

Il ruolo delle donne nella letteratura veneziana degli anni Trenta del Cinquecento

Manuel Giardina¹; Ada Boubara²

Recibido: 25 de mayo de 2023 / Aceptado: 3 de septiembre de 2023

Riassunto: La letteratura veneziana degli anni Trenta del Cinquecento è caratterizzata da una volontà di reazione nei confronti della tradizione letteraria precedente. Gli effetti delle guerre d'Italia e la conseguente discesa di Carlo V comportò profondi cambiamenti politici e culturali e una decadenza del sistema delle corti. Autori come Aretino, Speroni e Piccolomini furono tra i primi a cogliere questi mutamenti, scrivendo opere che polemizzano nei confronti di testi ambientati a corte come gli *Asolani* di Bembo e il *Cortegiano* di Castiglione. Un aspetto che accomuna questa produzione letteraria è rappresentato dal ruolo preminente che viene affidato ai personaggi femminili. Nei *Ragionamenti* di Aretino, nella *Raffaella* di Piccolomini e nel *Dialogo d'amore* di Speroni, le donne diventano lo strumento principale per esprimere opinioni nuove e polemiche nei confronti delle ipocrisie e delle idealizzazioni del mondo della corte. Nel presente articolo, si evidenzieranno gli aspetti più importanti di queste opere, mostrando come la scelta di personaggi femminili non risponda ad una semplice moda letteraria ma derivi piuttosto da ragioni ideologiche.

Parole chiave: Aretino; Speroni; Piccolomini; Donne; Dialoghi.

[en] The role of the female speakers in the Venetian literature of the third decade of 16th century

Abstract: Venetian literature in the third decade of 16th century was characterised by a desire to react against the previous literary tradition. The effects of the Italian wars and the consequent descent of Charles V led to profound political and cultural changes and the decadence of the court system. Authors such as Aretino, Speroni and Piccolomini were among the first to grasp these changes, writing works that polemised against texts set at court such as Bembo's *Asolani* and Castiglione's *Cortegiano*. One aspect common to this literary production is the prominent role given to female characters. In Aretino's *Ragionamenti*, Piccolomini's *Raffaella* and Speroni's *Dialogo d'amore*, women become the main instrument for expressing new and polemical opinions against the hypocrisy and idealisations of the court world. In this article, we will highlight the most important aspects of these works, showing how the choice of female characters does not respond to a simple literary fashion but rather derives from ideological reasons.

Keywords: Aretino; Piccolomini; Speroni; Women; Dialogue.

Sumario: 1. Introduzione. 2. Le *Sei giornate* di Pietro Aretino. 3. Il *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni. 4. *La Raffaella* di Alessandro Piccolomini. 5. Bibliografia.

Cómo citar: Giardina, M.; Boubara, A. (2023): Il ruolo delle donne nella letteratura veneziana degli anni Trenta del Cinquecento, en *Ingenium. Revista Electrónica de Pensamiento Moderno y Metodología en Historia de las Ideas*, 17, 5-12

1. Introduzione

Una delle più importanti innovazioni del dialogo cinquecentesco risiede nell'inclusione delle donne come personaggi interlocutori, caratteristica che ha numerose implicazioni dal punto di vista della concezione e della rappresentazione del femminile in epoca rinascimentale. Si tratta di una tendenza che mostra la maggiore integrazione e il nuovo ruolo assunto dalle donne nella società intellettuale del tempo. Uno dei momenti culmine viene raggiunto intorno agli anni Quaranta e Cinquanta del Cinquecento, momento in cui vengono pubblicati numerosi dialoghi in cui

le donne partecipano attivamente alle conversazioni con gli uomini. *Il Raverta* e *La Leonora* di Giuseppe Betussi (1544 e 1556), il *Dialogo della infinità d'amore* di Tullia d'Aragona (1546), *La Nobiltà delle donne* di Lodovico Domenichi (1549), lo *Specchio d'amore* di Bartolomeo Gottifredi (1542), tutte opere in cui è possibile riscontrare questa caratteristica. Lo sviluppo di questa nuova tendenza è però il frutto di un'integrazione iniziato già nei primi anni del Cinquecento con le opere di Castiglione e Bembo e che raggiunge un punto di svolta nella letteratura veneziana e padovana degli anni Trenta. *Gli Asolani* e *il Cortegiano*, sono infatti le prime opere in cui

¹ Manuel Giardina, Universidad de Sevilla
E-mail: manuelgiardinam@gmail.com
ORCID: [0000-0003-4384-7431](https://orcid.org/0000-0003-4384-7431)

