgendo il suo corso alato, e snello / Ti fura un dente il tempo involatore. /

29 Ivi, p. 220.

30 Ivi, p. 241.

Messi di morte son, che l'alma fuore / Esca, e tu spera in van farlo novello. // E s'un
perduto haver tanto ti duole / Misera, che farai, s'in picciol volo / Gli altri ti fura
il veglio empio, e avaro? // E la vista, e l'udito, e le parole? / Semplicetta, che fai?
Raffrena il duolo, / Che vano è contra il tempo ogni riparo.³¹

L'autobiografismo realista, che spesso prende una sfumatura di rivolta, annuncia una svolta nell'atteggiamento nei confronti della vita e nello scriverla, risultando quasi moderno.³²

Come evidenzia Natalia Costa-Zalessow, uno spirito di rivolta nei confronti della vecchiaia in modo ancora più pronunciato si può ritrovare in alcune poesie della poetessa romana Margherita Costa (c. 1600-c.1657)³³ che riprende certi motivi già presenti nelle *Rime* della Bufalini, come l'imbianchire dei capelli, ma anche il lamentarsi dell'invecchiamento, sentito come crudeltà e ingiustizia. Costa tematizza inoltre lo sguardo degli altri («Per più non bella il volgo ormai mi chiama») che accompagna l'opera del tempo, il cui «scalpel» trasforma il viso togliendogli ogni luce:

[Donna dolendosi della sua disprezzata beltade in biasmo delle Donne accusa le loro leggerezze]

Misera, ohime, e dove è mia beltade? / Dov'è del mio splendor la luce altera? /
Dov'è del petto la mia crudeltade? / Dov'è dil mio fiorir la primavera? / Dove, dove
n'andò l'altrui pietade? / Chi diede al mio mattin sì tosto sera? / Chi dispogliato
mi hà del mio tesoro, / Togliendo al bianco Argento i groppi d'Oro? // [...] E con
l'empio scalpel del Tempo il Fato / Il bel del volto mio rende oscurato. // M'han
tolto gli anni, e l'opinion del volgo, / Quanto di bello già mi diè Natura / [...] Per
più non bella il volgo ormai mi chiama, / E l'offesa del tempo scorge in fronte. /
[...] E comune pensier del volgo infamo / Nelle Donne bramar vecchia stagione, /
Per fare a i lor pensieri il pensier vano, / E in lor destar la lor vana opinione: / Oh

31 Ivi, p. 242.

32 Natalia Costa-Zalessow: «Sull'autobiografismo' nelle poesie di Francesca Turini Bufalini», in Butcher: *Francesca Turini Bufalini*, p. 177-198 qui p. 188-189: «L'uso del minuto autobiografismo non solo distingue la Turini Bufalini dalle poetesse che la precedono ma la rende anche più moderna ed originale, paragonabile ai poeti romantici nei cui versi predomina la confessione personale. Resta ancora da esaminare un'eventuale influenza dell'autobiografismo della Turini Bufalini sulle poetesse che la seguirono, soprattutto quelle romane o vissute a Roma. Margherita Costa (1610 c. – dopo il 1657) la più barocca, la più prolifica e la più versatile delle poetesse del Seicento, fece riferimenti continui a sé stessa e certe volte usò espressioni simili a quelle usate dalla Turini Bufalini. Anche la poco conosciuta Maria Antonia Scalera Stellini (1634-1704) lasciò vari accenni alla sua vita nei due volumi di poesie pubblicate nel 1677 e nel 1706, *Li divertimenti poetici* e *Li divertimenti poetici. Parte seconda*.»

33 Natalia Costa-Zalessow: «Alla scoperta di Margherita Costa», in: *altrelettere*, 2021, p. 13-26, e Natalia Costa-Zalessow (a cura di): *Voice of a Virtuosa e Courtesan. Selected poems of Margherita Costa*, New York 2015.

legge senza legge, oh caso strano! / Chi di quella godeva, hor se l'oppone; / E chi già visse a due stagioni amante, / Hor tien la terza età sotto le piante! // [...] Piango in più verde età mia giovinezza; / E d'ogni pregio mio piango i miei pregi, / Piango il pianto in mill'alme, e mille Regi.³⁴

L'io lirico non si lamenta solo della crudeltà del tempo che toglie la beltà alle donne, ma si dimostra anche sensibile alla differenza di genere di fronte al fatto che la donna invecchiata viene ridotta esclusivamente alla fragilità fisica e che »il volgo« non tiene conto della sua anima, dei suoi pensieri:

