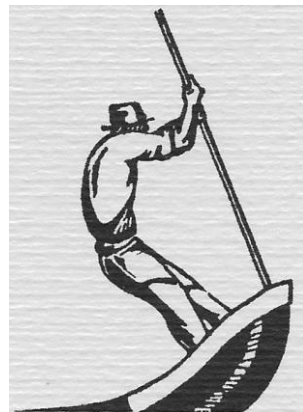


N° 43 série web (3/2022)

CHRONIQUES ITALIENNES



Université de la Sorbonne Nouvelle

Comité de direction

Laurent BAGGIONI, Christian DEL VENTO, Maria Pia DE PAULIS,
Carlo Alberto GIROTTO, Matteo RESIDORI

Coordination éditoriale

Carlo Alberto GIROTTO, Ada TOSATTI

Comité éditorial et de lecture

Anne BOULE, Alessandro DI PROFIO, Franck FLORICIC, Philippe GUERIN, Costanza JORI,
Brigitte LE GOUEZ, Anna SCONZA, Ada TOSATTI

Comité de rédaction

Sarah AMRANI, Silvia CUCCHI, Marina GAGLIANO, Patrizia GASPARINI,
Francesca GOLIA, Fiona LEJOSNE, Gaia LITRICO, Enrico RICCERI

Comité scientifique international

Perle ABBRUGIATI (Université d'Aix-Marseille), Andrea AFRIBO (Università di Padova),
Isabelle BATESTI (Université de Poitiers), Giorgia BONGIORNO (Université de Lorraine),
Daniela BROGI (Università per Stranieri di Siena), Gabriele BUCCHI (Université de Lausanne),
Alberto CASADEI (Università di Pisa), Anna DOLFI (Università di Firenze),
Raffaele DONNARUMMA (Università di Pisa), Jean-Louis FOURNEL (Université Paris 8 Vincennes-
Saint Denis), Paola ITALIA (Università di Roma La Sapienza), Stefano JOSSA (Università di Palermo),
Enrico MATTIODA (Università di Torino), Pier Vincenzo MENGALDO (Università di Padova),
Massimo NATALE (Università di Verona), Claude PERRUS (Université
de la Sorbonne Nouvelle), Eugenio REFINI (New York University), Irene ROMERA PINTOR
(Universidad de Valencia), Martin RUEFF (Université de Genève), Emilio RUSSO (Università di Roma
La Sapienza), Giuseppe SANGIRARDI (Université de Lorraine), Hannah SERKOWSKA (Université de
Varsovie), Franco TOMASI (Università di Padova), Susanna VILLARI (Università di Messina)

*Les articles publiés dans la revue sont évalués et approuvés de manière anonyme
par des membres du comité scientifique, totalement autonome de la Direction*

Université de la Sorbonne Nouvelle
Département des études italiennes et roumaines
13 rue de Santeuil 75005 Paris
<http://www.univ-paris3.fr/chroniques-italiennes>
ISSN 1634-0272

TRA ECUBA E MARIA: LA MADRE NEL POEMA EROICO DI LUCREZIA MARINELLI

Il poema eroico di Lucrezia Marinelli¹, *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, stampato a Venezia da Gherardo Imberti nel 1635, ha ricevuto negli ultimi decenni una discreta attenzione da parte della critica, soprattutto perché ha il merito di distinguersi dall'ampia produzione di poemi del tardo rinascimento per l'appartenenza al limitatissimo numero dei poemi epico-cavallereschi scritti da donne (a meno di non voler intendere in termini ampi la definizione del genere, includendovi anche – per esempio – la produzione sacra)². Ciò gli è valso l'interesse da parte degli studi sulla letteratura delle

¹ Su Lucrezia Marinelli la bibliografia è piuttosto consistente. Per il profilo biografico, segnalo Ginevra Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento. Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni, 1979; Paola Malpezzi Price, *Lucrezia Marinella (1571-1653)*, in Rinaldina Russel (ed.), *Italian Women Writers. A Bio-Bibliographical Sourcebook*, Westport, Greenwood, 1994, pp. 234-241; Claire Lesage, *Femmes de lettres à Venise aux XVI^e et XVII^e siècles : Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Arcangela Tarabotti*, in «CLIO», XIII, 2001, pp. 135-144; Stephen Kolsky, *The Literary Career of Lucrezia Marinella (1571-1653). The Constraints of Gender and the Writing Woman*, in Francis William Kent and Charles Zika (eds.), *Rituals, Images, and Words: Varieties of Cultural Expression in Late Medieval and Early Modern*, Turnhout, Brepols, 2005, pp. 325-342; Susan Haskins, *Vexations Litigant, or the Case of Lucrezia Marinella? New Documents Concerning Her Life*, in «Nouvelles de la République des Lettres», xxv, 2006, 1, pp. 81-128, e xxvi, 2007, 1-2, pp. 203-230; Paolo Zaja, *Marinelli, Lucrezia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXX, 2008, pp. 399-402. All'autrice è dedicato il volume miscelaneo di Antonella Cagnolati (ed.), *A Portrait of a Renaissance Feminist. Lucrezia Marinella's Life and Works*, Roma, Aracne, 2013.