² Ada Boubara, Professore associato Università Aristotele di Salonicco
E-mail: boubara@itl.auth.gr
ORCID: [0000-0002-0030-2856](https://orcid.org/0000-0002-0030-2856)

le donne compaiono come personaggi interlocutori, ma come hanno mostrato i recenti studi la loro presenza è solamente in larga parte formale. Le donne rappresentate sono infatti portatrici degli ideali della società di corte dell'epoca, in cui silenzio e castità sono le caratteristiche principali che maggiormente si addicono ad una nobile donna (Cox, 2000, 387). La discesa di Carlo V e le guerre d'Italia provocano un decadimento nel sistema delle corti e l'esigenza da parte degli intellettuali di trovare nuovi spazi culturali come salotti e accademie. Pietro Aretino, Sperone Speroni e Alessandro Piccolomini furono tra i primi autori a percepire i cambiamenti politici e sociali di quegli anni pubblicando dei dialoghi controversi che intendevano mettere in discussione i valori neoplatonici e cortigiani promossi nella letteratura di Bembo e Castiglione. I tre autori furono in stretta relazione tra loro, Speroni e Piccolomini erano infatti entrambi membri dell'Accademia degli Inflammati di Padova e Aretino era invece in quel momento uno dei personaggi più conosciuti e in vista della Venezia del tempo. Nelle loro opere si nota un atteggiamento polemico e parodico nei confronti della tradizione letteraria precedente che viene espresso attraverso una maggiore inclusione delle donne e con la rappresentazione di personaggi femminili appartenenti ad uno strato sociale più basso.

2. Le *Sei giornate* di Pietro Aretino

Le *Sei giornate* di Pietro Aretino, furono pubblicate in due parti tra il 1534 e il 1536³. Si tratta di due testi fortemente provocatori e scandalosi che hanno l'intento di divertire ma anche di criticare le ipocrisie della società cortigiana. L'opera prende spunto dai dialoghi di Luciano, ma anche dalla tradizione novellistica e delle facezie. Nel primo dialogo sono rappresentate Nanna e Antonia, due donne di basso ceto sociale che discutono sui tre possibili stati della vita di una donna, ovvero monaca, moglie o cortigiana. Dopo aver criticato e dissacrato il clero e l'istituzione del matrimonio attraverso racconti particolarmente licenziosi e osceni, si arriva alla conclusione che la migliore scelta possibile per una donna, sia quella di diventare una cortigiana. In virtù di questa conclusione, nel secondo dialogo Nanna insegnerà a sua figlia Pippa le caratteristiche che deve avere una perfetta prostituta e cortigiana.

È un periodo infatti in cui soprattutto in città come Roma e Venezia, le cortigiane iniziano piano piano a conquistarsi uno spazio nell'ambiente intellettuale e nella letteratura. Tullia D'Aragona e Veronica Franco sono tra le più famose cortigiane che scrissero opere letterarie durante il Cinquecento e che ebbero molte pubblicazioni dei loro scritti. Ma d'altro canto anche nella letteratura maschile la loro presenza inizia a es-

sere molto forte. Sono molti infatti i testi in cui le cortigiane vengono denigrate per la loro lussuria e civetteria o al contrario in cui vengono esaltate per i loro modi eleganti e per le loro capacità artistiche e intellettuali (Padoan, 1990, 183-184).

Nel caso dell'opera di Aretino, l'intento è quello di rovesciare parodicamente la struttura del dialogo ambientato a corte di quel periodo, in cui alla falsità ed eleganza della società nobiliare viene contrapposta la veridicità e il degrado delle prostitute. Come ha mostrato accuratamente Nuccio Ordine il testo aretiniano si pone in aperta polemica col *Cortegiano* e con gli *Asolani* e il rovesciamento parodico viene operato sul versante dei luoghi, delle circostanze, delle strategie narrative, dei personaggi e dei contenuti (Ordine, 1995, 674-678). All'ambiente di corte di Castiglione e Bembo, Aretino contrappone con riferimenti esplicitamente sessuali l'albero di fico e di pesco; «il *topos* del giardino, così come emerge negli *Asolani*, viene aggredito e degradato nell'immagine oscena dell'orto della Nanna» (Ordine, 1995, 683). Anche le circostanze che danno luogo alla conversazione sono profondamente diverse: negli *Asolani* e nel *Cortegiano* si celebrano rispettivamente il matrimonio della regina di Cipro e il passaggio di Giulio II a Urbino dopo la conquista di Bologna, mentre nelle *Sei Giornate* Aretino sceglie simbolicamente la festa di Santa Maddalena protettrice delle prostitute. Dal punto di vista narrativo, al dialogo diegetico Aretino preferisce l'utilizzo della forma mimetica, che alla maniera di Luciano fa in modo che l'opera assuma i tratti e le caratteristiche della commedia. Ma il rovesciamento più importante è quello attuato nella scelta dei personaggi e dei contenuti. In Bembo e in Castiglione predominano le figure maschili, mentre quelle femminili sono sostanzialmente marginali. Se le donne nelle loro opere erano state in silenzio per preservare la loro onestà e la loro virtù, nelle *Sei Giornate* invece assumono il ruolo di protagoniste. Il concetto di castità fortemente promulgato da Castiglione viene totalmente ribaltato descrivendo un modello femminile in cui la lussuria e la lascivia vengono portate alla loro estremizzazione. Il modello amoroso prettamente spirituale promosso dal neoplatonismo viene del tutto rifiutato in favore di un concetto d'amore puramente sessuale che coinvolge tutti gli individui (Moulton, 2000, 96-97). Solo la prostituta, nella logica dell'Aretino, è esente dall'ipocrisia, in quanto è l'unica a dimostrarsi coerente nei confronti della propria condizione sociale:

Antonia: Il mio parere è che tu faccia la tua Pippa Puttana, perché la Monaca tradisce il suo consagramento, e la Maritata assassina il santo Matrimonio; ma la Puttana non l'attacca, né al Monastero, né al Marito: anzi fa, come un soldato, che è pagato per far male, e facendolo, non si tiene che lo faccia, perché la sua bot-

³ Il titolo di *Sei giornate* viene dato solamente nelle edizioni moderne dell'opera, i titoli originali erano *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto a Roma sotto una ficcaia* del 1534 e il *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa sua figliola* del 1536.

tega vende quello che ella ha a vendere, e il primo di che un oste apre la taverna senza mettervi scritta, s'intende che ivi si beve, si mangia, si giuoca, si chiava, si rinega, e s'inganna, e chi v'andasse per dire orazioni, o per digiunare, non vi troveria né altare né quaresima (Aretino, 1976, 199).

Tuttavia anche il mondo delle cortigiane è ben lontano dall'essere esaltato e dall'essere messo in buona luce. Sempre nell'intenzione di voler instaurare un parallelismo con il *Cortegiano* in cui si discute delle caratteristiche ideali della donna di palazzo, Aretino traccia le qualità che deve possedere una perfetta cortigiana. L'autore costruisce però un antimodello, quelle della cortigiana non sono effettivamente delle virtù, ma stratagemmi e sotterfugi per guadagnarsi lavoro e notorietà. Nanna infatti insegna a sua figlia, che per essere una buona cortigiana non bisogna possedere cultura, doti musicali e buone maniere, ma è necessario solamente essere capaci di fingere queste qualità:

Nanna: Non perder mai tempo, Pippa. Va per casa, ficca due punti per un bel parere, maneggia drappi, smusica un versolino da te temperato per burla, trempe il manecordo, stronca il liuto, fa vista di leggere il Furioso, il Petrarca, e il Cento novelle che terrai sempre in tavola, fatti a la gelosia, e levatene, pensa, ripensa a lo studiare il Puttanesimo, e come il fare altro ti rinrescherà, serrati in camera, e tolto lo specchio in mano, impara da lui ad arrossarti con arte, e i gesti, i modi, e gli atti, coi quali hai a ridere, e a piangere ne abbassare gli occhi nel grembo e ne lo alzargli dove bisogna (Aretino, 1976, 276-277).

Emerge dunque una visione fortemente misogina della donna, in cui la sua parvenza di cultura viene classificata semplicemente come accondiscendenza e affettazione. Del resto Aretino in tutta la sua produzione letteraria non ha mai mostrato grande simpatia e stima nei confronti del sesso femminile, e la scelta di ritrarre delle donne a discutere di basse questioni deriva dal concetto che ad esse non si dedica la trattazione di argomenti più importanti (Damiani, 2015, 98). Tuttavia le *Sei giornate* aprono la strada verso una modalità dialogica innovativa, in cui risulta possibile discutere di tematiche più basse e in cui i principi del neoplatonismo vengono ribaltati e messi in discussione.

3. Il *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni

La svolta più importante del periodo in merito alla rappresentazione del femminile in un dialogo verrà raggiunta con il *Dialogo d'amore* di Sperone Speroni, pubblicato nel 1542 nei *Dialogi* ma circolante in versione manoscritta già nel decennio precedente.

L'opera mette in scena una conversazione sull'amore tra Bernardo Tasso, Niccolò Grassi detto il Grazia, e la poetessa e cortigiana Tullia D'Aragona⁴. Si tratta di un testo al quale la critica della prima metà del Novecento non assegnò particolare rilievo, in quanto venne considerato semplicemente come uno dei tanti trattati d'amore di stampo neoplatonico apparsi in quel periodo. Ma come hanno mostrato gli studi più recenti, il *Dialogo d'amore* presenta numerosi tratti innovativi sia in termini di stile che di contenuto, che lo differenziano dai trattati d'amore che lo precedono. Speroni inaugura una nuova stagione della letteratura cinquecentesca, in cui per la prima volta si respirano i cambiamenti sociali e culturali indotti dallo sviluppo della tipografia. L'autore infatti rappresenta una conversazione sull'amore di impronta meno scolastica e didascalica, e che si distacca dal classico ambiente aristocratico della corte. Il dialogo ben rappresenta il nuovo contesto culturale dell'epoca, in cui gli intellettuali si riunivano in salotti e in cui erano presenti anche delle cortigiane. Con Speroni inizia un nuovo filone letterario in cui è possibile rivolgersi a un pubblico più ampio attraverso conversazioni sull'amore dai toni più leggeri e in cui le donne partecipano più attivamente (Pozzi, 1989, 77).

Per rappresentare questo nuovo ambiente, Speroni sceglie dal punto di vista stilistico di non seguire il modello diegetico ciceroniano preferendo il modello mimetico di Platone. La conversazione tra i personaggi inizia *in medias res* e non vengono fornite indicazioni precise sul luogo in cui viene svolta, anche se si intuisce che l'opera sia ambientata a casa di Tullia D'Aragona. In questa maniera l'autore offre una rappresentazione più spontanea della conversazione, in cui lo scrittore svolge semplicemente il ruolo di riportare i discorsi fatti dagli interlocutori (Leushuis, 2017, 58).