Ma che s'io Donna nacqui, e che di bene / Già mai sperar poteva a mie venture? / Sol la Donna si fé nidi di pene, / Son proprio delle donne empie sventure; / Chi Donna disse, sol dannoso spene / Proferir volse di dannose cure; / Né mai sesso di lor fu più infelice; / Donna danno, dolor, doglia predice; // Nacque la donna sol per sol stentare / Tra le cure di casa, e de' figliuoli, / E per affanar sempre a coltivare / Tragli aromati vari e propri duoli; / Per bella più apparir, vaga sembrare; / Perder del proprio lume i propri Soli; / E tra i vari albarelli; ed ambracani / Ridur di sua beltà i pensier vani. [...].³⁵

Segue un gioco col topos dell'equazione ›donna-danno‹, che si trova anche negli *Asolani* (1505) di Pietro Bembo, trattato in forma di dialogo in cui viene sottolineata la responsabilità delle donne per le pene d'amore degli uomini. Qui però il danno non viene generato dalle donne, ma sono le donne che lo subiscono, così come subiscono il dolore per il fatto di essere nate donne ed essere condannate alla sofferenza, inflitta dal tempo e dalla società.

Tra il Cinque e il Seicento si può dunque notare nelle poesie delle petrarchiste una emancipazione sempre più importante dal modello maschile verso una introspezione realista che accenna alle condizioni di vita delle poetesse, tra cui all'invecchiamento, che costituisce un aspetto fondamentale. I versi esprimono così una coscienza crescente della differenza di genere per quanto riguarda la maniera in cui la vecchiaia viene vissuta, ma anche percepita dalla società.

1.2. La donna (in)vecchia(ta) e la polemica dei sessi

Nel Rinascimento si dimostra particolarmente viva la tradizione della così detta *Querelle des femmes*, o *polemica dei sessi*, cioè il dibattito sulla questio-

34 Margherita Costa: *Lo stipo della Signora Margherita Costa Romana, dedicato al serenissimo Principe*, Venezia 1639, p. 178-180.

35 Ivi, p. 181-190.

ne della superiorità e/o uguaglianza delle donne rispetto agli uomini; un dibattito che inizia con Christine de Pizan (o Cristina da Pizzano) nel tardo Medioevo.³⁶ Nata a Venezia, Christine de Pizan cresce a Parigi, presso la corte di Carlo V, di cui il padre, Tommaso da Pizzano, docente di medicina e astronomia all'università di Bologna, diventa consigliere. A lui Christine deve la sua educazione, che va oltre a quella concessa ad una donna della sua epoca in Francia. Dopo la morte del padre e quella del marito, Étienne du Castel, che la lascia con i figli ancora piccoli, deve mantenere la famiglia, situazione che la induce a diventare una ›copista‹ per la corte. Con il suo trattato *La città delle dame* (1405), con cui si ribella contro i discorsi misogini della sua epoca, cominciando dal *Romanzo della rosa* di Jean De Meung, Christine apre la lunga *polemica dei sessi*. Nello scritto, l'io narrante (della scrittrice) racconta l'incontro con tre figure femminili allegoriche, cioè Ragione, Rettitudine e Giustizia, che gli chiedono di costruire una città fortificata per difendere le donne dai discorsi misogini degli uomini. Se nel testo si fa paladina della superiorità delle donne sugli uomini, il suo ragionamento sulla vecchiaia delle donne è segnato da una visione tutto sommato pessimista su questa fase della vita umana. Si tratta di prevenire i difetti tradizionalmente attribuiti ai vecchi, e in modo particolare alle donne:

[Secoli XIV-XV]: Bisogna che la donna anziana sia ragionevole nei suoi atti, nel suo abbigliamento, nell'espressione e nelle parole. [...] Non le si addice danzare, saltellare o ridere a gola spiegata. Se ci è portata, deve sempre assicurarsi di divertirsi in modo posato, e non alla maniera dei giovani, ma con uno stile più dignitoso. Dovrebbe parlare in tono moderato e divertirsi con decoro e senza schiamazzo. Benché diciamo che deve essere saggia e degna, non intendiamo tuttavia che sia

36 Per la polemica dei sessi si veda: Margarete Zimmermann: »The Querelle des femmes as a cultural studies paradigma«, in: Anne Jacobson Schutte (a cura di): *Time, Space and Women's Lives in Early Modern Europe*, Kirksville 2001, p. 17-28; Gisela Bock: *Frauen in der europäischen Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München 2000; Gisela Bock/Margarete Zimmermann: »Die Querelle des femmes in Europa. Eine begriffs- und forschungsgeschichtliche Einführung«, in: Gisela Bock/Margarete Zimmermann (a cura di): *Querelles – Jahrbuch für Frauenforschung 1997. Die europäische Querelle des femmes – Geschlechterdebatten seit dem 15. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar: 1997, p. 9-38; Gisela Bock: *Women in European History*, Oxford/Malden Mass 2002; Friederike Hassauer (a cura di): *Heißer Streit und kalte Ordnung*, Göttingen 2008; Eliane Viennot: »Revisiter la Querelle des femmes. Mais de quoi parle-t-on?«, in: Eliane Viennot/Nicole Pellegrin (a cura di): *Revisiter la ›Querelle des femmes. Discours sur l'égalité/l'inégalité des femmes et des hommes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint Etienne 2012, p. 7-29; Rotraud von Kulessa/Armel Dubois-Nayt/Marie Elisabeth Henneau (a cura di): *Revisiter la Querelle des femmes: Les discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, à l'échelle européenne de 1400 à 1800*. Saint-Etienne 2015.

