

STUDI TASSIANI

N. 70

Direttore Scientifico:

FRANCO TOMASI

Comitato Scientifico:

GUIDO BALDASSARRI, LORENZO CARPANÈ, ANTONIO DANIELE, BERNHARD HUSS,
CLAUDIO GIGANTE, VINCENZO GUERCIO, MATTEO RESIDORI, EMILIO RUSSO

Redazione:

LUCA BANI, MASSIMO CASTELLOZZI, VALERIA DI IASIO, GIOVANNI FERRONI

Direttore Responsabile:

CRISTIANA IOMMI

AVVERTENZA

Le pubblicazioni di qualunque genere per recensione e segnalazione
vanno inviate al

Centro di Studi Tassiani

c/o Biblioteca "A. Mai" - Piazza Vecchia n. 15
24129 Bergamo (Italia)

Per i saggi in concorso per il Premio Tasso si rimanda invece
a quanto previsto nel Bando.

Per tutti vale l'invito ad attenersi strettamente alle Norme per i collaboratori
riportate in calce alla rivista.

Per l'abbonamento a «Studi tassiani» si prega di rivolgersi a
info@bibliotecamai.org

STUDI TASSIANI

a cura del

CENTRO DI STUDI TASSIANI

SEDE: BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI DI BERGAMO - PIAZZA VECCHIA, 15

INDICE

PREMESSA di FRANCO TOMASI	7
SAGGI E STUDI	
FEDERICA ALZIATI, « <i>Fra 'l poeta e il dialettico</i> »: <i>Tasso dialogista e il modello del Fedro platonico</i>	9
GUIDO BALDASSARRI, « <i>Il polo cui l'Europa unqua non scorge</i> ». <i>L'emisfero australe e la navigazione di Carlo e Ubaldo nella redazione arcaica del XV della Gerusalemme</i>	29
STEFANO CRESCENZI, « <i>Ma tu l'accogli: o pietà vera ed arte</i> ». <i>Il ms. Barberiniano latino 3995 come testimone del rapporto tra Tasso e Matteo di Capua</i>	47
GIULIA MARI, <i>Le edizioni Ingegneri della Liberata</i>	71
CORRADO VIOLA, <i>Il canto di Goffredo. Sul V della Liberata</i>	101
MISCELLANEA	
ERMINIO GENNARO, <i>La «bella scola» dei Trasformati. Testimonianze nella Gerusalemme Liberata in lingua milanese di Domenico Balestrieri</i>	121
CAROLINA TRUZZI, « <i>Meco sue pene piangi</i> »: <i>su alcune influenze tassiane ne La Colomba sacra di Lucrezia Marinella</i>	129
GIORNATA TASSIANA 2022	
MARZIA PONTONE, <i>Archeologia del manoscritto e architetture grafiche nel Codice Baruffaldi. Appunti per una prima indagine esplorativa</i>	151
MASSIMO CASTELLOZZI, <i>Il Codice Baruffaldi della Biblioteca Civica di Bergamo: prime ricognizioni filologiche</i>	163
RECENSIONI E SCHEDE	175
a cura di MARIANNA LIGUORI ed ELISABETTA OLIVADESE	
NOTIZIARIO	215
NORME REDAZIONALI PER I COLLABORATORI	225
ABSTRACT E KEYWORDS	231

«MECO SUE PENE PIANGI»: SU ALCUNE INFLUENZE TASSIANE
NE *LA COLOMBA SACRA* DI LUCREZIA MARINELLA

I.

La produzione letteraria di Lucrezia Marinella, nobildonna veneziana di origini modenesi, si presenta distesa tra l'ultimo decennio del Cinquecento e la prima arcata del Seicento. Nata a Venezia nel 1571,¹ «cominciò ella assai presto a dar saggio del suo valore nel poetare»,² favorita dalla stabilità economica e dal colto ambiente familiare.³ L'eterogeneità e l'ampiezza del *corpus* delle opere dell'autrice sono messe in luce nella nota *Ai lettori* premessa a *De' gesti eroici* (1624), dove l'editore Barezzo Barezzi informa dei «molti altri libri»,⁴ fornendone un esaustivo catalogo: dalle narrazioni agiografiche in prosa e poesia, passando per i trattati dialogici e il romanzo pastorale, fino al poema epico, Marinella sembra aver sperimentato le forme principali della letteratura del suo tempo, con una maturità intellettuale acquisita tanto precocemente quanto profondamente, come risulta da un esame anche cursorio dei paratesti. L'impegno compositivo che copre il periodo a cavallo tra due secoli, unitamente al mosaico di generi affrontati, porta a inserire la poetessa tra gli esempi della parziale debolezza della tesi di Dionisotti, secondo il quale la scrittura femminile scomparve «dopo l'età del Concilio di Trento».⁵ Dalla nuova periodizzazione proposta da Virginia Cox⁶ emerge la necessità di riconsiderare

1 Questo il dato riportato da GIROLAMO TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese*, Modena, Società Tipografica, 1783, t. III, pp. 159-163, ma messo in discussione da Virginia Cox, che propone come data il 1579: si veda la nota 5 nell'Introduzione del volume VIRGINIA COX, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimora, John Hopkins University Press, 2011.

2 Così il Tiraboschi nella nota biografica dedicata a Marinella (*Biblioteca modenese*, cit., p. 160). Lavori aggiornati sulla biografia della poetessa sono stati presentati da FRANCOISE LAVOCAT, *Introduzione*, in LUCREZIA MARINELLA, *Arcadia felice*, Firenze, Olschki, 1998, pp. VII-LX e da SUSAN HASKINS, *Vexatious Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New documents concerning her life*, Part I, «Nouvelles de la république des lettres», I, 2006, pp. 81-128, e Part II, I-II (2007), pp. 203-230. Si veda anche la voce *Marinelli, Lucrezia* di PAOLO ZAJA, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2008, vol. LXX, 2008, pp. 399-402.

3 Noti sono gli interessi umanistici e filosofici del padre Giovanni e del fratello Curzio. Giovanni Marinelli è autore de *Gli ornamenti delle donne* (1562), *La prima parte della copia delle Parole* (1562), *Le medicine appartenenti alle infirmità delle donne* (1562), e la *Rhetorica Aristotelis ad theodect. Libris tres* (1575).

4 LUCREZIA MARINELLA, *De' gesti eroici e della vita meravigliosa della Serafica S. Caterina da Siena*, a cura di Armando Maggi, Ravenna, Longo, 2011, pp. 44-45.

5 Cfr. CARLO DIONISOTTI, *La Letteratura italiana nell'età del concilio di Trento*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 191.

6 Cfr. VIRGINIA COX, *Women's Writing in Italy. 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 166-227.

con attenzione la produzione, vasta e articolata, che interessa la seconda metà del secolo, mettendo in luce i laboratori poetici del “secondo” periodo della produzione femminile, caratterizzato dall’impegno in un più ampio spettro di forme di scrittura slegate dai moduli della lirica petrarchista.

L’attenzione della critica nei confronti della scrittrice veneziana ha riguardato segnatamente il suo ruolo all’interno della *querelle des femmes*, che trova uno dei capitoli nodali nella pubblicazione del dialogo *La nobiltà et l’eccellenza delle donne, co’ difetti et mancamenti de gli huomini*,⁷ un pamphlet proto-femminista in replica a *I donneschi difetti* di Giuseppe Passi. Investita di numerose attenzioni già all’epoca, la veemente difesa della donna operata con perizia retorica e solidità dottrinale ha catalizzato studi e riflessioni sulla Marinelli a partire dalla riscoperta del trattato negli anni ’70,⁸ portando a leggere nella prospettiva dei *gender studies* anche il resto della sua produzione.⁹ Sebbene l’incremento di interesse negli ultimi decenni abbia favorito la realizzazione di edizioni moderne degli scritti in prosa e poesia,¹⁰ nella letteratura critica «il valore ideologico della sua figura e la conseguente eroicità hanno in parte differito un esame meticoloso dei suoi scritti e della sua poetica»,¹¹ lasciando così in ombra alcune zone.

7 Il dialogo viene pubblicato a Venezia nel 1600 da Giambattista Ciotti, stampatore dell’Accademia Veneziana. Lo scritto misogino di Passi a cui fa da replica era apparso nel 1599, contemporaneamente a Venezia e Milano.

8 Un estratto de *Le Nobiltà et Eccellenze delle Donne* venne pubblicato da GINEVRA CONTI ODORISIO nel suo volume *Donne e società nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1979. Appartiene al primo periodo di interesse critico sul trattato anche lo studio di ADRIANA CHEMELLO, *La donna, il modello, l’immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in *Nel cerchio della Luna, Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, a cura di Marina Zancan, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 95-170. L’opera ha goduto di grande interesse in ambito anglofono anche grazie alla traduzione uscita nel 1999, *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, a cura di Anne Dunhill, Chicago, University of Chicago Press, 1999.

9 Importanti riflessioni sulla “resistenza” esercitata dalle donne lettrici e scrittrici di poemi cavallereschi sono mosse da VIRGINIA COX, *Women as Readers and Writers of Chivalric Literature*, in *Sguardi sull’Italia. Miscellanea dedicata a Francesco Villari dalla Society for Italian studies*, a cura di Gino Bedani, Zygmunt G. Baranski, Anna Laura Lepschy, Brian Richardson, Exeter, The Society for Italian Studies, 1997, pp. 134-145. Si veda anche CLAIRE LESAGE, *Femmes de lettres à Venise aux XVI^e et XVII^e siècles: Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Arcangela Tarabotti*, «Clio. Histoire, Femmes et Sociétés», XIII, 2001, pp. 135-144.

10 Di seguito le edizioni di riferimento per le opere narrative di Lucrezia Marinella: nel 1998 esce a cura di Françoise Lavocat il romanzo pastorale *Arcadia Felice* (Firenze, Olschki, 1998); *La Vita del serafico e glorioso San Francesco*, a cura di Guido Mongini (in *Archivio italiano per la storia della pietà*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1997, vol. x, pp. 405-440); *Vita di Maria Vergine Imperatrice dell’Universo*, a cura di Susan Haskins, Chicago-London, The University of Chicago Press, 2008; *L’Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*, a cura di Maria Galli Stampino, Modena, Mucchi, 2011; *Vita del serafico et glorioso S. Francesco e Le vittorie di Francesco il Serafico, Li passi gloriosi della diva Chiara*, a cura di Armando Maggi, con la collaborazione di Silvia Giuslandi, Ravenna, Longo, 2018; *Amore innamorato et impazzato*, a cura di Armando Maggi, Ravenna, Longo, 2023.