Ma la novità che sicuramente fece più scalpore in quel periodo fu la scelta di inserire nel dialogo il personaggio di Tullia D'Aragona. La donna che viene rappresentata non è come negli altri casi una nobile o un personaggio inventato, ma è una cortigiana molto famosa e nota al pubblico. A causa della sua fama, Tullia attirò anche l'attenzione da parte degli scrittori che non vedevano di buon'occhio il tessere le lodi di una donna della sua condizione sociale, e che non le riconoscevano meriti letterari. Viene citata in maniera molto dispregiativa nell'anonima *Tariffa delle puttane di Vinetia*, «dove la sua immagine di poetessa viene demolita e in alternativa è reputata solamente una squallida meretrice, che si concede a tutti per misere somme di denaro» (Damiani, 2015, 97).

Tuttavia la fama di Tullia non era solamente quella di una prostituta, ma era molto conosciuta anche per le sue abilità letterarie e per il suo talento musicale. Le sue poesie vennero pubblicate la prima volta nel 1547 e conobbero altre tre edizioni nei dieci anni successivi. Inoltre fu autrice, come si è detto, di un

⁴ Nell'opera è presente indirettamente anche Francesco Molza, del quale Tullia riporta una discussione avvenuta tra loro.

dialogo d'amore e nel 1560 di un poema in ottava rima chiamato *Meschino altrimento detto il Guerriero*. Grazie al suo talento letterario fu l'unica cortigiana in Italia a cui venne concesso il diritto di non indossare il velo. Tullia dunque rappresenta il modello perfetto di cortigiana onesta, un concetto che va ben oltre quello di semplice prostituta e rappresenta invece una donna capace di intrattenere gli uomini non solo per la sua bellezza ma anche grazie alla sua raffinatezza e alle sue qualità intellettuali. Speroni probabilmente la conobbe intorno al 1535, periodo in cui la poetessa si trasferì da Roma a Venezia. Nella città lagunare Tullia creò il suo nuovo salotto letterario, composto da molti intellettuali dell'epoca. Con il personaggio di Tullia, Speroni non intende solamente offrire ai lettori uno spaccato della società contemporanea, ma dietro a questa scelta ci sono anche ragioni legate al contenuto dell'opera.

Nel *Dialogo d'amore* la tematica amorosa subisce delle trasformazioni rispetto alla letteratura precedente. Nonostante non sia palesato in maniera evidente, l'opera intende polemizzare con il neoplatonismo e il petrarchismo dell'epoca, attraverso una discussione d'amore incentrata su un piano più umano e sensuale piuttosto che spirituale. Tuttavia, come afferma Russel, non si tratta di un rovesciamento totale e dissacrante come quello operato da Aretino, ma piuttosto di mettere in scena un dialogo in cui le opinioni espresse dai personaggi creano una forte ambiguità (Russel, 2002, 35).

Speroni a ben vedere fu un grande studioso e seguace di Aristotele e di filosofi moderni come Pietro Pomponazzi, che a differenza di Platone riconoscevano all'esperienza sensoriale una parte importante dell'intelletto (Buranello, 2000, 59). Anche se è presente tutta una terminologia e una retorica legata al petrarchismo e alla tradizione neoplatonica, in realtà l'intento del dialogo è ben diverso. L'opera non è classificabile né come un trattato d'amore né come un dialogo neoplatonico, ma piuttosto come un tentativo di fondere la teoria amorosa letteraria con l'esperienza reale. Questo cambio di prospettiva spiega la presenza di Tullia all'interno dell'opera. Speroni non poteva rappresentare una donna casta e silenziosa come quelle presenti negli *Asolani* o nel *Cortegiano*, ma aveva bisogno per il suo intento di inserire un personaggio che fosse capace di esprimere la sua esperienza e la sua sensualità nelle discussioni amorose. La condizione sociale di Tullia, fa in modo che per essa non valgano gli stessi dettami del silenzio imposti alle donne nobili, e la sua cultura letteraria le permette di poter discutere allo stesso livello degli uomini.

In virtù di queste caratteristiche, il personaggio di Tullia D'Aragona viene rappresentato da Speroni in una maniera assolutamente innovativa. Per la prima volta, una donna reale e conosciuta al pubblico ha un ruolo uguale, se non per certi versi superiore a quello degli uomini all'interno della conversazione. I tre personaggi del dialogo hanno ognuno una funzione

ben precisa. Tullia e Bernardo Tasso sono amanti che dovranno presto separarsi a causa della partenza di quest'ultimo per Salerno. Il loro dibattito amoroso è mediato dalla presenza del Grazia, che rappresenta l'intellettuale portatore delle idee platoniche e aristoteliche e svolge il ruolo, alla maniera dei dialoghi ciceroniani, del maestro. A dimostrazione del fatto che Speroni vuole improntare la conversazione su questioni più empiriche, l'oggetto iniziale della discussione è la gelosia, una tematica appartenente alla casistica amorosa piuttosto che ad una più alta e generale definizione d'amore.