² Due posizioni contrastanti a proposito della rilevanza quantitativa della letteratura femminile in età controriformistica sono sostenute da Alberto Asor Rosa, *Barocco e controriforma: la figura femminile fra l'esaltazione sessuale e il convento*, e Virginia Cox, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in Virginia Cox e Chiara

donne, che hanno posto in rilievo specificamente la declinazione del motivo della guerra, tradizionalmente associato all'universo maschile, e la rappresentazione delle eroine, a cui il poema assegna ruoli e spazi più notevoli rispetto a quelli tipicamente riservati alle donne nel genere epico³. La curatrice delle moderne edizioni (l'edizione italiana che riproduce la stampa Imberti del 1635⁴, e la traduzione inglese⁵) sottolinea come degna di interesse la figura dell'io autoriale, invitando a osservare che negli interventi in prima persona all'interno del poema la scrittrice manipola in modo originale i luoghi comuni dell'apostrofe al lettore e dell'invocazione alla musa ispiratrice per porsi come voce, femminile, al tempo stesso individuale e collettiva, cioè coincidente con la città stessa di Venezia. La portata epica del racconto si inquadra infatti nel mito di Venezia: la quarta crociata, che costituisce l'argomento dell'opera, segna una tappa nella via dell'affermazione dei valori della Repubblica⁶. La scrittrice, secondo Maria Galli Stampino, non si

Ferrari (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 149-156 e 157-184. Oltre all'*Enrico*, i poemi di argomento epico-cavalleresco scritti da donne nel XVI e XVII secolo sono *Il Meschino*, altramente detto *il Guerrino* attribuito a Tullia d'Aragona, *I Tredici canti del Floridoro* di Moderata Fonte, *Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi e *Ascanio errante* di Barbara Tigliamochi.

³ All'*Enrico* è dedicata la monografia di Laura Lazzari, *Poesia epica e scrittura femminile nel Seicento. L'«Enrico» di Lucrezia Marinelli*, Leonforte, Insula, 2010. Si segnalano anche i seguenti studi: Laura Benedetti, *Saintes et guerrières. L'heroïsme féminin dans l'oeuvre de Lucrezia Marinella*, in «Écritures», I, 2005, pp. 94-109; Laura Lazzari, *Rivisitazione delle figure femminili nell'epica secentesca*, in Alberto Roncaccia (a cura di), «Pigliare la golpe e il lion». *Studi rinascimentali in onore di Jean-Jacques Marchand*, Roma, Salerno, 2008, pp. 367-394; Valentina Prospero, «*Enrico o Bisanzio acquistato*»: *poesia di genere / poesia di genere*, in «Nuova rivista di Letteratura Italiana», XIV, 2011, 1-2, pp. 25-35; Laura Lazzari, *Between Tradition and Innovation in Marinella's Poetry*, e Maria Galli Stampino, *Fantasmii di genere ne «L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico»*, in Antonella Cagnolati, *A Portrait of a Renaissance Feminist*, cit., pp. 105-124 e 125-148; Molly M. Martin, *The Politics of Ekphrasis: Approaches to Venetian History on Moderata Fonte's «Floridoro» (1581) and Lucrezia Marinella's «L'Enrico. Ovvero Bisanzio acquistato» (1635)*, in Stefano Santosuosso (ed.), *Genealogias. Re-Writing the Canon Women Writing in XVI-XVII Century Italy*, Sevilla, ArCiBel, 2018, pp. 243-268.

⁴ Lucrezia Marinella, *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*, a cura di Maria Galli Stampino, Modena, Mucchi, 2011.

⁵ Lucrezia Marinella, *Enrico; or, Byzantium Conquered. A Heroic Poem*, edited and translated by Maria Galli Stampino, Chicago, University of Chicago Press, 2009.