11 Così scrive ARMANDO MAGGI nell’*Introduzione* a LUCREZIA MARINELLA, *Vita del serafico*

Nell'approfondimento delle fonti classiche e moderne utilizzate nell'*inventio* dell'autrice, una funzione di primo piano dal punto di vista tematico e formale è svolta dalla poesia di Torquato Tasso, sia in ragione della prossimità cronologica e geografica sia per l'esemplarità che andava acquisendo l'autore proprio nell'*entourage* veneziano in cui trova spazio la scrittura di Marinelli. Le relazioni dialettiche con l'antecedente illustre sono state studiate essenzialmente sul versante della scrittura poematica, con contributi recenti che mirano a sottolineare gli elementi di originalità dell'*Enrico*, ovvero *Bisanzio acquistato* nella prospettiva caratteristica di genere.¹² Il presente studio si propone di mettere in luce tramite uno sguardo comparativo le modalità di ricezione e riuso di moduli e stilemi tassiani all'interno della poesia agiografica di Lucrezia Marinella,¹³ quantitativamente dominante nel *corpus* dell'autrice.¹⁴ In particolare, si appronterà un'analisi del poema eroico-agiografico de *La Colomba sacra*, stampato nel 1595 nella cornice dell'Accademia Veneziana.

All'analisi dei tasselli tassiani riscontrabili nell'*imagerie* della martire Colomba, segue nel presente intervento una ricerca sui motivi lagrimistici impiegati nell'architettura del poema, nel segno di una ricezione e rielaborazione pienamente conformi al fervore religioso di età post-tridentina.¹⁵ Come costola

et glorioso S. Francesco e Le vittorie di Francesco il Serafico. Li passi gloriosi della Diva Chiara, a cura di Id., Ravenna, Longo Editore, 2018, p. 16.

12 Dopo gli importanti contributi di Cox, Lazzari ha presentato una attenta analisi de l'*Enrico* sottolineandone l'essenziale consonanza con *La nobiltà et l'eccellenza delle donne*: LAURA LAZZARI, *Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento: «L'Enrico» di Lucrezia Marinella*, Leonforte, Insula, 2010. Sui rapporti tra Marinella e Tasso, relativamente al dialogo *Della virtù femminile e donnesca*, si è soffermata LAURA BENEDETTI, *Virtù femminile o virtù donnesca? Torquato Tasso, Lucrezia Marinella ed una polemica rinascimentale*, in *Torquato Tasso e la cultura estense*, a cura di Gianni Venturi, Firenze, Olschki, 1999, vol. II, pp. 449-456.

13 Su questo terreno un importante contributo è il saggio di Piantoni, che fornisce una lettura ravvicinata de *La vita di Maria vergine imperatrice de l'universo* (1602), dimostrando come la scrittrice si avvalga della teorizzazione di Torquato Tasso intorno al meraviglioso cristiano. Cfr. LUCA PIANTONI, *Mirabile cristiano ed eloquenza sacra in Lucrezia Marinelli*, in *Poesia e retorica del sacro tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardisino ed Elisabetta Selmi, Torino, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 435-445.

14 Per la bibliografia sul *corpus* di scritture mistiche si vedano nell'ordine: MARIA LUISA DOGLIO, *Immagini di S. Francesco nella letteratura del Seicento*, in *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana dal Rinascimento al Romanticismo*, a cura di Silvio Pasquazi, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 179-198; GUIDO MONGINI, «Nel cor ch'è pur di Christo il tempio». *La Vita del serafico e glorioso S. Francesco di Lucrezia Marinelli tra influissi ignaziani, spiritualismo e prisca theologia*, in *Archivio italiano per la storia della pietà*, cit. Di grande interesse è il recente e puntuale studio dedicato alle modalità di utilizzo e riscrittura dei luoghi biblici, con un percorso che partendo dai trattati arriva alle rime marinelliane, condotto da ERMINIA ARDISSINO, *Lucrezia Marinella, divulgatrice biblica*, in EAD., *Donne e interpreti della Bibbia nell'Italia della prima età moderna*, Turnhout, Brepols, 2020, pp. 211-240.

15 Sulla riflessione intorno al *topos* lacrimale dell'età controriformistica si veda ROBERTO BELLARMINO, *De gemitu columbae, sive De bono lacrimarum* [1617], a cura di Gustavo Galeota S.J., Brescia, Morcelliana, 1997.

a quest'ultima disamina, si muovono alcune prime osservazioni a proposito delle allegorie composte da Marinella per accompagnare le *Lagrine* di Tansillo nell'edizione del 1606; tali scritture dimostrano a loro volta un rapporto privilegiato, nella mescolanza di letture platoniche e cultura conciliare, con l'allegoresi applicata da Tasso al suo poema nella stagione antecedente a Sant'Anna e approfondita nel tempo più maturo del *Giudicio*, dove alle «opinioni» di Platone e Aristotele viene affiancato un esteso impiego di materiale patristico.¹⁶

2.

L'affiliazione di Marinella alla nutrita cerchia di scrittori che nel Seicento pongono la propria opera sotto il magistero tassiano, il cui impatto modellizzante nell'universo epico fu corroborato ad inizio secolo dalla *Comparazione* di Beni,¹⁷ viene fissata da Antonio Belloni, che nella sua storia dell'epica post-tassiana dedica diverse pagine al poema con protagonista il doge Enrico Dandolo.¹⁸ L'universo teorico del Tasso è espressamente presente nella prefazione al poema eroico sulla quarta crociata, dove, accolti Aristotele e Omero come riferimenti teorici e stilistici,¹⁹ nel commento agli episodi secondari, che non «corrompendo l'unità» della favola garantiscono «dilettazione»,²⁰ viene recu-

16 L'allegoria da strumentale difesa contro le rigide critiche mosse soprattutto da Silvio Antoniano agli elementi più 'profani' durante il tempo della revisione, diverrà elemento essenziale nel *Giudicio*, volto a presentare le ragioni di riscrittura del poema. Nella seconda parte del primo libro il poeta illustra sostanza e meccanismo dell'allegoria richiamando gli scritti di Bernardo di Chiaravalle, Gregorio Magno, Agostino e dello Pseudo-Dionigi Areopagita. Sulla scorta di quest'ultimo viene proposta una *mistica teologia* all'interno della quale il poeta teologo diviene colui che, con il velo delle immagini poetiche, espone i misteri della divinità. Si veda a proposito l'introduzione al *Giudicio* di Claudio Gigante, e in particolare il paragrafo *Tra storia e allegoria* (pp. XVIII-XXXVII) in TORQUATO TASSO, *Giudicio sopra la Gerusalemme riformata*, a cura di Claudio Gigante, Roma, Salerno, 2000.

17 PAOLO BENI, *Comparisonne di Homero, Virgilio e Torquato. Et di chi loro si debba la Palma nell'Heroico Poema del Signor Paolo Beni*, Padova, Appresso Lorenzo Pasquati, 1607. Beni esalta la *Liberata* non solo a paragone dell'alternativa prossima di Ariosto, ma anche di quella classica di Omero e Virgilio.

18 ANTONIO BELLONI, *Gli epigoni della Gerusalemme Liberata*, Padova, Draghi, 1893, pp. 296-299.

19 Il riferimento è *L'Enrico / overo / Bisantio / acquistato, / Poema heroico. Di Lucretia Marinella*, in Venetia, appresso Ghirardo Imberti, 1635, c. A3v. Dopo aver giustificato la scelta di un soggetto grande ed eccellente, ovvero l'impresa di Enrico Dandolo, Marinella specifica che ha voluto formare il suo poema «secondo li documenti di Aristotile nella sua poetica, non allontanandomi però dagli insegnamenti di Omero che fu da lui chiamato viva e vera idea della poesia eroica». Se poi si passa a leggere l'affermazione successiva, sempre nella prefazione, l'autrice fa riferimento come ulteriore fonte alla «poesia greca e latina», dunque a Virgilio. Ben noti sono i riferimenti interni ai giovanili *Discorsi* tassiani ai poemi classici e alla *Poetica* di Aristotele, sotto la cui egida Tasso si muove per la rifondazione del genere.

20 *Ibidem*.

perata concettualmente la pagina dei *Discorsi* giovanili in cui di fatto Tasso costruiva l'impianto teorico per la *Liberata*.²¹ Come ricorda Baldassarri,²² la permanenza della lezione tassiana nel Seicento si manifesta con particolare vigore in area veneta, specificamente in ambito accademico; non sorprende dunque trovare, tra gli autori dei sonetti che accompagnano le opere della scrittrice, diversi intellettuali vicini al Tasso, appartenenti a quel *milieu* che gravitava intorno all'Accademia veneziana, tra le cui fila la giovane entrò a far parte sin dall'opera d'esordio.

L'incrocio di voci che si coagulano sotto l'indirizzo platonico-ermetico associabile alla seconda Accademia Veneziana merita alcune note, considerato il ruolo esercitato nell'*iter* marinelliano e verosimilmente anche nella concezione filosofico-teologica della scrittrice, che intesse intimamente tutti i suoi scritti. Autori della rosa di sonetti che accompagna la *Colomba* sono: Giuseppe Policreti, teologo e autore principalmente di poesia spirituale; Giovanni Maria Avanzi,²³ che durante gli studi di teologia e filosofia a Ferrara aveva avuto modo di frequentare il Tasso; Boncio Leone, presidente dell'Accademia; Teodoro Angelucci, assessore della stessa. Quest'ultimo è parte attiva del dibattito sul *Deus* (1597) di Celio Magno,²⁴ con la scrittura di due lezioni edite nel 1597 all'interno del corposo paratesto. Nel commento alla canzone spirituale Angelucci mette in luce la filigrana ermetico-platonica, rintracciabile nella stessa misura all'interno del *Rivolgimento amoroso dell'uomo verso la divina bellezza*,²⁵ steso dalla poetessa sempre nel 1597. I due scritti affrontano le tappe e i modi del cammino per giungere alla cognizione di Dio (rappresentato platonicamente come somma luce, bellezza, splendore) e all'unione totalizzante tra «amante e cosa amata»;²⁶ i mezzi per il congiungimento sono descritti con un fitto ricorso alle sentenze dei sapienti antichi, in particolare Platone (di cui viene ripresa la concezione dualistica), Pitagora, Aristotele, Orfeo, Proclo e Porfirio, cui si aggiunge l'autorità di Mercurio Trismegisto, di cui i due autori

21 TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1964. Il luogo aristotelico è: *Poetica* 8, 1451a.

22 GUIDO BALDASSARRI, «Acutezza» e «ingegno»: teoria e pratica del gusto barocco, in *Storia della cultura veneta*, 4/I, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 223-247: 227.