L'apporto di Tullia non sarà solo quello di porre delle questioni o di dirigere le discussioni, ma sarà quello di portare la sua esperienza di donna esperta d'amore. Tullia non solamente partecipa attivamente alla conversazione, ma dimostra di non essere subalterna alle idee espresse dagli uomini, in quanto lei stessa portatrice di una propria ideologia. In tal senso essa svolge un ruolo antagonistico a quello del Grazia, che si fa promotore della superiorità della ragione, mentre lei invece definisce l'amore come un sentimento istintivo e sensoriale (Smarr, 1998, 205). La poetessa fin da subito esprime le sue idee in merito alla gelosia, ritenendo questo sentimento segno inequivocabile d'amore:

Tul: Indarno sono le ragioni, ove ha luogo la esperienza. Io per me mai non amo ch'io non mi muoia di gelosia; né mai sono stata gelosa che io non amassi e ardessi. Onde io credo che tali sieno tra loro la gelosia e lo amore, quale è il raggio e la luce, il baleno e la folgore, lo spirito e la vita (Speroni, 1978, 513-514).

Un altro passaggio fondamentale dell'opera, è quello in cui Tullia riporta un dialogo avuto con Francesco Molza, nel momento in cui Grazia le chiede direttamente di fornirgli una definizione d'amore. Speroni utilizza una tecnica presente sia nel *Simposio*, in cui Socrate riporta il discorso di Diotima, sia negli *Asolani* quando nel terzo libro dell'opera Laviniello riferisce le parole di un eremita. Si tratta del momento in cui l'ironia da parte di Speroni nei confronti del petrarchismo e del neoplatonismo si fa particolarmente evidente. Francesco Molza era famoso nella cerchia dei suoi amici veneziani per le sue avventure amorose e fu un poeta che scrisse versi antipetrarcheschi. Molza non propone una visione spirituale dell'amore, ma piuttosto si fa promotore di un'idea terrena opposta a quella espressa da Petrarca e da Platone. La ragione per il Molza dovrebbe ricordare all'uomo di essere mortale piuttosto che frenare gli istinti sessuali:

Mol: Ma la ragione, tanto da chi poco la adopra esaltata, ne' cuori mortali a tal bisogno si dovrebbe destare, mostrando loro chi essi sono e di che fango sieno composti, onde più tosto ringraziassino Amore, che non disdegna di visitarli, che si dolessero perché

egli non sia in loro nel modo ch'egli è nel cielo tra' dèi (Speroni, 1978, 530).

L'inclusione di Molza all'interno del dialogo, fu un elemento particolarmente apprezzato anche da Aretino, che lo considerò come uno dei momenti più alti dell'opera. Il fatto che questo passaggio sia riportato da Tullia, risulta essere un'ulteriore prova dell'importanza del ruolo che le viene assegnato nel testo (Buranello, 2000, 60).

Anche se non tutti gli scrittori del tempo percepirono le sottigliezze di Speroni, l'eredità lasciata dal *Dialogo d'amore* avrà grandi echi in gran parte della letteratura successiva. Ribadendo l'importanza della sensualità, la donna non sarà più il semplice oggetto d'amore degli uomini, così come predicava il neoplatonismo e la lezione petrarchesca, ma diventerà soggetto attivo e partecipe dell'esperienza amorosa. Grazie a questo cambio di prospettiva, nella letteratura degli anni Quaranta ispirata dai testi di Speroni, le figure femminili avranno un ruolo e un peso maggiore.

4. La Raffaella di Alessandro Piccolomini

Direttamente ispirato alle opere di Aretino e Speroni è il *Dialogo della bella creanza delle donne* di Alessandro Piccolomini. L'opera, conosciuta anche col nome di *La Raffaella*, fu pubblicata nel 1539 con lo pseudonimo di Stordito Intronato e suscitò grande curiosità e polemiche a causa dei suoi contenuti ambigui e a tratti licenziosi. Si tratta di un testo che esercitò un grande influsso sulla tradizione letteraria successiva perché in esso sono presenti molte componenti riguardanti le rivendicazioni del sesso femminile nel Rinascimento. L'opera a testimonianza del suo successo, conobbe ben nove edizioni nel periodo compreso tra il 1539 e il 1574, e fu particolarmente apprezzata anche in Francia dove fu oggetto di numerosi riadattamenti (Costa, 1996, 239-240).

Nonostante la carriera di Piccolomini si sviluppi per gran parte a Siena, nel periodo della pubblicazione dell'opera l'autore si trovava a Padova dove frequentando l'Accademia degli Infiammati ebbe la possibilità di conoscere personalmente Speroni e Aretino, dai quali ereditò le loro forme letterarie e alcuni dei loro aspetti satirici e parodici. *La Raffaella* si configura infatti come un dialogo in cui gli elementi della trattatistica sul comportamento femminile e le tematiche amorose si mescolano in maniera innovativa, dando vita a un testo dai toni scherzosi e leggeri accostabili a quelli di una commedia. Piccolomini mette in scena una conversazione tra Raffaella e Margarita, due donne senesi di condizione sociale media, che discutono tra loro di costumi femminili e del rapporto uomo donna all'interno del matrimonio. Seguendo l'impostazione tipica del dialogo a due voci in cui tra gli interlocutori si instaura un rapporto maestro-allievo, Raffaella dall'alto della sua espe-

rienza, impartirà alla sua amica Margherita un'importante lezione per godere dei piaceri della sua giovinezza al di fuori della sua insoddisfacente vita matrimoniale. In realtà, come si scoprirà sul finire del dialogo, il discorso di Raffaella non è generale ma è finalizzato a convincere la sua amica a concedersi al giovane Aspasio, e si offrirà di fare da intermediaria del loro amore clandestino.