irritabile, di cattivo carattere, astiosa o grossolana, sperando di far credere alla gente che questi sono segni di saggezza. Dovrebbe al contrario guardarsi da queste passioni, che spesso insorgono nei vecchi, come l'esser collerica, portata al rancore, burbera. [...]»³⁷

Nella tradizione della *Città delle dame* si iscrivono due testi rinascimentali, entrambi redatti da veneziane. Il primo, il trattato *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette degli uomini* (1600) di Moderata Fonte, riprende la tradizione del gioco letterario del *Decamerone* del Boccaccio, trasformando il gioco del novellare nel gioco del ragionare come avviene anche *Nel libro del Cortegiano* di Castiglione o negli *Asolani* del Bembo.³⁸ Sono sette le donne che si ritrovano in un giardino di Venezia, donne che rappresentano in modo esemplare tutte le età e gli stati civili delle donne, dalla vedova anziana alla giovane dimessa:

Erano al numero di sette e la prima di esse avea nome Adriana, che era vecchia e vedova; la seconda era una sua figliola da marito nominata Virginia; la terza era una vedova giovane, che si nomava Leonora; la quarta era detta Lucrezia, donna maritata da assai tempo; la quinta Cornelia giovane congiunta a marito; la sesta Corinna giovane dimessa e la settima Elena; ma costei, per esser di fresco maritata, avea come interlasciata tal compagnia ed erane col novello sposo andata a spasso in una vicina villa, né doppo la solennità delle nozze, l'avevano le donne ancora potuto vedere.³⁹

Come nel *Decameron*, si decide di giocare per fare passare il tempo alla compagnia e di nominare una regina responsabile delle regole e del procedere, ruolo che viene affidato alla donna più anziana e con più esperienza:

»Di grazia – disse Corinna – eleggiamo tra noi una, che comandi alle altre sia ubidita; perché invero la ubidienza così in una casa, come in una città è non pur utile, ma necessaria quanto altra virtù e così verremmo ad esser tutte conformi di volere.« Piacque il consiglio di Corinna alle altre donne e così di buon commun consenso elessero per loro Regina Adriana, per essere donna di nobilissimo ingegno; e benché fusse assai attempata, come quella che passava li cinquant'anni, era nondimeno molto piacevole e di benigna ed allegra natura.⁴⁰

37 Christine de Pizan: *Trésor de la cité des dames* (1405), citato secondo Minois: *Storia della vecchiaia*, p. 241.

38 Si veda Rotraud von Kulesa: »Literarische Spieltheorien oder Literatur als Gesellschaftsspiel«, in: Günter Butzer/Hubert Zapf (a cura di): *Theorien der Literatur. Grundlagen und Perspektiven*, Bd. IV, Tübingen/Basel 2013, p. 139-157.

39 Moderata Fonte: *Il merito delle donne ove chiaramente si scuopre quanto siano elle degne e più perfette de gli uomini* (1600), a cura di Adriana Chemello, Venezia 1988, p. 14-15.

40 Ivi, p. 23.

Adriana, pur avendo oltrepassato i cinquant'anni, sfida gli stereotipi mostrando ancora un certo fascino, sia di aspetto che di carattere. Dopo aver accettato l'incarico, propone l'argomento del ragionamento:

Io mi aveva imaginato, poich  a tutte incresce lo star ociose ed avemo tante ore di giorno, che per passarci il tempo noi novellassimo sopra diverse materie, secondo che mi fusse venuto in animo; ma ho mutato pensiero e piacemi (poich  tutt'oggi non fate altro che lamentarvi de gli uomini e dirne) che 'l ragionamento nostro sia apunto in questa materia. E perci  do il carico a Leonora di dire di loro quanto male pu  dire liberamente, in favor della quale voglia che Cornelia e Corinna possino ragionare. E mi par che Elena, adescata dai vezzi del novello sposo, pieghi alquanto dalla lor parte, le do licenza che gli scusi, se le aggrada, e per compagne le assegno Verginia e Lucrezia.⁴¹