⁶ Sulle fonti storiche di Marinelli, Niccolò Zorzi, *Niceta Coniata fonte dell'«Enrico, ovvero Bisanzio acquistato» (1635) di Lucrezia Marinella*, in «Incontri triestini di Filologia classica», IV, 2004-2005, pp. 415-428. Sulla quarta crociata, Gherardo Ortalli, Giorgio

limiterebbe a esaltare la città, ma costruirebbe una vera identificazione tra voce narrante e città, supportata dall'identità di genere, in opposizione all'avversaria Bisanzio, il cui genere grammaticale è esplicitato già nel titolo (*Bisanzio acquistato*)⁷.

Venezia si erge a protagonista in filigrana dell'intero poema ma non è la città a dare il titolo all'opera. Si conferma qui la tendenza da parte delle autrici di poemi eroici nell'Italia del XVI e XVII secolo a scegliere eroi eponimi maschili e dunque a contrassegnare immediatamente la loro opera con il nome del protagonista maschile. Prima di Enrico Dandolo ci sono Guerrino (*Il Meschino, altramente detto il Guerrino*, Venezia, Sessa, 1560, attribuito a Tullia d'Aragona), Floridoro (*Tredici canti del Floridoro*, Venezia, Rampazetto, 1581, di Moderata Fonte) e Giorgio Scanderberg (*Scanderbeide*, Roma, Lepido Faci, 1606, di Margherita Sarrocchi), mentre nel 1640 Barbara Tigliamochi degli Albizzi pubblica le gesta di Ascanio (*Ascanio errante*, Firenze, Landini). In merito ai titoli, la questione di genere (*gender*) si intreccia con quella del genere letterario. Nel momento di maggior fortuna per il poema cavalleresco, la fertile stagione "tra Ariosto e Tasso", si conta un numero non irrilevante di pubblicazioni intitolate a Marfisa, così come non mancano Angelica e Bradamante⁸. Il romanzo dunque sembra ammettere la figura femminile come protagonista e come segnale immediato dell'identità dell'opera, ma né Angelica né Marfisa hanno i tratti delle eroine epiche, rimangono invece entro il perimetro dell'avventura di armi e amori.

A un altro livello della gerarchia dei generi, la donna assurge a eponima: la tragedia. Le maggiori tragedie del Cinquecento recano il titolo delle sventurate regine dell'antichità: Sofonisba, Ecuba, Marianna... L'archetipo

Ravegnani e Peter Schreiner (a cura di), *Quarta crociata. Venezia – Bisanzio – Impero latino*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2006. Sui rapporti tra Venezia e Bisanzio, Giorgio Ravegnani, *Bisanzio e Venezia*, Bologna, il Mulino, 2006.

⁷ L'attenzione alla voce narrante contraddistingue i saggi introduttivi di Stampino alle edizioni citate; è anche il tema dell'articolo della stessa Maria Galli Stampino, *The Woman Narrator's Voice: The Case of Lucrezia Marinella's «Enrico»*, in «Italian Studies», LXIX, 2014, 1, pp. 75-94.

⁸ Sul nome dei personaggi femminili Giusi Baldissoni, *Il nome delle donne. Modelli letterari e metamorfosi storiche tra Lucrezia, Beatrice e le muse di Montale*, Milano, FrancoAngeli, 2005. Il repertorio dei poemi dedicati alle tre eroine si legge in Marina Beer, *Romanzi di cavalleria*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 347-356, ripreso anche da Valeria Finucci, *Moderata Fonte e il romanzo cavalleresco al femminile*, in Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, a cura di Valeria Finucci, Modena, Mucchi, 1995, pp. IX-XXXIX: XXIV.

classico legittima la promozione del nome femminile come titolo; ciascun nome porta con sé la tragedia. L'universo tragico è evocato dalle protagoniste donne; analogamente i nomi maschili di Enrico, di Scanderberg, di Ascanio sono latori della storia eroica.