Già da questa breve descrizione, si percepisce la natura ironica del dialogo e la vicinanza con le *Sei giornate* dell'Aretino. Anche Piccolomini infatti sceglie provocatoriamente di rappresentare esclusivamente due personaggi femminili con l'intento di polemizzare con i valori e le ipocrisie della società del suo tempo (Plastina, 2006, 82). Ma a differenza dell'Aretino, che aveva preso di mira la visione utopica della società di corte descritta da Bembo e Castiglione, contrapponendogli un mondo governato esclusivamente dal denaro e dalla lussuria, Piccolomini intende invece giocare ironicamente con la tradizione letteraria legata al comportamento delle donne (Baldi, 2001). In quel periodo infatti il discorso sulla natura, i costumi e l'istruzione del sesso femminile si era particolarmente diffuso e ampliato in tutta Europa. Oltre al *Cortegiano*, furono pubblicati in quegli anni opere come il *De institutione foeminae Christianae* di Juan Luis Vives, i *Colloqui* di Erasmo Da Rotterdam, il *De nobilitate et praecellentia foeminei sexus* di Cornelio Agrippa e il *Della Eccellenza et dignità della donna* di Galeazzo Capra. Sono tutti testi che, sebbene mostrino delle aperture nei confronti dell'educazione del sesso femminile e del suo ruolo all'interno della società, hanno in comune una visione della donna fondata sui principi di onorabilità e rispettabilità.

La polemica nei confronti della trattatistica sul comportamento si avverte già nella lettera dedicatoria. L'autore, alla maniera di Boccaccio nel *Decameron*, non sceglie un destinatario preciso ma si rivolge direttamente alle donne. Piccolomini dichiara fin da subito che nella sua opera «si potrà conoscere apertamente la vita e i modi, che si appartengono ad una donna giovane, nobile e bella» (Piccolomini, 1970, 434). La scelta di soli personaggi femminili in un dialogo che si pone di occuparsi dei comportamenti rappresenta una novità. In questo modo la donna diventa il destinatario, l'oggetto e la protagonista di un discorso rivolto in suo favore (Pejus, 2009, 76). Le intenzioni parodiche del dialogo si manifestano con maggior forza sul finire della lettera. Castiglione nel *Cortegiano* si era fatto portatore di una visione amorosa esclusivamente funzionale al matrimonio, in cui alle donne veniva effettivamente vietata la possibilità di godere delle gioie dell'amore per preservare il loro onore e la loro castità. Piccolomini intende invece provocatoriamente rovesciare questo assunto, e sebbene riconosca i pericoli dell'adulterio e i pregiudizi della società rinascimentale, promette alle sue lettrici di svelare i segreti e i trucchi per poter vivere l'esperienza amorosa anche fuori dal vincolo matrimoniale:

Per ora bastivi questo: che la cosa sta come vi dico, che se voi volete poter dire ne l'animo vostro d'esser vissute in questo mondo, vi bisogna aver questa parte ch'io v'ho detto; ché altrimenti il menar gli anni gioveni senza conoscer amore, si può dir che sia il medesimo che star morte sempre (Piccolomini, 1970, 436).

Inizia così la lezione di Raffaella, che come ha sottolineato Pejus non ha nulla da invidiare per struttura logica e ragionativa a quella dei trattati sul comportamento delle donne: «du point de vue de l'organisation logique, *La Raffaella* n'a rien à envier aux traités contemporains» (Pejus, 2009, 91). Dopo essersi accertata dell'insoddisfazione di Margherita nella sua vita matrimoniale, Raffaella comincia con l'elencare dei consigli su come debba vestire e atteggiarsi una giovane donna per valorizzare appieno la propria bellezza. La discussione occupa una parte abbastanza ampia all'interno del testo e vengono descritti in maniera dettagliata e a tratti anche tecnica, gli abiti, gli unguenti, il portamento e i modi che deve adottare una donna all'interno della società.

Ma la parte sicuramente più interessante è quella che riguarda il comportamento. Anche in questo caso si instaura un parallelismo col *Cortegiano*, le maniere descritte da Raffaella hanno molte caratteristiche in comune con quelle che vengono tracciate per l'uomo di corte e per la donna di palazzo. Castiglione aveva infatti introdotto un concetto che diventò famoso nella cultura letteraria rinascimentale, ovvero quello della «sprezzatura». Si tratta di un atteggiamento che riguarda sia uomini che donne, e che consiste nell'arte del saper dissimulare i propri comportamenti e le proprie emozioni senza però ricadere nell'affettazione (Arriaga, Cerrato, 2021, 178).