Di fatto il tema proposto da Adriana costituisce la questione cruciale della cosiddetta *polemica dei sessi*, in cui il motivo della vecchiaia risulta senz'altro di secondo ordine, essendo trattato solo in maniera indiretta con l'accento fatto alla bellezza (fisica) delle donne che viene confrontata a quella dell'anima. Viene ripresa un'immagine vista in precedenza, ovvero quella della fragilit  della bellezza del fiore, che viene opposta a quella dell'anima, in quanto capace di sopravvivere al passare degli anni:

Dico – rispose Corinna – che   da stimar molto la perfetta disposizion della forma apparente corporale, come quella che   la prima ad appresentarsi all'occhio ed intendimento nostro ed in un punto   vista, amata e desiderata per nostro istinto e propriet  naturale; ma   poi di molto maggiore eccellenza e dignit  la bellezza dell'animo e dell'anima, per esser non solo riposta in parte pi  nobile, ma per esser elle di quella stessa nobilt  e dignit  ancor partecipe; poich  guisa di fior caduco, che nel matin nascente s'apre tenero e fresco ed al cader del sole, o prima per furor di pioggia e venti casca fracido e secco, cos  la bellezza del corpo o per infermit , o travagli, o per molti anni invecchiando vien a perdersi a fatto e resta di nissun merito degna, ma quella che intrinsecamente   posseduta dall'uomo, che   la virt  in pi  forme distinta,   non solo infinita, ma incomprensibile ed immortale e non si ponno cos  facilmente esprimere i suoi divini ornamenti, n  in prosa, n  in verso. E per ci  non   degno che alcun gentil spirito si perda (come molti fanno) acciecat da una bella vista dietro questi frali apparenze, amando con troppo disordine quella parte che non   cos  meritevole e che presto manca, non avendo riguardo a quella che pi  importa e che   pi  degna d'esser amata.⁴²

Secondo Corinna, la bellezza interiore incide su quella esteriore; mentre quest'ultima tende a sparire con gli anni, la bellezza interiore va crescendo e rimane anche al di l  della morte:

41 Ivi, p. 24.

42 Ivi, p. 145-146.

Corinna: [...] Che se non sarà bella sarà tutta grazia e questa grazia avrà tal forza che gli occhi non belli farà parer bellissimi e la bocca proferendo belle parole con grazioso sorriso, parrà bellissima, e così per la vivacità dello spirito, che in lei si trova pronto a svegliato, riesce costei tutta acconcia, e garbata e, se non in un subito, però di ora in ora si va scoprendo ricca di bellezze interiori, di modo che si veggiono ancor esse benché col tempo e nelle parole e ne gli gesti e nelle opere virtuose. Le quei bellezze mai mancano, mai invecchiano, ma durano quanto dura la vita ed anco per fama dopo morte.⁴³

Con queste parole viene decostruito l'immaginario collettivo comune che tende a negare le facoltà e le potenzialità dell'anima femminile. Quest'argomento, cruciale nell'ambito della *polemica dei sessi*, si trova anche al centro del trattato *Dell'eccellenza delle donne e degli difetti degli uomini* (1600) della veneziana Lucrezia Marinella (1571-1653), risposta al trattato misogino *I donneschi difetti* (1599) del ravvenate Giuseppe Passi. Appoggiandosi su autorità letterarie e/o filosofiche, Marinella afferma la superiorità delle donne sugli uomini, smontando in modo sistematico il ragionamento del Passi.⁴⁴ Nel terzo capitolo della prima parte del suo scritto, intitolato »Della natura, et essenza del donnesco sesso«, Marinella afferma, come Moderata Fonte, l'uguale valore dell'anima femminile a quella maschile, se non addirittura la superiorità della prima rispetto a quest'ultima:

Sono le donne, si anco gli uomini, composte da due parti, una delle quali è origine, e principio di tutte le più nobili operationi, e si chiama da tutti anima: l'altra parte è il corpo caduco, e mortale, e ubbediente a i commandamenti di quella, si come quello, che da lei dipende. Se noi la prima parte, cioè l'anima della donna consideriamo, senza dubbio se co' Filosofi noi vogliamo parlare, diremo, ch'è tanto nobile l'anima de' maschi, come quella delle donne, perciocché l'una, e l'altra sono d'una medesima sostanza, e natura, [...].⁴⁵

Al contrario del testo della Fonte però, Marinella non accenna esplicitamente alla vecchiaia, che traspare tuttavia quando evoca lo sfiorire del corpo.

Anche nel contesto della *polemica dei sessi*, la vecchiaia delle donne risulta dunque un argomento di secondo ordine legato alla questione dell'anima femminile. L'affermazione dei valori interiori delle donne, la loro uguaglianza e/o superiorità (morale) rispetto agli uomini decostruisce implicitamente

43 Ivi, p. 146-147.

44 Per Lucrezia Marinella si veda Laura Schnieders: »La nobiltà e l'eccellenza delle donne« di Lucrezia Marinella, un esempio di polemica dei sessi nel contesto veneziano del Rinascimento, Augsburg 2021, <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/year/2021/docId/84424>, 06.02.2024.