23 Si veda la voce di MARIO QUATTRUCCI, *Avanzi, Giovanni Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., 1962, vol. IV, pp. 639-640.

24 L'edizione a cui si fa riferimento per le successive osservazioni è *DEUS / CANZONE / SPIRITUALE* / di Celio Magno, in Venetia, appresso Domenico Farri, 1597. Le due lezioni di Teodoro Angelucci si trovano alle pp. 67-78. Sulla canzone spirituale e i relativi commenti si veda GIUSEPPINA STELLA GALBIATI, *Contributo per Celio Magno: una lettura della Canzone «Deus», insieme ai suoi antichi commentatori*, in *Studi di onomastica e letteratura offerti a Bruno Porcelli*, a cura di Davide De Camilli, Pisa-Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 2007, pp. 129-144.

25 Edizione di riferimento è la *Vita del serafico e glorioso s. Francesco / descritta in ottava rima da Lucretia Marinella / Con un discorso del Rivolgimento Amoroso, verso la somma bellezza*, in Venetia, presso Pietro Maria Bertano, et Fratelli, 1597.

26 Ivi, p. 72.

menzionano il *Pimander*.²⁷ Alle dottrine dei *prisci theologi* vengono accostate le voci di San Tommaso e Sant'Agostino, dal momento che, come scrive Marinella in conclusione del breve trattato, «i mezzi da Platonici inventati poco si discostano da quelli, che la nostra santissima Religione Christiana ci insegna e mostra».

Il *Rivolgimento* si trova in appendice alla seconda opera della scrittrice, la *Vita di San Francesco*, che a sua volta è introdotta dal sonetto di un membro del *côté* intellettuale veneziano, Orsatto Giustinian, dedicatario del *Deus* di Celio Magno e autore di alcune rime stampate insieme a quelle dell'amico, con il titolo *Rime di Celio Magno et Orsatto Giustinian*²⁸ (Venezia, Muschio, 1600). Gli esordi poetici dell'autore si collocano nel 1561, con la pubblicazione delle *Rime di diversi nobilissimi et eccellentissimi autori in morte della signora Irene di Spilimbergo* (Venezia, Guerra), cui segue la presenza nel volume *De le rime di diversi nobili poeti toscani* (Avanzi, 1565, curata da Atanagi), raccolte poetiche in cui figura anche il Tassino. Dai profili tracciati risulta dunque evidente come sin dagli esordi Marinella fosse inserita in una stretta rete di intellettuali veneziani influenzati dal modello tassiano e impegnati in una poesia spirituale legata al neoplatonismo ficiniano; come è stato posto in luce in relazione al *Deus* di Celio Magno, l'operazione esegetica condotta sul modello di lirica alta e grave aveva come intento primario quello di «caratterizzare l'esercizio lirico come momento altamente impegnato sul piano speculativo e conoscitivo»,²⁹ proposito che si può ben declinare all'intera produzione di Marinella, dove il materiale paratestuale funziona a più riprese come spazio in cui la poetessa illustra le tensioni conoscitive e religiose che informano il suo lavoro.

Per i torchi di Giovan Battista Ciotti, stampatore ufficiale dell'Accademia Veneziana, esce nel 1595 la *Colomba Sacra*,³⁰ con dedica a Margherita Gonzaga, duchessa di Ferrara; l'opera si inserisce in una rosa di poemetti agiografici che conoscono grande fortuna soprattutto nella seconda metà del XVI secolo, quando «l'affermazione della pastorale post-tridentina da un lato e quella del

27 Il *Corpus Hermeticum* era stato tradotto in latino da Marsilio Ficino tra il 1460 e il 1463. Sulla traduzione di Ficino si basa la versione trasposta in volgare *Il Pimandro / di Mercurio Trismegisto*, / tradotto da Tommaso Benci in lingua Fiorentina, in Firenze, Lorenzo Torrentino, 1549, verosimilmente letta da Lucrezia Marinella e Teodoro Angelucci, il quale fa esplicito riferimento alla fonte. È poi da sottolineare che Marinella nel *Rivolgimento* utilizza una serie di metafore per indicare Dio (sommo Sole, somma Luce, somma Bontà), proprie della teologia apofatica.

28 Nell'edizione viene ristampato il sonetto indirizzato alla Marinella.

29 Si fa qui riferimento a FRANCO TOMASI, *Le ragioni del "moderno" nella lirica del XVI secolo tra teoria e prassi*, in ID., *Studi sulla lirica rinascimentale (1540-1570)*, Padova, Editrice Antenore, 2012, pp. 3-24: 15.

30 L'edizione di riferimento per la trattazione è la *princeps*, *La Colomba sacra, Poema heroico di Lucretia Marinella. Alla Serenissima Signora Duchessa di Ferrara, Madama Margarita Estense Gonzaga*, in Venetia, Appresso Gio. Battista Ciotti, 1595. Il poemetto non ha un'edizione moderna. La trascrizione nei passi riportati è di tipo conservativo. I corsivi sono miei.

modello tassiano dall'altro costituiscono un potente impulso».³¹ Con un approccio sperimentale, Marinella combina il soggetto agiografico all'impronta epica, esplicitata nel sottotitolo del testo, che qualifica il poema come 'eroico'.³²

È presumibile che già a questa altezza l'autrice avesse compulsato gli scritti teorici del poeta, con particolare interesse agli scritti tardi, che riflettevano le concentrate letture teologiche e patristiche. In conformità con i presupposti teorici tassiani, secondo cui l'argomento del moderno poema epico doveva «esser tolto dall'istorie», preferibilmente da storie di religione «tenuta vera da noi»,³³ dunque cristiana, Marinella utilizza come fonte primaria per la *Colomba* il *Leggendario delle santissime vergini, le quali volsero morire*,³⁴ fedelmente versificato dalla scrittrice, che colloca la storia nella città di Scenoa, ricalcando il toponimo italianizzato (Scenova) dall'anonimo scrittore.³⁵ La convenienza dell'azione sacra trovava avallo sempre nel trattato giovanile del Tasso, dove argomentando le differenze tra tragedia e poema eroico il poeta suggeriva che l'illustre proprio al secondo fosse fondato «sopra l'imprese d'una eccelsa virtù bellica, sopra i fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione».³⁶ Il polo della *pietas* religiosa veniva dilatato nella riscrittura dei *Discorsi*, editi nel 1594, un anno prima della *Colomba*: «ma l'illustre de l'eroico è fondato sopra l'eccelsa virtù militare e sopra il magnanimo proponimento di morire, sopra la pietà, sopra la religione e sopra l'azioni ne le quali risplendono queste virtù».³⁷ Ulteriori teorizzazioni per l'imagerie dei «martiri di Cristo» arrivavano dal tardo dialogo *De gli Idoli*, dove l'autore negli abituali panni del Forestiero condannava la soggezione dell'uomo all'*idolum*, e dunque tutta la lirica che ne derivava, a favore di una poesia che, secondo il modello agostiniano, si configurasse quale atto

31 MARIO CHIESA, *Poemi biblici fra Quattro e Cinquecento*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXIX, 2002, pp. 161-192.

32 Per alcune interessanti notazioni sui titoli che appaiono nei frontespizi dei poemi sacri secenteschi si veda MARIO CHIESA, *Il poema sacro secentesco: uno sguardo ai frontespizi*, in *Dopo Tasso: percorsi del poema eroico*, Atti del Convegno di Studi, Urbino 15 e 16 giugno 2004, a cura di Tiziana Mattioli - Marco Faini - Guido Arbizzoni, Padova, Antenore, 2006, pp. 285-309: 293.

33 TORQUATO TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, I, p. 6, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, cit.

34 Edit16 dà notizia di tre edizioni del *Leggendario*: Venezia, Stefano Zazzera, 1564; Venezia, Andrea Muschio, 1571; Venezia, Pietro de Franceschi & nepoti, 1575. A p. 31 si trova la *Leggenda della Gloriosa Vergine, e Martire S. Colomba, La cui Festa viene al I. di Gennaio*.

35 Cfr. LUCREZIA MARINELLA, *Exhortations to Women and to Others if They Please*, Edited and translated by Laura Benedetti, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2012, in particolare a p. 9.

36 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit. I, p. 12.

37 Ivi, p. 102.

di fede.³⁸ Come ha osservato Elisabetta Selmi,³⁹ nel dialogo del *Cataneo* l'esaltazione della nuova virtù eroica, la carità, insieme alla condanna della poesia erotico-amorosa, indirizza a «un'epica sacra tratta "da le istorie de' cristiani"», dove il pittore-poeta al modo di un predicatore dell'anima si leva alla contemplazione d'Iddio con la fede e con la religione».

Una lettura della *Colomba* che guardi obliquamente alla poesia epica e sacra di Torquato Tasso porta a rilevare come rispetto alla produzione agiografica coeva⁴⁰ già dal primo scritto Marinella usi Tasso quale diretto modello di scrittura. Stante che «l'ideologia del martirio è parte integrante della *Liberata*»,⁴¹ nell'effigie di Colomba si scoprono facilmente i tratti dei martiri tassiani, a partire dalla vergine Sofronia,⁴² protagonista di uno degli episodi più critici e dibattuti dall'autore stesso nelle lettere ai revisori. Ad imparentare le eroine è la logica che muove le loro azioni, la ragione celeste che le rende tutte inclinate verso un piano superiore: Colomba è «di Christo amata amante»⁴³ (un polittico che esprime la completezza dell'amore corrisposto), con un cambio di segno rispetto al sintagma riferito a Sofronia, «non amante amata».⁴⁴ Nei rispettivi poemi le due vergini sono introdotte nella narrazione con una *descriptio* che ne sottolinea la ritrosa bellezza, la dimensione nascosta nella prima «tra brevi confin d'angusta mole», nella seconda «tra le mura d'angusta casa»:

38 In merito si veda GIACOMO JORI, *Dal frammento al cosmo. Idoli e pietas dai «dialoghi» al «mondo creato»*, «Italianistica», xxiv, 1995, 2/3, pp. 395-410, in particolare pp. 397-399.