Anche Aretino nei *Ragionamenti*, aveva giocato sul concetto di sprezzatura, proponendo come si è visto una figura di cortigiana capace di fingere cultura e buone maniere, in funzione dei suoi interessi personali. Piccolomini si avvale dei medesimi concetti, ma se per Castiglione la sprezzatura era un mezzo per manifestare la propria appartenenza alla nobiltà, nella *Raffaella* questo comportamento deve essere adottato ai fini di preservare il proprio onore e non generare sospetti da parte del marito e della società. La discussione si sofferma a lungo su questo concetto, e con il proseguo del ragionamento si avverte tutta la polemica nei confronti della moralità e falsità della società rinascimentale. Raffaella spiega a Margherita che per l'opinione altrui non contano realmente le buone azioni, ma bisogna solamente essere in grado di fingere con i propri comportamenti di essere rispettabili:

Perché hai da sapere che l'onore o il biasimo non consiste principalmente nel fare ella una cosa o non la fare, ma nel credersi che la faccia o non credersi; perché l'onore non è riposto in altro, se non ne la stimazione appresso agli uomini. Perochè, se 'l sera alcun segretissimamente o ladro o omicida o simili, e sera tenuto lealissimo e giusto, tanto è a punto, quan-

to a l'onore, come se non avesse quei vizi; e così per il contrario, essendo uomo dabbene e tenuto scelerato, le virtù sue gli sono poco men che vane e superflue (Piccolomini, 1970, 478).

Plastina si è soffermata a lungo nell'analizzare questo aspetto dell'opera di Piccolomini, definendolo come una «demistificazione del concetto di virtù» (Plastina, 2006, 86) molto simile a quello espresso da Machiavelli nel *Principe*. Così come il perfetto principe tracciato da Machiavelli deve saper usare le proprie virtù e abilità in maniera opportunistica per un bene superiore, anche le donne per raggiungere la felicità amorosa devono sapersi destreggiare al meglio all'interno di una società fatta di giudizi e apparenza. Ed è proprio questo il centro focale del dialogo di Piccolomini. I consigli di Raffaella non sono finalizzati alla vanità e alla civetteria, ma sono orientati al fine del raggiungimento dell'amore. Raffaella non consiglia a Margherita di concedersi a qualsiasi uomo solo per il gusto di lasciarsi andare alla lussuria, ma di eleggere un solo amante dotato delle qualità necessarie per il raggiungimento del perfetto amore. Viene consigliato di evitare uomini avari, sposati, troppo giovani o senza alcuna virtù. La figura che viene tracciata è in linea con quella descritta da Castiglione per il suo cortigiano e degli ideali del neoplatonismo. Un modello di uomo saggio, virtuoso, capace di amare e di essere amato:

Voglio che sia nobil di sangue, la qual cosa porta grandissima sodisfazione, e sia bello ed agraziato, non solo ne l'aspetto, ma ne la persona ancora e nei movimenti; perché se ben la bellezza non è la principal cosa che si ricerchi in amore, nondimeno ell'è di grandissima importanza, e gran contento porta, quando ci sono l'altre parti. Debbe esser costui costumato e modesto e ben creato in ogni sua parola ed azione, e questo senza affettazione alcuna; rispettoso generalmente, defensor de l'onor de le donne, e de la sua principalmente; riposato e quieto in ogni suo movimento; faccia sempre profession d'aver in venerazion tutte le donne. e più e manco secondo i meriti loro (Piccolomini, 1970, 487).

Emergono dunque, quelli che possono essere considerati gli intenti benefici dell'opera e la distanza dai principi diffusi della trattatistica del comportamento. Autori come Vives, avevano visto il perfezionamento morale e culturale della donna come un mezzo per raggiungere appieno i valori di onestà e castità. Piccolomini invece, sebbene si mascheri dietro i toni irriverenti dei suoi personaggi, mostra di volersi allontanare dall'ipocrisia di questi schemi.

Nonostante queste considerazioni, *La Raffaella* non è stata fin da subito percepita dalla critica letteraria come un'opera in favore del sesso femminile, ma piuttosto come un testo provocatorio in cui l'adulterio viene ironicamente giustificato e incentivato. Tuttavia sembra ormai evidente che *La Raffaella* non rappresenti solamente un manuale sull'adulterio o un semplice scherzo giovanile, ma piuttosto la volon-

tà di fare emergere in maniera goliardica gli aspetti contraddittori del matrimonio e del neoplatonismo. Come ha mostrato Joan Kelly, l'amore cortese medievale non escludeva la possibilità di un amore fisico anche fuori dal contesto matrimoniale, mentre nella società rinascimentale, l'amore extraconiugale è tollerato solamente nella sua forma spirituale e neoplatonica (Kelly, 1984, 46-47). Se alla donna infatti difficilmente viene concessa la possibilità di scegliere il marito e le vengono richiesti i valori dell'onestà e della castità, non è semplice comprendere in quale contesto essa possa vivere l'amore nella sua libertà. La soluzione offerta scherzosamente nella *Raffaella* è dunque quella di vivere la felicità amorosa in segreto, in modo da preservare la propria onestà.