45 Lucrezia Marinella: *Della nobiltà e dell'eccellenza delle donne co'difetti, e mancamenti degli uomini* (1600), Venezia 1621, p. 17.

il discorso dominante della potenziale minaccia che proviene dalle donne (in)vecchiate.

I.3. La vecchiaia come esperienza della violenza: Laura Terracina: *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549/67)

Il tema della vecchiaia come esperienza di violenza inflitta alle donne e ai loro corpi dal destino universale e/o dalla società si trova anche nei *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549/1567) di Laura Terracina (1519-1577?), uno dei numerosi commenti all'*Orlando Furioso*, in cui la poetessa napoletana entra in dialogo critico con Ludovico Ariosto, nello specifico con la terza versione del suo celeberrimo poema (Ferrara 1532). Con 29 edizioni fino al 1698 e una seconda parte del 1567, l'opera della Terracina diventa essa stessa un testo di successo tra i contemporanei.⁴⁶

Analogamente alla terza versione dell'*Orlando Furioso*, i *Discorsi* della poetessa napoletana sono composti da 46 canti, scritti nella tradizione del centone, seguendo essi da vicino la prima ottava del rispettivo canto dell'*Orlando*, i cui versi formano ciascuno successivamente la strofa finale delle ottave dei *Discorsi*. Nella prima parte dei *Discorsi*, la trama dell'epopea cavalleresca di Ariosto ha un ruolo subordinato; il dialogo della Terracina mira piuttosto alla dimensione morale e socio-politica delle ottave iniziali dell'*Orlando*, in cui la poetessa mostra una visione del mondo prevalentemente pessimistica, che si manifesta non da ultimo nella sua rilettura dell'ambiguo posizionamento di Ariosto nella *polemica dei sessi*.⁴⁷ La disputa di genere viene dunque approfondita nel commento della Terracina, che prende posizione a favore delle donne. Nel poema ariostesco le modalità di rappresentazione della donna e della sua corporeità sono declinate a topos e vanno dalla donna ingannatrice e traditrice alla virago, e questo in relazione alla disponibilità o all'effetto sull'uomo. Se l'atteggiamento del narratore o di Ariosto è piuttosto ambiguo, cosa ben visibile ad esempio nella storia della locandiera del canto 28,⁴⁸ la Terracina sposta l'attenzione sul fatto che le donne appaiono nelle pagine lette generalmente come vittime delle crudeltà psicologiche e fisiche degli uomini.

46 Si veda Laura Terracina: *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso*, a cura di Rotraud von Kulessa/Daria Perocco, Firenze 2017, p. 25-35.

47 Si veda Rotraud von Kulessa: »Zur Metareflexivität der »Querelle des femmes« in Ariosts »Orlando furioso« am Beispiel des canto 37«, *Romanische Studien*, Beiheft 3, 2020, p. 93-106.

48 Ivi, p. 98-99.

Nei *Discorsi* della Terracina, il dolore e la sofferenza sono quindi iscritti nel corpo femminile, sia attraverso la violenza degli uomini, sia attraverso la guerra, la malattia o la vecchiaia.⁴⁹ Nella *Seconda parte de' Discorsi sopra le seconde stanze de' canti d'Orlando Furioso* (1567), la visione pessimista che l'autrice ha del mondo si intensifica visibilmente coll'avanzare dell'età e sfocia in un'accusa contro lo stesso Ariosto: »Ser Ludovico ha il torto, se vuol dire / Mal de le donne, e porli in ciò a comune...«. (Canto 30, II, 1-2).⁵⁰

Nell'*Orlando Furioso* di Ariosto (1532) vengono infatti declinate tutte le tipologie femminili topiche della prima età moderna, dalla seducente bellezza di Angelica alla figura della virago di Marfisa e Bradamante. La rappresentazione del corpo femminile rimane però prevalentemente astratta e non viene ulteriormente specificata, come nel caso di Angelica (»la bella Angelica«, I/V).