È vero che il poema può ricavare il titolo dall'eroina che celebra, anche quando è scritto da autrici. L'esempio è offerto proprio da Marinelli la cui prima opera è *La Colomba sacra, poema heroico* (Venezia, Ciotti, 1595)⁹. Ma qui la promozione del nome femminile a titolo dell'opera è legittimata sul doppio versante: Colomba è sì figura femminile, ma è posta su un piano speciale. Vergine e martire, come l'autrice si premura di chiarire subito nella lettera dedicatoria: la santità, come ineccepibile garanzia morale, legittima la formulazione del nome in copertina. Colomba vale come *exemplum*, paradigma di vita che deve essere immediatamente identificabile. Inoltre, è evidente che si tratta di un poema eroico di argomento agiografico; l'etichetta "poema eroico" è cara all'autrice, che la sceglie tanto per i versi dedicati a santa Colomba quanto per quelli sulle imprese dei Veneziani a Bisanzio; all'origine c'è naturalmente la riflessione tassiana sul genere. Far seguire al titolo l'esplicita indicazione «poema heroico» è una mossa che implica la matura consapevolezza da parte dell'autrice (insieme con l'editore) delle positive ricadute della formula nell'orientamento dei lettori. L'attenzione per il pubblico e dunque per le dinamiche del mercato editoriale, che è individuata come un tratto significativo della produzione femminile dell'epoca, è dunque confermata anche da questo dettaglio¹⁰. Marinelli presenta la sua prima opera come poema eroico, intitolato a una santa, il cui nome è in sé evocatore del

⁹ La *Colomba* non è stata pubblicata in edizioni moderne. È leggibile nella copia digitalizzata della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, al sito <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10166044-6>>. Sono invece edite altre opere sacre: Lucrezia Marinella, *De' gesti eroici e della vita meravigliosa della Serafica S. Caterina da Siena*, a cura di Elizabeth Fiedler et al., Ravenna, Longo, 2011; Lucrezia Marinella, *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, Ravenna, Longo, 2018.

¹⁰ Il rapporto tra scritture femminili e sviluppo dell'editoria è posto in luce già da Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della Letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 238-239, nel saggio *La letteratura italiana nell'età del concilio di Trento* (pp. 227-254), richiamato a questo proposito da Virginia Cox, *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, cit., p. 160, benché la studiosa non condivida la tesi di Dionisotti della limitazione della letteratura femminile agli anni precedenti il Concilio. Si veda anche della stessa Virginia Cox, *The Prodigious Muse: Women's Writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2011.

candore virginale e richiama la Madonna (le colombe sono attributo mariano anche sul piano narrativo perché seguono Maria fin dalla fanciullezza nel tempo): ci sono tutte le garanzie di rispettabilità perché i lettori, e soprattutto le lettrici, possano accostarsi a questo libro. Il genere del poema eroico è avallo tanto della moralità dell'opera quanto della sua dignità letteraria, secondo l'insegnamento tassiano e post-tassiano. L'autrice, segnando fin dal frontespizio la propria adesione all'eroico, afferma non solo di non volere deviare dal modello della letteratura edificante, ma anche di volere collocare il suo libro a un alto livello della gerarchia letteraria.

Vero è che il precedente tassiano può valere per l'*Enrico*, mentre il poema della protagonista femminile può riprendere strutture e motivi dell'epica più tradizionale, declinandoli entro un impianto narrativo che non potrà essere quello più canonicamente militare. La *Colomba* è dunque un poema eroico in quanto racconta in versi le imprese di un eroe, ma non si può ignorare l'intersezione con la forma agiografica. Il titolo, oltre che con la peculiare felicità del nome della santa protagonista (segnale quanto mai adatto a una firma femminile post-conciliare), si spiega anche in ragione del modello agiografico, in cui la presenza femminile è consolidata *ab origine*. Del resto, pur ponendo sotto l'identica definizione di «poema heroico» tanto la *Colomba* quanto l'*Enrico*, Marinelli appare consapevole della differenza sostanziale tra le due opere, a giudicare dalla prima ottava del secondo lavoro, in cui distingue «la cetra humil» che ha affrontato gli argomenti sacri dalla «tromba superba» che si appresta a cantare di Marte¹¹.

In queste considerazioni preliminari, intorno al titolo del poema di Lucrezia Marinelli, ho tentato di incrociare due prospettive: quella di genere, nel senso del *gender*, e quella del genere letterario, che rimane una categoria importante per la comprensione dell'universo culturale del XVI e XVII secolo. Contrassegnando come «poema heroico» la *Colomba* e l'*Enrico* l'autrice stessa impone di collocare le sue opere nell'orizzonte d'attesa definito dal genere letterario. Nel caso del poema eroico questo orizzonte d'attesa si è costituito a partire da una produzione maschile. Per questo può risultare interessante interrogarsi su come la voce femminile si inserisca in questo quadro, ovvero come operi sui materiali che la tradizione del genere le consegna, in modo da conservare la riconoscibilità della forma letteraria (che

¹¹ La *princeps* del poema si legge nella copia digitalizzata della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco, consultabile all'indirizzo <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10756666-1>>. Adotto questa come edizione di riferimento. Le espressioni citate sono tratte dalla prima ottava, p. 7.