39 ELISABETTA SELMI, «*Inchiostri purgati*» e il «*Parnaso in pulpito*» (*memoria e riscrittura tassiana nell'epica sacra del Seicento*), in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, cit., pp. 423-476: 430.

40 Tra gli scritti agiografici più prossimi a quello di Marinella ci sono: la *Vita di San Placido e suo martirio* di Felice Passaro (1589), la *Vita di Santa Margherita detta Pelagia*, di Lucillo Martinengo (1590), la *Vita di Santa Caterina vergine e martire*, di Marco Filippi (1562) e *Le Vergini prudenti* di Benedetto Dell'Uva (1582).

41 FRANCO TOMASI, «*Questa che 'l vulgo appella morte*»: il martirio (e la morte) degli eroi nella «*Gerusalemme liberata*» di Torquato Tasso, «AOQU. Rivista Di Epica», II, 2021, 2, pp. 183-204: 186.

42 Così scrive Virginia Cox commentando il riuso in Colomba di immagini e lessico epici: «Marinella's construction of Columba as epic heroine is conducted quite consciously in dialectic with existing literary archetypes of female fortitude and valor» (*Prodigious Muse: Women's Writing in Counter Reformation Italy*, cit., p. 146).

43 L'espressione ritorna variata nel canto quarto (IV, xxii, 76), a descrizione dell'ascesa di Colomba e dell'unione con Cristo, «il tanto amato amante». Le citazioni del testo de *La Colomba Sacra* (d'ora in avanti *Colomba*) sono tratte dall'*editio princeps*, citata in nota 30.

44 GL II, xxviii, 8. Il sintagma torna anche in II, liii, 6: «non pur d'amante amato». Le citazioni dal poema sono riprese da TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, a cura di Franco Tomasi, Milano, BUR, 2009.

In quest'era di ricca, e nobil prole
la Vergine, ch'io canto in sommo *pregio*;
che tra brevi confin d'angusta mole
d'alta bellezza asconde il più bel fregio;
cela l'opere pie degne, che 'l Sole
scopra co i puri rai, nel fior egregio
di sua età sacrò a Christo l'humil core,
sprezzò se stessa, e gradi il vero amore.

Bell'era ogn'hor, ma via più bella, e degna
era quando più *inculta*, e che diviso
teneva da se ogn'ornato, e l'odia, e 'l sdegna
humil di mente, d'habito, e di viso:
pura honestade in essa vive, e regna
schiva i sguardi d'amor, le lodi e il riso:
et asconde ad altrui sue virtù sole,
e la beltà, cui par non vide il sole.

(*Colomba I*, XII-XIII)

Vergine era fra lor di già matura
verginità, d'alti pensieri e regi,
d'alta beltà; ma sua beltà non cura,
o tanto sol quant'onestà se 'n *fregi*.
È il suo pregio maggior che tra le mura
d'angusta casa asconde i suoi gran pregi,
e de' vagheggiatori ella s'invola
a le lodi, agli sguardi, *inculta* e sola.

(GL II, XIV)

Oltre alla riscrittura concettuale, nelle ottave citate si nota la ripresa delle parole rima *pregi-fregi*, declinate nella *Colomba* al singolare. È possibile che Tasso prelevasse la rima dall'episodio di Capaneo della *Commedia* dantesca, riferendo alla vergine le stesse parole adoperate nella condanna del più crudo e violento contro Dio (*Inf.* XIV, 70-72: «Dio in disdegno, e poco par che 'l *pregi*; / ma, com'io dissi lui, li suoi dispetti / sono al suo petto assai debiti *fregi*»). Difficile è stabilire se il ribaltamento dei termini utilizzati per il bestemmia-tore sia attuato consapevolmente dalla scrittrice o se esso risulti da un'imitazione passiva e dipendente *in toto* dal modello tassiano. La *descriptio puellae* continua in una riscrittura ravvicinata di GL IV xxx, l'ottava in cui la pudica malizia di Armida veniva presentata da un punto di vista che coinvolgeva ambigualmente lo stesso narratore. Qui di seguito i due passaggi:

La chioma d'oro, che se stessa in *onde*
dolcemente *rincespa*, è d'arte priva:
tien gli occhi in atto honesto, e i rai *nasconde*,
onde il foco d'amor dolce deriva:
nel candor del bel viso si confonde
rosa, che i gigli in bel purpureo avviva
le belle labia, anzi il rubin ardente
cela il più bel Thesor de l'Oriente.

(*Colomba I*, XIV)

Fa nove crespè l'aura al crin disciolto,
che natura per sé *rincespa in onde*;
stassi l'avarò sguardo in sé raccolto,
e i tesori d'amore i suoi *nasconde*.
Dolce color di rose in quel bel volto
fra l'avorio si sparge e si confonde,
ma ne la bocca, onde esce aura amorosa,
sola rosseggia e semplice la rosa.

(GL IV, xxx)

Le riprese petrarchesche servono nel poema tassiano a caricare di una valenza ambigua il personaggio di Armida, alla quale vengono attribuiti epiteti che Petrarca usava per la Vergine, con una riconnotazione delle parole della tradizione mirata a ribaltare il contesto originario, come già notato nel

referimento a *Inferno* XIV. Non è agevole giustificare il riuso nella *Colomba* dei versi destinati all'incantatrice demoniaca, se non nell'ottica di una ricerca mirata al *delectare*,⁴⁵ anteposto in queste ottave al *docere* che è motore della *passio* versificata. Non è poi da escludere che la Marinella possa essersi servita di alcuni prelievi dal canto quarto anche in virtù del rapporto che Tasso intreccia tra la maga e le fonti sacre: all'ottava LXI di GL IV (7-8: «e questo pianto, ond'ho i tuoi piedi aspersi, / vagliami sì che 'l sangue io poi non versi») il pianto di Armida rievoca la memoria del pianto della Maddalena, e si ricordi come le ultime parole rivolte a Rinaldo ricalcheranno una citazione biblica.⁴⁶

Il parallelismo espositivo prosegue nella sezione che descrive l'incontro tra Colomba, Sofronia e i rispettivi sovrani pagani, Aureliano ed Aladino, la cui fiera crudeltà viene mitigata dalla bellezza delle vergini. Sviluppando, come il Tasso, l'incontro nello spazio di due ottave, Marinella si sofferma sull'adamantino aspetto di Colomba, dando vita, nell'incastratura degli ultimi versi, a una sottile tensione erotica, che era già nell'eroina tassiana:

La Guerriera di Christo molto accesa
del foco sacro del Celeste amore
venne *al feroce aspetto* non sospesa;
né già timida venne al fier signore,
ma magnanima in vista à l'alta impresa
lieta s'accinge, ben che nel suo cuore
presaga del suo mal tenere certo
patir penosa morte senza merto.

*Al folgorar de le sue rare, e sante
bellezze, amor placò l'irato aspetto;
placò quel cor l'angelico sembante
scemo lo sdegno* rio nel regio petto;
quel più che marmo, ò rigido diamante
hor prende in mirar lei pace, e diletto:
diletto, pace prende, e meraviglia
de l'aureo crin, de le stellanti ciglia.⁴⁷

Colomba I, xxiv-xxv

Mirata da ciascun passa, e non mira
l'altera donna, e innanzi al re se 'n viene.
Né, perché irato il veggia, il piè ritira,
ma il *fero aspetto* intrepida sostiene.
Vengo, signor, gli disse, e 'ntanto l'ira
prego sospenda e il tuo popolo affrene:
vengo a scoprirti, e vengo a darti preso
quel reo che cerchi, onde sei tanto offeso.

A l'onesta baldanza, a l'improvviso
folgorar di bellezze altere e sante,
quasi confuso il re, quasi conquiso,
frenò lo sdegno, e placò il fer sembante.
S'egli era d'alma o se costei di viso
severa manco, ei diveniane amante
ma ritrosa beltà ritroso core
non prende: e sono i vezzi esca d'amore.

GL II, xix-xx

Terza e ultima intersezione si svolge nella tensione drammatica delle due donne condannate alla morte sul rogo, dove appaiono le carni nude, avvinte

⁴⁵ Alcune interessanti osservazioni sull'equilibrio tra *docere* e *delectare* nell'epica seicentesca sono mosse da PIERO DI NEPI, *Regole e invenzione nell'epica del Seicento*, «La rassegna della letteratura italiana», LXXXII, 1978, pp. 110-126, in particolare p. 126.

⁴⁶ GL XX, cxxxvi, 7: «Ecco l'ancilla tua», calco delle parole rivolte dalla Vergine all'angelo.

⁴⁷ Cfr. *Rvf* cc, 9: «li occhi sereni et le stellanti ciglia».

da *aspra fune*.⁴⁸ Richiamandosi alla terminologia dell'*Arte poetica* di Tasso, si può affermare che per la descrizione dell'eroina la poetessa prelevi e mescoli i «concetti lirici» applicati dall'autore ad Armida e Sofronia. Proseguendo nella ricerca di tessere intertestuali tra le fila dei personaggi che popolano il poema gerosolomitano, è necessario menzionare un'altra figura ideologicamente prossima a Colomba, il principe danese Svenno. Rispetto agli antecedenti di Sofronia e Armida, la consonanza di Colomba con quest'ultimo si fa più stringente sul piano dello statuto del personaggio: come Svenno, anche l'eroina della Marinella è «Guerriera di Christo»,⁴⁹ destinata ad ascendere come il *miles Christi* tassiano e a collocarsi in una dimensione esemplare. Unica divergenza tra i due si può misurare nell'interpretazione della gloria: mentre Colomba esprime da subito un totale disinteresse per la fama terrena (*Colomba* I, 53, 1: «Mortal fama non bramo, ò mortal vita, / Ma bramo eterna vita, eterni honori»), il desiderio di un'illustre vittoria in terra inebria in parte il giovane eroe cristiano; stimolato dalle narrazioni delle gesta di Rinaldo, Svenno è inizialmente diviso tra polo della gloria e polo di consacrazione ultraterrena del martirio,⁵⁰ una diffrazione ideologica accennata all'inizio del canto e condensata dal narratore nell'ottava XV: «Ma dice: oh quale omai vicina abbiamo / Corona o di martirio, o di vittoria: / l'una spero io ben più; ma non men bramo / l'altra, ove è maggior merto, e pari gloria».