Una delle poche figure femminili la cui fisicità è oggetto di una descrizione esaustiva è Alcina (7/X-XI):

Poco era l'un da l'altro differente/ e di fiorita etade e di bellezza: / sola da tutti Alcina era più bella, / sí come è bello il sol più d'ogni stella. // Di persona era tanto ben formata, / quanto me' finger san pittori industri; / con bionda chioma lunga e annodata: / oro non è che più risplenda e lustri. / Spargeasi per la guancia delicata/misto color di rose e di ligustri; / di terso avorio era la fronte lieta, / che lo spazio finia con giusta meta //...⁵¹

Tuttavia, la bellezza di Alcina si rivela alla fine un inganno. Dietro la sua presunta bellezza si cela infatti la figura della vecchia strega malvagia, in cui la deformità fisica è correlata alla depravazione morale: »Pallido, crespo e macilente avea / Alcina il viso, il crin raro e canuto: / sua statura a sei palmi non giungea: / ogni dente di bocca era caduto; / che più d'Ecuba e più de la Cumea, / er avea più d'ogn'altra mai vivuto. / Ma sí l'arti usa al nostro tempo ignote, / che bella e giovanetta parer puote. //...«. ⁵²

Nei suoi *Discorsi*, la Terracina non menziona però Alcina, per citare invece il personaggio di Gabrina, la vecchia che personifica anche lei la donna malvagia e diabolica. Il personaggio protagonista del canto 21 del poema dell'Ariosto viene ripreso da Terracina nel canto 22 della seconda parte del

49 Rotraud von Kulesa: »Schmerz und Leid. Der weibliche Körper in Laura Terracinas *Discorsi sopra le prime stanze de' canti d'Orlando furioso* (1549/67)«, in: Corinna Albert/Dirk Brunke/Marina Hertrampf (a cura di): *Frau-Macht-Körper. Verfügungen über den weiblichen Körper in der frühneuzeitlichen Romania*, Bd. 17, 2024, p. 148-165.

50 Terracina: *Discorsi*, p. 25-35.

51 Ludovico Ariosto: *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, vol. 1, Torino ³2015, p. 148-149.

52 Ivi, p. 167.

suo *Discorso*, ovvero nel canto di lode »alle donne caste e buone«: »Dissi ben che Gabrina era puttana / Vecchia, ribalda; traditrice, & vile, / Doppia, magna, brutta, e ruffiana / Che'l mondo appò di se non ha simile. / Ma ch'ella sia d'ogni viltà fontana / Che dishonor fa al sesso femminile? / Sacro che mai si può comprar con nummi / Per questo io non osuro gli honor summi.«⁵³

Per Laura Terracina questa vecchia appare come eccezione (negativa) e non come la regola fra le tantissime donne virtuose. Sfrutta questo personaggio per decostruire gli stereotipi del pensiero misogino: il corpo femminile giovane e seducente, alla pari di quello vecchio e brutto, si riferiscono infatti nell'immaginario collettivo e letterario alla pericolosità che entrambi rappresentano per l'uomo, che appare soprattutto come una potenziale vittima del potere seduttivo del corpo femminile. Tuttavia, questa tradizionale linea argomentativa misogina della *polemica dei sessi* è anche già messa in discussione nel poema dell'Ariosto stesso, e non solo attraverso gli eccezionali personaggi femminili di Marfisa e Bradamante. Nelle pagine dell'*Orlando furioso* il problema del corpo femminile come vittima della violenza maschile è evocato più volte, ad esempio nella figura di Olimpia (canto X), personificazione della fedeltà femminile, che viene abbandonata da Bireno sull'isola deserta, così come nel canto V, che affronta il rapporto fundamentalmente conflittuale tra i sessi, soprattutto nel contesto del matrimonio.⁵⁴

Il panorama della corporeità femminile tra pericolo e vittima, tuttavia, evidenzia l'ambivalenza del discorso dell'Ariosto nei confronti della *polemica dei sessi*:

Ariosto allows the self-conscious persona of the narrator to vacillate in its adoption of specific querelle positions, thus leaving the reader in a quandary of conflicting »lessons« about women. He underlines this deadlock of opinion through the wide range of querelle arguments adopted by Furioso's characters and through the narrator's contradictory reactions to their opinions. Such undecidability characterizes the Furioso's version of the querelle.⁵⁵

L'ambivalenza del posizionamento dell'Ariosto nella *polemica dei sessi* viene superata in Laura Terracina della chiara presa di posizione da lei espressa a favore della donna. La rappresentazione del corpo femminile svolge in

53 Terracina: *Discorsi* [Parte seconda, Canto ventesimosecondo, »Alle donne caste e buone«], p. 278.

54 Kulesa: *Metareflexivität*, p. 97.

55 Deanna Shemek: »Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des femmes in Ariosto's Poem«, in: *MLN*, 104/1, Italian issue, 1989, p. 68-97, qui p. 69.

questo senso un ruolo importante, in quanto lo sguardo maschile sul corpo femminile viene decostruito. Il discorso misogino dell'uomo che cade vittima del potere seduttivo del corpo femminile è sostituito dal discorso del corpo della donna (bella e giovane) che diventa vittima della violenza maschile (Canto V/3-4):