Per quanto riguarda invece l'eredità letteraria dell'opera di Piccolomini, essa verrà largamente imitata da molti scrittori che vorranno improntare i loro

scritti su toni più leggeri e meno didascalici. Piccolomini infatti riuscì a cogliere le esigenze del pubblico del suo tempo, più interessato a questioni concrete riguardanti l'amore e il matrimonio, piuttosto che alle dissertazioni filosofiche. Il fatto che nel suo dialogo le protagoniste siano le donne, rappresenta la dimostrazione che per discutere di tematiche nuove e talvolta scomode è necessario adottare un punto di vista differente. La maggiore integrazione e partecipazione delle donne nei dialoghi cinquecenteschi inizia dunque all'insegna della polemica nei confronti della precedente tradizione letteraria, ritenuta ormai incapace di esprimere le istanze della nuova società che si andava formando. Grazie agli scritti di Aretino, Speroni e Piccolomini, la presenza e la partecipazione attiva delle donne nelle opere dialogiche diventò un canone largamente imitato nella letteratura degli anni successivi.

Bibliografia

- Aretino, Pietro (1976): *Ragionamento della Nanna e della Antonia fatto a Roma sotto una ficcaia*, in *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni* (pp. 47-201), a cura di Carlo Cordié. Milano: Ricciardi.
- Aretino, Pietro (1976): *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa sua figliola*, *Opere di Pietro Aretino e di Anton Francesco Doni* (pp. 202-434), a cura di Carlo Cordié. Milano: Ricciardi.
- Arriaga Flórez, Mercedes; Cerrato, Daniele (2021): "Fra mezzane e malmaritate, Alessandro Piccolomini", *Quaderni di italianistica*, 42 (1), pp. 163-188.
- Baldi, Andrea (2001): *Tradizione e parodia in Alessandro Piccolomini*. Lucca: Paccini Fazzi.
- Buranello, Roberto (2000): "Figura meretricis: Tullia d'Aragona in Sperone Speroni's Dialogo d'amore", *Spunti e ricerche* 1/5, pp. 53-68.
- Costa, Daniela (1996): "La Réception Française de La Raffaella d'Alessandro Piccolomini Versions 'Urbaines' et Lectures 'Érotiques'", *Nouvelle Revue Du XVIe Siècle*, 14, 2, pp. 237-46.
- Cox, Virginia (2000): "Seen but not Heard: The Role of Women Speakers in Cinquecento Literary Dialogue" (pp. 385-400), in Panizza, Letizia (ed.), *Women in Italian Renaissance Culture and Society*. Oxford: European Humanities Research Centre.
- Cox, Virginia (2013): (2013): *The Female Voice in Italian Renaissance Dialogue*. MLN, 128 (1), pp. 53-78.
- Damiani, Martina (2015): *Poetesse o cortigiane? I pregiudizi sull'istruzione femminile nelle opere letterarie rinascimentali*, «Tabula», 13, pp. 90-103.
- D'Aragona, Tullia (1560): *Meschino altrimenti detto il Guerrino*. Venezia: Sessa.
- Kelly, Joan (1984): "Did Women Have a Renaissance?", in *Women, History, and Theory: The Essays of Joan Kelly* (pp. 19-50), Chicago: University of Chicago Press.
- Leushuis, Reiner (2017): *Speaking of Love: The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*. Leiden: Brill.
- Moulton, Ian Frederick (2000): "Crafty Whores: The Moralizing of Aretino's Dialogues", *Critical Survey*, Vol. 12, 2, pp. 88-105.
- Ordine, Nuccio (1995): "Le Sei giornate: struttura del dialogo e parodia della trattatistica sul comportamento", in *Atti del convegno 'Pietro Aretino nel Cinquecentenario della nascita'*, (pp. 637-716). Roma, Viterbo, Arezzo, Toronto, Los Angeles: Salerno editrice, Vol. t. II.
- Padoan, Giorgio (1990): "Il mondo delle cortigiane nella letteratura Rinascimentale", in A. Finzi e S. Giacobone (ed), *Il gioco dell'amore - Le cortigiane a Venezia dal Trecento al Settecento* (pp. 179-206). Milano: Berenice.
- Piccolomini, Alessandro (1970), "Dialogo della bella creanza delle donne dello stordito intronato", in *Prose di Giovanni della Casa e altri trattatisti cinquecenteschi del comportamento* (pp. 431-506), a cura di Arnaldo Di Benedetto. Torino: UTET.
- Piéjus, Marie (2009): *Visages et paroles de femmes dans la littérature italienne de la Renaissance*. Paris: Université Paris III Sorbonne Nouvelle.
- Plastina, Sandra (2006): "Politica amorosa e 'Governo delle donne' nella Raffaella di Alessandro Piccolomini", *Bruniana & Campanelliana*, Vol. 12, 1, pp. 81-94.
- Pozzi, Mario (1989): "Aspetti della trattatistica d'amore", in *Lingua, cultura e società* (pp. 57-100). Alessandria: Edizioni dell'Orso.

- Russell, Rinaldina (2002): “‘Opinione’ e ‘giuoco’ nel ‘Dialogo d’amore’ di Sperone Speroni”, *La parola del testo*, 6, 1, pp. 133–146.
- Smarr, Janet Levarie (1998): “A Dialogue of Dialogues: Tulla d’Aragona and Sperone Speroni”, *MLN*, 113, pp. 204–212.
- Smarr, Janet Levarie (2005): *Joining the Conversation: Dialogues by Renaissance Women*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Speroni, Sperone (1978): “Dialogo d’amore”, in *Trattatisti del Cinquecento* (pp. 511-565), vol.1, a cura di Mario Pozzi. Milano-Napoli: Ricciardi.