Meno numerosi, ma comunque presenti, sono i contatti espressivi tra i due eroi martiri: entrambi aspettano «lieti» la morte (GL VIII, xxii, 1-2: «Disse; e lieto, cred'io, della vicina / morte, così nel cor come al sembiante»; *Colomba* IV, lxxv, 7-8: «E lieta aspetta colpo, che le doni / morte, e ch'in Cielo poi viva la coroni») e la dittologia «infiama e tinge» di GL VIII, xvii, 3-4 («E magnanimamente i lumi e 'l volto / di color, d'ardimento, infiama e tinge») si riallaccia a *Colomba* IV, lxxv, 1 («Mira, ella d'honestà s'infiama e tinge»). Elemento topico è poi la corona immortale, più volte evocata nella *Colomba* e di cui la prima occorrenza si trova all'interno dell'ottava di apertura: materia del canto è il percorso della giovane che, guidata dal Re celeste, tramite il disprezzo del martirio e della materialità terrena⁵¹ «si fa in Ciel di Corone, e Palme degna», binomio che torna nella rappresentazione del trapasso della martire alla fine del poema: «Con letitia t'attende, et ivi prendi / del tuo crudo martirio il degno honore / corona, e palma» (*Colomba* IV, lxxvi, 5). Si ricordi-

48 *Colomba* I, xxii: «Onde aspra fune ambe l'unisce, e stringe, / che di brutto livor il candor tinge»; GL II, xxvi: «Già 'l velo e 'l casto manto a lei rapito, / stringon le molli braccia aspre ritorte».

49 *Colomba* I, xxi, 1.

50 Si veda in merito GUIDO BALDASSARRI, *Dalla "crociata" al "martirio". L'ipotesi alternativa di Svenno*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura italiana offerti a Luigi Poma*, a cura di Franco Gavazzoni, Roma-Padova, Antenore, 2003, pp. 107-121.

51 *Colomba* I, i, 7: «al Mondo scettri, e pompe sdegna».

no a questo proposito i versi dedicati a Svenio e a coloro che sacrificano la vita per la fede (GL VIII, XLIV), nei quali vengono rappresentati come sprezzanti di beni e ricchezze terrene: «Felice è cotal morte e scempio / via più ch'acquisto di province e d'oro, / né dar l'antico Campidoglio essemio / d'alcun può mai sì glorioso alloro. / Essi del ciel nel luminoso tempio / han corona immortal del vincer loro».

Un'ultima nota va riservata all'ottava xxxii di GL VIII, che descrive il corpo di Svenio svelato a Carlo il Danese dalla luce lunare: nel distico «e sovra lui tal lume e tanto face / ch'ogni sua piaga ne sfavilla e splende» (GL VIII, xxxii, 5-6) si intuisce il tema della *imitatio Christi*, strutturale nel poema marinelliano, dove però è la martire a visualizzare, poco prima dell'ascesa, le sfavillanti piaghe del corpo di Cristo (*Colomba* IV, LXIX, 3: «Vede ogni piaga fiammeggiante uguale»).

3.

Se le analogie tra Santa Colomba e i cristiani martiri della *Liberata* risultano palmari, più nascosti e di natura concettuale, ma visibili ad un raffronto testuale, sono i prelievi da un'altra zona della produzione tassiana, quella sacra e tardiva delle lagrime di Cristo e della Vergine,⁵² che costituiscono uno dei modelli poetici e spirituali della scrittura agiografica di Marinella. Presupposto sia di *Colomba* sia delle *Lagrime* è la capacità rigenerativa, espressa nelle prime stanze di entrambi i testi e derivante dalla potenza emulativa del dolore. L'ipotesi dell'oratoria sacra tassiana è ravvisabile nella sezione d'apertura del primo canto, dove la ripetizione con *variatio* ricrea l'effetto litanico delle *Lagrime*: il proemio del poema, destinato per tradizione ad anticipare le linee fondamentali, si sviluppa intorno alla necessità di compartecipazione al «crudo martire» e alla «dura pena» della protagonista. Nella protasi Marinella invita «l'alta Reina»,⁵³ cioè la Beata Vergine (così anche in *Lagr.* XVI, 7: «però questa

52 Per i raffronti con *Le lagrime della beata Vergine* (d'ora in avanti *Lagrime*) si utilizza l'edizione delle *Opere* di Tasso a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1965. Una reminiscenza delle *Lagrime* tassiane nel corpus della scrittrice è stata notata da Erminia Ardisino all'interno della versione in poesia della Vita di Maria (il titolo esteso è *La imperatrice dell'universo, poema heroico, in cui il nascimento, la vita, la morte et la ascensione che di lei si contiene*), dove nel canto settimo è rappresentato il dolore della Vergine, cfr. ARDISINO, *Lucrezia Marinella, divulgatrice biblica*, cit., p. 231.

53 Come noto, la Musa di GL I, iv ha sollevato nella critica molteplici interpretazioni, tra le quali rimane dubbia l'identificazione con la Vergine Maria (Cfr. OTTAVIO GHIDINI, *Poesia e liturgia nella Gerusalemme liberata*, «Studi tassiani», 2008-2010, pp. 153-180: 154-158). In *Colomba* qualsiasi ambiguità sull'identità dell'ispiratrice viene annullata tramite la sostituzione del più generico 'Musa' con l'apostrofe diretta «Tu del superno solio alta Reina» (*Colomba* I, II, 1) e l'intensificazione dei connotati celesti, come il riferimento alla luce eterna che sublima la figura

del cielo alta reina»), a raffinare il suo stile, in modo «ch'ogni alma à lagrimar inviti, e deste» (*Colomba* I, II, 5).

Similarmente Tasso, nelle prime ottave del poemetto, spronava l'umanità a meditare sulla sofferenza e a contemplare il martirio che trafisse la Vergine per sette volte (*Lagr.* I, 1-2: «Piangete di Maria l'amaro pianto / che distillò da gli occhi alto dolore»). Come osservato da Pasquale Sabbatino,⁵⁴ il pianto della Madonna nell'impianto tassiano diventa «pianto dell'intera umanità attraverso l'*imitatio Mariae*» e «viene trasformato in pianto cosmico». Il medesimo appello universale si trova nella *Colomba*, dove la scrittrice invita il Sole e la natura tutta a piangere con lei, ricalcando l'ordine della formulazione tassiana. Di seguito i passaggi interessati:

Hor tu d'immortal luce eterno fonte,⁵⁵
che rotando ci porti hor caldo, hor gelo,
meco sue pene piangi, e 'l lieto fronte
cingi di lacrimoso, et scuro velo:
cela col pianto tue bellezze conte
raggio notturno con pietoso zelo;
e voi stelle ch'ornate gl'alti Chiostri
hor sian stille di pianto i raggi vostri.

(*Colomba* I, III, 1-8)

Chiaro sol, che rotando esci del Gange,
d'alta corona di bei raggi adorno,
piangi dolente or con Maria che piange
e piovoso ne porta e oscuro il giorno.
Tu piangi il duolo che la scolora ed ange
o luna, cinta di procelle intorno;
e voi spargete ancor di pianto un nembo,
pallide stelle, a l'ampia terra in grembo.

(*Lagrima* II)

L'esortazione al pianto nella *Colomba* si sviluppa e fonde con la protasi, dove la narratrice, dopo l'invocazione a Maria Vergine, apostrofa il Sole, fonte di luce eterna cui viene richiesto di cingersi di «lacrimoso e scuro velo»; così anche Tasso invitava il «chiaro sol», nel momento aurorale, a portare un «piovoso e oscuro» giorno. La poetessa chiede poi al «raggio notturno» di celare le sue bellezze con il pianto, mentre nelle *Lagrima* la luna si cinge di tempeste che la oscurano. Segue l'appello alle stelle, i cui raggi diventeranno «stille di pianto», similmente alle stelle delle *Lagrima*, che diffondono sulla terra «di pianto un nembo», stilema recuperato da Marinella nelle rime sacre, a caratterizzare il pianto mariano («Et hor Maria, che fra di pianti un nembo»).⁵⁶ Meno letterali sono i raffronti operabili nel movimento

mariana (*Colomba* I, II, 2-4: «Di stellante Diadema, e d'aurea veste / adorna, anzi di luce alma, e divina, / ch'illustra e informa la magion celeste»).

54 Per la citazione che segue si veda PASQUALE SABBATINO, *I sette dolori e le lacrime della Vergine Maria nelle Stanze (1593) di Torquato Tasso*, in *Senza te son nulla. Studi sulla poesia sacra di Torquato Tasso*, a cura di Marco Corradini e Ottavio Ghidini, Roma-Milano, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 95-110: 100.

55 In un sonetto del Tasso indirizzato ai padri della Congregazione Olivetana il sole era «di chiara luce eterno fonte» (*Rime sacre* 1648, v. 8). L'edizione utilizzata per i riferimenti alle *Rime* è quella a cura di Bruno Basile, Roma, Salerno, 1994.

56 L'edizione di riferimento è *Rime sacre della molto illustre sig. LUCRETIA MARINELLA. Frà le quali è un poemetto, in cui si racconta l'istoria della Madonna dipinta da San Luca, che*

successivo, che prosegue il dialogo con la natura, in un'ottava che descrive la compartecipazione degli elementi naturali al dolore:

De le mondane cose alma natura
 ministra del gran Re madre feconda:
 tu meco di costei piangi la dura
 pena, e d'acerbo pianto il viso inonda:
 e l'aria pianga in vista mesta, e scura,
 e mormorio dolente porga l'onda:
 Spoglin le pompe sue le verdi piante
 del pianto ogn'una divenuta amante.