O nimico del cielo, e di natura, / Come hai baldanza tu di por la mano / Sopra di bella et giovenil figura? / Onde ti vien questo tuo ardir si strano? / Questa rabbia crudel si cieca, e dura / Di turbar si sovente un desio humano? / L'una fiera con l'altra sicura erra, / O se vengono a rissa, o se fan guerra. // Onde ti viene omai dominio tanto / Di tor la spada ignuda, o un pugnol forsi? / E far sanguigno de la terra il manto / Con dargli colpi fieri et aspri morsi? / Ben ti poi annoverar, con darti vanto: / Tra crudeli Leoni e maligni Orsi, / Quantunque di natura sia mordace, / A la femina il maschio non la face.⁵⁶

Ma non solo la donna giovane risulta vittima della violenza maschile. Il rimprovero dell'abuso che fanno gli uomini del loro potere viene ripreso in maniera più ampia soprattutto nel canto XV, che si rivolge ai »Cardinali e sanguinosi capitani«. Già nella strofa dedicatoria, Laura Terracina implora i capitani di tenere sotto controllo i loro soldati affinché non esercitino la loro brama di potere o la loro violenza sugli innocenti e sui deboli, cioè sulle donne, sugli anziani e sui poveri (XV/dedica e XV/2):

Voi saggi Capitani almi e perfetti, / C'havete cura de franchi soldati. / Ponete il freno a lor superbi petti, / Accio non sian contra di noi sfrenati, / Poi che donzelle, vecchi; e poveretti / Da lor con pari ingiuria son trattati / Bench'io vi scolpo; che ne la vittoria / Ogn'un pensa a sua fama, et a sua gloria. // [...] Ma che colpa di questo hanno i figliuoli, / E tanti vecchi, e [tante afflitte donne, / Che de l'altrui fallir patiscan duoli? / Qual pensier è, che tanto vi disdonne, / Che di noi fate i nostri padri soli / Lasciando empij trophei di veste, e gonne? / Habbi vittoria pur, mostrane il segno,] / Vincasi o per fortuna, o per ingegno.⁵⁷

Nell'opera di Laura Terracina, tuttavia, il corpo femminile appare non solo come vittima della violenza maschile, ma soprattutto come vittima del tempo; un tempo, il cui potere distruttivo è più volte evocato dall'io lirico, come mostra il canto XIX/2:

Non vedi, o cieco che'l pensier t'inganna / Et t'ha serrata l'una, e l'altra orecchia. / Io so ch'al viver mio, morte m'affanna; / Stamane era fanciulla, et hor son vecchia, / Et la gran madre antiqua mi condanna / Et contra me sovente s'apparecchia: / Di quel ch'adietro vien poco s'avede, / Quando felice in su la ruota siede.⁵⁸

⁵⁶ Terracina: *Discorsi*, p. 69.

⁵⁷ Ivi, p. 100-101.

⁵⁸ Ivi, 115-116.

Il tema della vecchiaia si fa però ancora più virulento nella seconda parte dei *Discorsi*, pubblicata nel 1567. Sarebbe stato il marito, Polidoro Terracina, sposato molto probabilmente tra il 1560 e il 1561⁵⁹ (ossia quando la Terracina aveva già circa quarant'anni), insieme all'editore veneziano Valvassori, ad aver indotto l'autrice a scrivere la continuazione dell'opera ariostesca, come si legge nella dedica alla seconda parte del *Discorso*:

Venuto in Napoli, M. Luigi Valvassori pregò il S. Polidoro Terracina che mi dovesse pregare, anzi, se possibil fosse, sforzarmi, ch'io dovessi seguitar di far i discorsi sopra le seconde stanze de i principi de i canti del Furioso, avendo già dato in luce li primi fatti sopra le prime. Ma io per la ragion sudetta non voleva altrimenti por la penna à tal esercizio in modo alcuno: aggiungendosi che per esser io omai vecchia l'ingegno m'ha quasi lasciato; oltra ch'io non bramo, né voglio più questi fumi del mondo, vedendo che per alto che si vadano, non per ciò arrivano al cielo giamai. Essendo dunque pregata dal detto S. P. ch'avessi posto da parte ogni deliberazione, e essendo, sapete, le preghiere de gl'uomini espressi comandamenti alle lor donne, mi fu forza contra ogni mia voglia di seguire il voler suo.⁶⁰