(*Colomba I*, iv)

L'aria piangerà nubilosa, l'acqua, identificata metonimicamente con l'onda, gorgoglierà un mormorio doloroso, e le verdi piante si svestiranno dell'aspetto magnifico. Similmente nelle *Lagrime* il poeta invoca l'«egra natura» e le sue opere, le notti e i monti, che piangeranno con lei:

Con la madre di Dio tu piangi, o madre
 de miseri mortali, egra natura;
 e l'opre tue più belle e più leggiadre
 piangan teco, gemendo in vista oscura;
 piangan le notti tenebrose ed adre
 oltre l'usato; e quei ch'il sasso indura
 e 'l vento e 'l gelo inaspra, orridi monti,
 spargano i lagrimosi e larghi fonti.

(*Lagrime III*)

Diversa è la posizione assunta dai narratori nelle ottave considerate: se Tasso esorta il cosmo a unirsi al pianto di Maria, rimanendo cantore esterno, Marinella si pone a co-protagonista del lamento (*Colomba I*, iii, 3: «Meco sue pene piangi»; I, iv, 3: «Tu meco di costei piangi la dura / pena»), proponendo il motivo del poeta in lacrime presente in diversi componimenti tassiani e posto in apertura al poemetto, dove il poeta invitava le «alme vestite ancor di fragil manto», ovvero i lettori, a unirsi al suo pianto (*Lagr.* I, 5: «piangete meco in lacrimoso canto»). Comune ai due testi è poi l'utilizzo di tessere lessicali e metaforiche prelevate dal bacino petrarchesco: nelle *Lagrime* è il martirio che «arde e sfavilla», nella *Colomba* la pietà di Maria Vergine, cui l'eroina si rivolge in preghiera (IV, LXVI, 6: «Vedrò di tua pietà, ch'arde e sfavilla»). Di evidente discendenza petrarchesca sono le parole che nel primo canto Colomba rivolge all'imperatore, con cui la

è su 'l monte della Guardia nel tenitorio di Bologna, in Venetia, ad istanza del Collosini, 1603. Il componimento è intitolato *Nell'Ascensione di Giesu al Cielo* e si trova a c. A5r.

martire manifesta quale suo unico desiderio la vita eterna, ricalcando l'invocazione della canzone alla vergine (*Rvf* CCCLXVI), di cui l'incipitario «vergine bella» ritorna tre volte nel poema in funzione attributiva. Nelle *Lagrima* il motivo petrarchesco, a sua volta modulato su *Apocalisse* 12 1, intesseva l'immagine di Maria desiderosa di ricongiungersi in cielo con il Figlio, «ove di stelle alta corona e veste / avrò di sole, in maestà celeste» (XX 7-8), riferita anche alla Musa nei primi versi del poema epico («di stelle immortali aurea corona»).

la via certa del Ciel Christo m'addita,
perch'ivi goda il fin dei suoi splendori;
ove lieta sarò di sol vestita,
cinta di gloria, di ree pene fuori;
E coronata di vivaci stelle,
E vergin bella fra le vergin belle.⁵⁷

(*Colomba* I, LIII, 3-8)

Vergine bella, che di sol vestita
coronata di stelle, al sommo Sole
piacesti sì, che 'n te sua luce ascose

(*Rvf* CCCLXVI, 1-3).

Ricco di trame intertestuali è anche il primo sogno/visione ad apertura del canto secondo, nel rosseggiare di un'alba che riecheggia l'attacco dell'ottava XII di *Liberata* XVIII, preludio dell'ascesa di Rinaldo al monte Oliveto.⁵⁸ Nella costruzione del sogno, dove con efficacia simbolica viene ripercorsa la *passio Christi* svoltasi nell'interiorità della martire, Marinella utilizza le fonti scritturali,⁵⁹ operando una riscrittura fedele dei passi evangelici e valendosi per la costruzione retorica degli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola, rintracciabili nella reiterazione del verbo "vedere".⁶⁰ La composizione visiva di Cristo in croce viene amplificata drammaticamente tramite il ricorso ad in-

57 Potrebbe derivare dal «pulcherrima inter mulieres» di Ct 1,7.

58 *Colomba* II, I, 1-2: «Era ne l'hora, che la notturn'ombra / ciede à vermigli, e biancheggiante albori»; GL XVIII, XII, 1-4: «Era ne la stagion ch'anco non cede / libero ogni confin la notte al giorno, / ma l'oriente rosseggiar si vede / ed anco è il ciel d'alcuna stella adorno».

59 In particolare la descrizione dell'eclissi e dell'aprirsi della terra precedente la crocifissione (II, VIII, 3-7: «s'annotta il chiaro giorno [...] Si divide il gran Tempio, et eminente: / s'aprono i monti, / e dan muggito intorno») è presente in Matteo, 27.45 («a sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam») e 27-51 («et ecce velum templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum et terra mota est et petrae scissae sunt»). L'immagine di Gesù trafitto dalla lancia di «un cavallier terribile» (II, IX, 2) è invece presumibilmente tratta dal *Vangelo* di Giovanni, 19. 33-34 («sed unus militum lancea latus eius aperuit et continuo exivit sanguis et aqua »).

60 A tal proposito Guido Mongini, indagando gli influssi religiosi e culturali nella trama della *Vita di San Francesco*, descrive gli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola come un «riferimento necessario e perentorio», rintracciandone la presenza anche nella suddivisione propria del testo ignaziano, in cui «agli esercizi di "composizione visiva" del luogo e della storia» succedeva «la partecipazione integrale psico-fisica dell'esercitante», cit. p. 372 da GUIDO MONGINI, «Nel cor ch'è pur di Cristo il tempio». *La Vita del serafico e glorioso S. Francesco di Lucrezia Marinella tra influssi ignaziani, spiritualismo e prisca theologia*, «Archivio italiano per la storia della pietà», X, 1997, pp. 359-453. I due tempi descritti sono rintracciabili anche nella *Colomba*.

teriezioni e incisi,⁶¹ espediente comune alla tradizione lirica dei *planctus*. Per il ritratto di Maddalena ai piedi della croce,⁶² se i *Vangeli* si limitavano ad una asciutta descrizione, Marinella amplifica il dettato con preziosismi espressivi, disseminando aggettivi e sostantivi del repertorio laurano:⁶³

Giovane Donna ver l'eterno Amante
vede venir, che lavò i propri errori,
di presenza regal, di bel semblante,
di casto portamento, e stillar fuori
scorge da gl'occhi à lei lagrime tante,
ch'aspergon del viso i bianchi fiori:
cedon le rose al bel candore⁶⁴ accolto
del fiero duolo nel leggiadro volto.

L'aura con l'auro de l'aurato crine
che sparso havea la donna suspirando
accendea dolci liti, e le divine
bellezze co'l suo pianto già velando
spargea di perle le gelate brine,
posto del seno ogni piacere in bando;
aperte hà in atto pio le belle braccia,
giunge a la croce, e il caro legno abbraccia.

(*Colomba* II, x-xi)

L'espressione metaforica i «bianchi fiori», ovvero le labbra e le gote bagnate dalle lacrime della Maddalena, è pluriattestata in Petrarca (*Rvf* XLVI, 1: «L'oro et le perle e i fior' vermigli e bianchi»), e anche il «leggiadro volto» dell'ultimo verso richiama il «leggiadro viso» di Laura (*Rvf* XCVI, 5 «Ma 'l bel viso leggiadro che depinto»; *Rvf* CLIX, 3 «quel bel viso leggiadro, in ch'ella volse»; *Rvf* CCCXIII, 5 «Passato è 'l viso si leggiadro et santo»). Nell'ottava successiva i primi due versi riscrivono il distico iniziale di *Rvf* CCLXXVI, con la rielaborazione esplicita della paronomasia iniziale («L'aura che 'l verde lauro

61 Un esempio in *Colomba* II, III, dove l'ottava è inframmezzata dalle esclamazioni al v. 3: «Qui mira (Ò gran pietade, ò gran dolore)» e al v. 5 «(ahi mente, ahi core)».

62 Sulla figura della Maddalena nella lirica seicentesca si veda il contributo di LUCA PIANTONI, *Lasciva e penitente. Nuovi sondaggi sul tema della Maddalena nella poesia religiosa del Seicento*, «Studi Secenteschi», LIV, 2013, pp. 25-28.

63 Nel poemetto cristologico di Moderata Fonte, *La passione di Cristo* (1582), la figura di Maddalena era tracciata attingendo sempre al bacino dei *Rvf*. Scrive Virginia Cox: «Fonte characterizes Magdale's beauty in Petrarchan terms, describing her «beautiful curling golden locks» and «milk-white skin» at her first appearance» (*The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter Reformation Italy*, cit., p. 135).

64 Sintagma diffuso nelle *Rime d'amore* del Tasso ad indicare la purezza dell'incarnato femminile, cfr. *Rime* 129; 275, 372, 452, 1280. Edizione di riferimento: *Rime*, in TORQUATO TASSO, *Opere*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963-1965.

et l'aureo crine») e la ripresa del movimento successivo («soavemente sospirando move»). Quel «spargea di perle le gelati brine» echeggia *Rvf* CCCLXXVI, dove il predicato si riferisce alle chiome di Laura («le quali ella spargea sì dolcemente»). Alla Maddalena in lacrime succede nel sogno il ritratto della *mater dolorosa*, concentrato in *Colomba* II, XIII-XIV:

Vede chi da la croce Christo toglie,
e con dolente cor l'alza, e 'l sostiene;
e lo porta à Maria colma di doglie,
ch'aggiunge à le sue pene nuove pene.
novo duolo al suo duol nel seno accoglie,
e innovan pianto le luci serene;
e quelle chiude, e cadè quasi estinta
di sudor sparsa, e di pallor dipinta.

Mesta l'hà ne le braccia, ove già lieta
lo tenne pargoletto, e festeggiante;
et hor essangue, e hor trafitto (ò pietà)
il capo ambe le palme, ambe le piante
fra gl'ardenti sospir la mansueta
voce discioglie in languido sembiante;
e dice ò del mio cor, dolce mia vita,
deh come senza me fatt'hai partita?

La connotazione estetico-psicologica del pianto è prova di ricezione e memoria del modello: Marinella mostra nei due tempi il sesto dolore di Maria narrato nelle *Lagrima*, l'accoglimento nel grembo materno del Figlio. Sparse nelle due ottave sono le tessere espressive recuperate per ritrarre il rinnovato dolore della Madre, la cui fisicità è descritta con alcuni prelievi dalle rime amorose tassiane.⁶⁵ Come nel Tasso il ricordo del martirio provoca una somma di «duolo a duol, lutto a lutto» (*Lagrima* XI, 5), nella *Colomba* il corpo del figlio fa sì che «nuovo duolo al suo duol nel seno accoglie». Nel movimento successivo viene ricordato il «pargoleggiar ne' teneri anni»⁶⁶ (motivo già dei più antichi *Planctus Mariae*)⁶⁷ che la madre rammenta nel momento di ripetizione del dolore sul corpo «esangue» (lo stesso in *Lagrima* XV, 1-2: «Sembra poi ch'il pensiero al di rivolga / che l'ebbe essangue, anzi sanguigno in seno»). Il discorso diretto della Vergine, nelle *Lagrima* collocato tra le stanze 22-25,

65 Le luci serene al v. 6 è metafora frequente nelle *Rime* di Tasso in lode degli occhi della donna (cfr. *Rime* 81, 100, 246, 614, 759, 1013, 1357); così anche l'espressione «di pallor dipinta» al v. 8 è ricorrente nella poesia tassiana (*Rime* 662; 1656).

66 *Lagrima* X, 3.

67 Si veda ad esempio il planctus del XIV secolo *Virgo plorans filium*, in *Analecta Hymnica*, 31, pp. 169-170: «Ecce, mater misera, / Quae te parvum tenera / Nutrivit ad ubera, / Fili mi, o Deus!».

è ridotto qui al distico finale (XIV, 7-8), che echeggia l'interrogazione della Madonna tansilliana nel *Pianto* XIII delle *Lagrima di San Pietro*: «Che s'io della tua vita mi nudriva, / com'esser può, che tu già morto, io viva?» (Tansillo, XV, 105).⁶⁸

Il secondo tempo della poesia tassiana mostra l'ascensione del Figlio, «con un passaggio dalla dimensione orizzontale a quella verticale»⁶⁹ che porta il lettore ad elevare il pensiero dalla terra al cielo (*Lagr.* XIX, 1-2: «Alziamo or con Maria, d'amore acceso / il pensier nostro, come fiamma o strale» e continua «Alziamo il pianto / e sovra 'l cielo ascenda»). Lo stesso movimento ascensionale è dipinto nella *Colomba*, dove la visione degli episodi della passione e crocefissione di Cristo provoca la spiralizzazione della martire nel pensiero del «fier martir» e il conseguente innalzarsi estatico dello spirito «d'alto amor acceso» al Cielo:

E più in questo pensier, e più s'interna⁷⁰
prostrata in terra, e versa pianto immenso:
e sovra il Cielo, ove non scalda, ò verna
alza lo spirto d'alto amor accenso.

(*Colomba* II, XIX, 1-4)

Come dimostra la lettura dei *loci* paralleli, da cui emerge la corrispondenza nell'intelaiatura ritmica-retorica oltre che terminologica, è verisimile che Marinella nel suo primo laboratorio poetico volesse combinare l'andamento eroico con una poesia che, assumendo le forme della liturgia, si trasformasse in preghiera.⁷¹

Il poema di Marinella risulta lessicalmente intarsiato di termini appartenenti alle *scritture lacrimali*, con un'incisività di occorrenze non comune alla produzione immediatamente precedente e contemporanea intorno alle giovani martiri: nelle *Vite* di Lucillo Martinengo (1590), di Marco Filippi (1562) e di Benedetto Dell'Uva (1582), tra gli scritti agiografici più prossimi a quello dell'autrice, sono assenti i riferimenti alla centralità del rito del pianto e compare raramente la parola *lagrime* con i rispettivi derivati. Come dimostrato dal raffronto testuale approntato da Maria Teresa Imbriani, il lessico della serie *dolore / pianto / lagrime* è lo stesso nel poemetto del Tasso e nel suo diretto modello di ispirazione, le *Lagrima di San Pietro* di Luigi Tansillo, al quale è stato riconosciuto il merito «di aver trasposto in sede epico-letteraria l'antico genere del *planctus*

68 *Le lagrima di san Pietro del Sig. LUIGI TANSILLO, cavate dal suo proprio originale. Poema sacro, et heroico, / Con gli argomenti, & Allegorie della Signora Lucretia Marinella, Et un discorso nel fine del Sig. Tomaso Costo*, in Vinegia, appresso Barezzo Barezzi, 1606, p. 156.

69 SABBATINO, *I sette dolori e le lacrime della Vergine Maria nelle Stanze*, cit., p. 104.

70 Con le stesse parole viene raffigurato l'«internarsi» del «pensier» in Dio nell'estasi di Francesco, all'ottava 80 del canto II della *Vita di San Francesco*.

71 Cfr. ERMINIA ARDISSINO, *Il pensiero e la cultura religiosa di Torquato Tasso. Rassegna e discussione su un quinquennio di studi (1998-2002)*, «Lettere italiane», LV, 2002, 4, pp. 591-614: 610.

Virginis».⁷² Uscito postumo nel 1585 a cura dell'Attendolo, il poema tansilliano sarebbe stato stampato nella veste completa di 15 canti nel 1606, per mano di Barezzo Barezzi, il quale aveva curato nel 1595 la stampa della seconda opera di Marinella, l'agiografia su San Francesco. Fu lo stesso Barezzi a richiedere alla scrittrice di comporre gli argomenti delle *Lagrima*,⁷³ premessi a ciascun canto e affiancati da una breve esegesi allegorica, cui la poetessa aggiunse anche una *Allegoria universale di tutto il poema*. Il ruolo centrale di Marinella nell'edizione commentata è importante indice di una consuetudine e padronanza del modello tansilliano che la scrittrice doveva aver coltivato negli anni della sua formazione e che, a meno di dieci anni dal suo esordio poetico, le veniva riconosciuto dagli intellettuali a lei prossimi. Mentre gli argomenti occupano lo spazio di un'ottava, presentando il regesto in versi del canto, l'impianto allegorico svolge un ruolo quasi strutturale, dal momento che al corpo esegetico che accompagna ogni canto viene aggiunto il 'capo' dell'*Allegoria universale*. Nella stesura dei paratesti a Tansillo, tra i possibili modelli per la scrittrice doveva esserci l'allegoresi in funzione autoapologetica⁷⁴ ideata da Tasso nel '76⁷⁵ e attuata nuovamente nel *Giudicio* sul poema finale, di cui il titolo del primo libro si impenna proprio sul binomio di storia e allegoria (*De l'istoria e de l'allegoria*). Le allegorie della *Conquistata*, secondo quanto dichiara il poeta, sono trasportate da «le Sacre lettere e da le carte Socratiche»,⁷⁶ una dichiarazione che esplicita la compresenza di pensiero antico e cristiano⁷⁷ già evidente nella prima trattazione allegorica

72 MARIA TERESA IMBRIANI, *Intertestualità tra le «Lagrima» di Luigi Tansillo e di Torquato Tasso*, «Critica letteraria», CX, 2001, pp. 15-32: 18. Sui rapporti tra le *Lagrima* dei due autori si veda anche ANDREA TORRE, «Purgar con gli occhi il fallo della lingua». *Eloquenza visuale delle «Lagrima» di San Pietro*, in *Visibile teologia. Il libro sacro illustrato in Italia tra Cinque e Seicento*, a cura di Erminia Ardissono ed Elisabetta Selmi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 323-344.

73 Così scrive Barezzi nella lettera prefatoria indirizzata ai lettori: «Ma, non ancora contento, mi affaticai di aver questa grazia dalla Signora Lucrezia Marinella gentildonna per le sue rare qualità, e per le lettere ammirata dal mondo, che ella facesse gli Argomenti, e le Allegorie a ciascun Canto, oltre ad una universale di tutto il Poema della istessa Signora Marinella, cosa, che per sua bontà mi è venuta fatta», c.a3r in *Le lagrima di san Pietro del Sig. LUIGI TANSILLO*, cit.

74 Si ricordi la lettera inviata a Scipione Gonzaga in cui Tasso, ad allegoria compiuta, dichiara come l'idea fosse sorta quale via per «agevolare ogni difficoltà», cfr. TORQUATO TASSO, *Lettere*, a cura di Cesare Guasti, 5 voll., Firenze, Le Monnier, 1852, vd. *Lettere*, 458.

75 Il testo del poema accompagnato dall'*Allegoria* sarà edito per la prima volta da Vittorio Baldini nel 1581: *Gerusalemme liberata, poema heroico del sig. TORQUATO TASSO... Tratta dal vero originale, con aggiunta di quanto manca nell'altre edittioni, et con l'allegoria dello stesso autore et con gli argomenti a ciascun canto del s. Horatio Ariosti*, in Ferrara, Vittorio Baldini, 1581.