Questa epistola della Terracina lascia trasparire una certa stanchezza e disillusione dovute sia all'età, ormai già abbastanza avanzata, sia ai risultati (che lei suggerisce non soddisfacenti) della sua attività letteraria. La ›stanchezza creativa‹ non sminuisce però la tendenza all'introspezione e all'autobiografismo, cosa che porta la Terracina a riflettere sulla sua condizione emotiva nei confronti del passato, cioè sulla relativa tranquillità legata alla tarda età, un argomento già incontrato nelle poesie petrarchiste: »Ne la mia gioventude anch'io non poco / Ho sentito nel cor pena e tormento [...] / (IX, 5, 1-2) io più nol sento / Se piansi del mio fuoco, or mi rallegro« (IX, 5, 6-7).⁶¹ D'altra parte, parlando di se stessa, l'autrice si compiace della bellezza fisica avuta in gioventù, che non può essere scomparsa del tutto:

Io per una ne lodo ogn'or mia stella / E 'l ciel s'a paragon con l'altre nata / Non sono al mondo, n'ho mia particella / E posso gire altiera e onorata / Fra tutte l'altre donne e s'ora bella / Il tempo non mi tien, tal già son stata: / L'arbor ch'al tempo rio foglia non perde, / Mostra ch'a primavera era ancor verde.⁶²

La poetessa tematizza la propria vecchiaia soprattutto nell'ultimo canto, il XLVI, dedicato »A le donne, a gli signori scritti«. Qui riprende la metafora sia dantesca sia petrarchesca della barca che sta per entrare nel porto sicuro per

59 Lina Maroi: *Laura Terracina poetessa napoletana del secolo XVI*, Napoli 1913, p. 60.

60 Terracina: *Discorsi* [Parte seconda], p. 233.

61 Ivi, (IX, 5, 1-2 e 6-7), p. 253.

62 Ivi, (XLI, 7), p. 317.

accennare sia al fatto di essere arrivata alla fine della sua impresa letteraria, sia al fatto di essere vicina alla morte. Sappiamo però che quanto annunciato, ovvero il voler »riposar l'affaticata penna« (XLVI, 4,3), non accadrà:

Hor se mi mostra la mia carta il vero / Non è lontano a scoprirsì il porto, / Si che nel lito i voti sciogliè spero / A chi nel mar per tanta via m'ha scorto: / Ove o di non tornar col legno intiero, / O d'errar sempre hebbi già il viso smorto: / E perche già vicino a i liti, sono / Sento venir per allegrezza un tuono, // Ch'espreso mi dimostra, & mi minaccia / Ch'io lasci di cantar, ch'io lasci il dire: / Poi ch'io non potrò fra per quanto io faccia, / Che'l mio stil basso possa alto salire. / Dunque poi ch'io son giunta a la bonaccia, / Entrerò in porto per non mi smarrire: / Hora che'l vento al mio camin risponde, / Che fremer l'aria, e rimbombar fa l'onde. / [...] // Havea ben posto a la mia lingua il freno, / Facendo al basso stil dal biasmo schermo; / Poi che a l'antica madre ho quasi in seno / Il piede posto per molti anni infermo: / Ma al fin di mia promessa venir meno / Non valsi, e ciò con giuramento affermo.

Però tentai d'ornar de l'altrui fronde, / Questi ch'empion del porto ambe le sponde. // Scorgo poi le Virtù, scorgo le Muse, / Scorgo gl'huomini, ordir nuovi lavori: / Scorgo di Phebo le sorelle, chiuse / Dal bel Parnaso uscire con grati honori: / Scorgo poi gl'altri con mente confuse, / Che poco al mondo han mostro i lor sudori: / Par che tutti s'allegriano ch'io sia / Venut'al fin di così lunga via.⁶³

L'esperienza della scrittura non si rivela per niente consolatoria. Arrivare presso il porto sicuro significa anche smettere di scrivere, essendo sentita la scrittura anche lei come vana. La stanchezza che la Terracina esprime, in questi versi conclusivi, nei confronti della vita si coniuga con la visione pessimista dell'intero commento della poetessa.

Nei testi rinascimentali delle donne la vecchiaia risulta, come si è già ricordato, un argomento trattato spesso in maniera implicita. Relativamente pochi sono i tentativi di rovesciare il discorso dominante, cioè maschile, che è quello che riduce la donna alla dimensione corporea e nega alla stessa di possedere un'anima, mentre quest'ultima costituisce l'argomento prediletto delle autrici, sia in una dimensione spirituale, sia in una dimensione moralistica e intellettuale. Vincere la caducità, la finitudine della vita umana attraverso l'attività intellettuale e la scrittura è una prospettiva che si vede nei versi di Vittoria Colonna come di Laura Terracina. Escono di più dagli schemi tradizionali le poesie realiste di Francesca Turina Bufalini e di Margherita Costa che danno una descrizione cruda della caducità del corpo femminile e denunciano apertamente il fatto che la donna viene ridotta, nell'immaginario collettivo, a sua dimensione fisica.

63 Ivi, (Canto quarantesimo sesto, »A le donne e a gli signori scritti«), p. 326-327.