76 TASSO, *Giudicio sovra la Gerusalemme riformata*, cit., p. 52.

77 Si veda a proposito quanto scrive ROSANNA MORACE sull'esito dell'accostamento tassiano: «l'autorità biblica e patristica sono avvicinate a quella classica attraverso un *sincretismo classico-cristiano* che è la vera cifra non solo del *Giudicio* ma di tutta l'ultima stagione tassiana» (*L'allegoria biblica tra «Gerusalemme Conquistata» e «Mondo Creato»*, in *Gli scrittori italiani e la Bibbia*, Atti del convegno, Portogruaro, 21-22 ottobre 2009, a cura di Tiziana Piras, Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2011, pp. 41-53: 48).

del suo poema. Proprio sul campo di quello che è stato definito il «sincretismo classico-cristiano»⁷⁸ che impronta tutta l'ultima stagione tassiana, si possono misurare le contiguità della lettura elaborata da Lucrezia Marinella per il testo tansilliano. Noto è come Tasso presenti per la sua favola un impianto allegorico dichiaratamente platonico: se Goffredo è l'intelletto destinato per volontà divina a presiedere e indirizzare, Tancredi e Rinaldo sono figure rispettivamente dell'anima concupiscibile e irascibile. Anche nel poema sacro di Tansillo la scrittrice individua tre differenti agenti:

Pietro, intorno a cui tutto il Poema è istituito, significherà nella mia allegoria la *Parte Ragionevole* dell'huomo la quale siede Regina sovra a' sensi, et è simile all'altezza di colui che simile all'infinito della sua bontà (è troppo gran dono) la creò; poichè da lui fu dotata, et ornata di queste tre soprano potenze: Intelletto; Memoria, et Volontà. Il Servo, et la Serva, che molestano l'uscier del Paradiso, possono essere da noi intesi per la *potenza concupiscibile*, et *irascibile*, le quali fanno guerra a quella anima, per cagione della quale l'huomo fa, et intende. La Serva ci mostrerà la facoltà, che ama, et desidera gli agi, i diletti, le feste, gli otii, et gli altri commodi, et piaceri del lusighevole mondo, che fugge le fatiche, i sudori, le astinenze, et le altre difficoltà, che ci guidano alle virtù, et à gli honori. [...] Lo 'nfido Servo, che provoca il timoroso Pietro a negare il suo Creatore, ci sarà figura dell'Irascibile potenza, *non quando ella combatte per la ragione; ma quando contra la ragione mostra le furiose sue forze*; percioche tal'hora guerreggia (o nobil guerriera) per l'anima migliore, opponendosi alla concupiscibile, come mostra Platone con tali parole, *Anime vis irascibilis concupiscentis opponitur*, et mentre opera per la ragionevole anima la chiama audace, magnanima, regia, et vergognosa, dicendo *Irascibilis potentia est magnanima, audax, regia, pudoris participans*. Et Aristotile la chiamò in un certo modo ragionevole nel libro primo delle Morali al capitolo 13, dicendo *Et omnino appetibilis particeps rationis quodammodo est: quatenus rationi obedit, imperioque eius obreperat*. Questa irascibile facoltà alzando spesso volte le superbe corna, o dell'ira, o del desiderio di vendetta fa, che quell'anima, che sola, esser può herede del Paradiso, vinta dal suo furore, trapassi i veri termini del giusto, et del retto, et sollevata dall'ombra di troppa speranza, o afflitta da troppa disperatione, si avvili, e quasi deponendo la sua natia grandezza, non più Regina, ma serva di un tiranno si scopra.⁷⁹

Nel passo riportato, vero e proprio inizio dell'esegesi dopo un'introduzione centrata sulla vita di Pietro e sulla perfezione spirituale da esso incarnata, vengono illustrate le figure e i rispettivi ruoli: Pietro la parte ragionevole, la Serva a significare la facoltà dell'anima che ama e desidera, il Servo figura della potenza irascibile. La scrittrice avvia poi una riflessione sulla doppia valenza della parte irascibile, specificando come il servo stia a rappresentare tale facoltà «non quando ella combatte per la ragione». Da notare è come la distinzione viene illustrata con il supporto di passaggi giustapposti tratti da Platone (*Repubblica* 439 a-441 c) e da Aristotele (*Etica Nicomachea* I, 13, 1102b),

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ L'edizione utilizzata è la *princeps*, *Le lagrime di San Pietro del sig.* LUIGI TANSILLO, cit., c.a4r e seguenti. I corsivi sono miei.

autori la cui conciliazione rappresentava uno dei cardini della ricerca tassiana. La doppia valenza della terza facoltà era esposta sempre in termini platonici da Tasso, che trattando di Rinaldo scriveva nell'*Allegoria* che «irascibile è quella la quale fra tutte le potenze dell'anima men s'allontana da la nobiltà della mente; intanto che par che Platone cerchi, dubitando, s'ella sia diversa da la ragione, o no», illustrando poi come tale anima guerreggia talvolta a difesa della ragione talvolta contro essa in difesa delle «concupiscenze»: ⁸⁰ entrambi gli autori fanno dunque riferimento nelle rispettive allegorie all'analogia tracciata da Platone nel libro IV della *Repubblica* tra virtù irascibile e categoria dei guerrieri. Per misurare l'effettivo spettro dell'allegoresi tassiana nel paratesto redatto dalla Marinella, bisogna ricordare come lo schema platonico adoperato dai due poeti non fosse impiegato diffusamente: da Plotino e dalla tradizione neoplatonica successiva, la tripartizione dell'anima era infatti stata accantonata a favore della teoria aristotelica delle due potenze vegetativa e sensitiva. ⁸¹

L'autrice, con alle spalle l'esperienza carica di *pia philosophia* del *Rivolgimento amoroso*, si muove nell'allegoria sulla scorta di numerose *auctoritates*, affiancando Plotino, Platone e Aristotele alle autorità teologiche di Agostino, Alberto Magno, Leone Ebreo e San Paolo, una sovrapposizione che mostra chiaramente l'intenzione di conciliare platonismo e dottrina cristiana, secondo una modalità ricorrente nelle scritture tassiane dell'ultima stagione. L'impianto paratestuale utilizzato per le *Lagrima* sarà esteso anche al poema *Amore innamorato et Impazzato*, dato alle stampe per la prima volta nel 1598 e poi edito nuovamente nel 1618, arricchito di nuovi materiali che Marinella integra forse sulla suggestione dell'esperienza esegetica a Tansillo, oltre che per ribadire un'idea impegnata di letteratura. Anche qui i singoli canti sono introdotti dagli argomenti in ottava rima, e il tutto è preceduto dall'*Allegoria del Poema*, di cui si riportano le prime righe, dalle forti suggestioni tassiane:

Parmi, et di ciò dubbiosa non sono, Serenissima Signora, che la Favola del mio Poema sia una, come anchora ognuno potrà conoscere, et ch'ella sia tale, che *facilmente la possiamo nella memoria conservare*, et le sue parti unite in modo, *ch'assomigliar si può ad un Animale*, et ad un Animale perfetto, quale è l'huomo; et perché nell'huomo secondo Platone ci sono *tre Potenze*, ovvero Facoltà dell'anima, le quali chiamano Ragionevole, Irascibile, et Concupiscibile [...]. ⁸²

⁸⁰ Le citazioni sono tratte da TORQUATO TASSO, *Allegoria della Gerusalemme liberata*, in Id., *Prose diverse*, (2 voll.), a cura di Cesare Guasti, Firenze, Le Monnier, vol. I, 1875, pp. 303-304.

⁸¹ PAUL OSKAR KRISTELLER, *Il pensiero filosofico di Marsilio Ficino* (Firenze, Sansoni, 1953, p. 399), nota che «la distinzione platonica delle parti dell'anima in razionale, irascibile e concupiscibile è ricordata qualche volta dal Ficino, ma non ha per lui mai un significato sistematico [...]. Assai più importante è invece lo schema aristotelico che domina in fondo tutta la speculazione posteriore sull'anima».

⁸² Si cita dall'edizione *Amore innamorato et impazzato. Poema di* LUCRETIA MARINELLA. *Con gli Argomenti, & Allegorie à ciascun Canto*, in Venetia, presso Gio. Battista Combi, 1618, c. a3r. I corsivi sono miei.

Segue a questa premessa l'illustrazione dei personaggi secondo lo schema platonico (Cupido quale potenza concupiscibile, Ersilia immagine della ragione, Iridio quale facoltà Irascibile), con citazioni da passi del *Fedone* e dall'*Etica* aristotelica. La similitudine con il corpo animale richiama un passaggio dei *Discorsi*⁸³ dove Tasso, sulla scorta di Aristotele, utilizza la stessa figura per descrivere l'eterogenea unitarietà del poema eroico; anche l'incipit dell'*Allegoria alla Liberata* impiegava l'immagine naturalistica, a significare la congiunzione tra imitazione e allegoria nel poema.⁸⁴ Di evidente memoria tassiana sono anche le osservazioni su unità e grandezza convenienti alla favola: nei giovanili *Discorsi* il poeta aveva infatti teorizzato come di giusta grandezza era quel poema «in cui la memoria non si perde né si smarrisce, ma, tutto unitamente comprendendolo, può considerare come l'una cosa con l'altra sia connessa e dall'altra dependa».⁸⁵

Stante il quadro illustrato, meritevoli di ulteriore approfondimento sarebbero i paratesti di Tansillo redatti dalla scrittrice, capaci di offrire un quadro più esteso delle letture della Marinelli. I rinvii alle lagrime di San Pietro sono impliciti nel riuso di immagini tassiane sopra ripercorse (dunque l'alba, la ripetizione insistita del verbo piangere, la descrizione del ripiegamento della natura), alle quali si aggiunge nella *Colomba* la ripetuta focalizzazione simbolica sul sangue di Cristo, veicolo di purificazione strettamente connesso alla figura delle lacrime «tanto nella tradizione cristiana quanto nei testi di Tansillo».⁸⁶ Il sangue come strumento di redenzione, riscritto da Tansillo nel sonetto 139 (vv. 5-7: «Se render l'alma mia, qual'era inante / non pon l'acque ch'ognor da gli occhi io scioglio, / rëndala il sangue or ch'io mi pento e doglio»)⁸⁷ è declinato all'interno del terzo canto di *Colomba* nell'immagine della vergine in preghiera: «Lava co'l sangue tuo l'alma mia immonda / che pura, e lieve sorga à te gioconda» (*Colomba* III, XLIX, 7). La sinossi tra la *Colomba* e, da un lato la *Gerusalemme*, dall'altro le *Lagrime della beata Maria Vergine*, a loro volta strettamente imparentate con il poema di Tansillo, mostra come l'autrice desideri porsi all'interno di un canone letterario illustre, recuperando il modello in chiave sperimentale e allo stesso tempo ricevendo autorevolezza.

CAROLINA TRUZZI

83 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., II, p. 37.

84 Per l'*Allegoria* si veda TORQUATO TASSO, *Gerusalemme liberata*, edizione critica a cura di Angelo Solerti, Firenze, Barbera, 1895-1896, II, pp. 25-30: 25.

85 TASSO, *Discorsi dell'arte poetica*, cit., II, p. 22.

86 TORRE, «Purgar con gli occhi il fallo della lingua». *Eloquenza visuale delle «Lagrime» di San Pietro*, cit., p. 340.

87 LUIGI TANSILLO, *Il canzoniere edito e inedito secondo una copia dell'autografo ed altri manoscritti e stampe*, con introduzione e note di Erasmo Pèrcopo, Napoli, Liguori, 1996, p. 309. Il sonetto è citato nello studio di Torre sopra indicato.