lei stessa indica preliminarmente nel frontespizio almeno di due suoi lavori) e al tempo stesso non subirne passivamente le costrizioni. L'opera per cui Lucrezia Marinelli è più nota è il trattato *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (Venezia, Ciotti, 1600)¹², dal quale emerge un profilo di letterata orgogliosamente consapevole delle potenzialità culturali proprie del suo

¹² *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* si inserisce nella *querelle* sul valore della donna. È l'opera più studiata di Lucrezia Marinelli; tra gli altri, si vedano Adriana Chemello, *La donna, il modello, l'immaginario: Moderata Fonte e Lucrezia Marinella*, in Marina Zancan (a cura di), *Nel cerchio della luna*, Venezia, Marsilio, 1983, pp. 95-160; Prudence Allen and Filippo Salvatore, *Lucrezia Marinelli and Woman's Identity in Late Italian Renaissance*, in «Renaissance and Reformation», xxviii, 1992, pp. 5-39; Françoise Lavocat, *Symétries et trompe-l'oeil dans les traités sur les femmes de Giuseppe Passi et de Lucrezia Marinella*, in Max Véga Ritter et Alain Montadon (éd.), *L'un(e) miroir de l'autre. Cahiers de recherches du CRLMC*, Clermont-Ferrand, Université Blaise Pascal CRLMC, 1998, pp. 9-24; Adriana Chemello, *The Rhetoric of Eulogy in Lucrezia Marinella's «La nobiltà et l'eccellenza delle donne»*, in Letizia Panizza (ed.), *Women in Italian Renaissance. Culture and Society*, New York, Modern Humanities Research Association and Routledge, 2000, pp. 463-477; Stephen Kolsky, *Moderata Fonte, Lucrezia Marinella, Giuseppe Passi: an Early Seventeenth-Century Feminist Controversy*, in «The Modern Language Review», xcvi, 2001, 4, pp. 972-989; Lynn L. Westwater, «Le false obiezioni de' nostri calunniatori». *Lucrezia Marinella Responds to the Misogynist Tradition*, in «Bruniana & Campanelliana», xii, 2006, 1, pp. 95-109; Paola Malpezzi Price and Christine M. Ristaino, *Lucrezia Marinella and the «Querelle des femmes» in Seventeenth-Century Italy*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2008; Antonella Cagnolati, *Un duello in punta di penna. Strategie antimisogine nella «Nobiltà»*, e Androniki Dialeti, *A Woman Defending Women, Breaking with Tradition in Lucrezia Marinella's «La nobiltà, et eccellenze delle donne»*, in Antonella Cagnolati, *A Portrait of a Renaissance Feminist*, cit., pp. 41-66 e 67-104; Margarete Zimmermann, *L'eccezione veneziana: la querelle italiana nel contesto europeo*, in Rotraud von Kulesa, Daria Perocco, Sabine Meine (a cura di), *Conflitti culturali a Venezia dalla prima età moderna ad oggi*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 181-189; Meredith K. Ray, *Scientific Culture and the Renaissance «querelle des femmes»*. *Moderata Fonte and Lucrezia Marinella*, in Meredith K. Ray, *Daughters of Alchemy. Women and Scientific Culture in Early Modern Italy*, Cambridge – London, Harvard University Press, 2015, pp. 73-110. Il trattato è stato pubblicato e tradotto in inglese: *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, edited and translated by Anne Dunhill with an Introduction by Letizia Panizza, Chicago, University of Chicago Press, 1999. Non intendo qui entrare nel merito della *querelle*, ma è necessario ricordare che sulla questione interviene anche un'altra scrittrice, che fu anche autrice cavalleresca, Moderata Fonte (pseudonimo di Modesta Pozzo). Il suo trattato è leggibile nell'edizione Moderata Fonte, *Il merito delle donne*, a cura di Adriana Chemello, Venezia, Eidos, 1988. Sulla condizione della donna rimane utile il volume di Margaret L. King, *Le donne nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Sesso, benché poi ripieghi su posizioni più moderate con le *Essortationi alle donne* (Venezia, Valvasense, 1645)¹³.

Il poema di argomento militare nel primo Seicento ha una tradizione tanto consolidata che si è parlato ormai di epigoni tassiani per gli autori di quest'altezza cronologica. Non a caso il poema più celebre di quest'epoca lascia la guerra per spostarsi nell'agone erotico di Venere e Adone, con Giovambattista Marino. L'equilibrio tra le convenzioni del genere e la necessità di rinnovamento non è dunque una prerogativa soltanto femminile, ma un obiettivo di ogni autore che si confronti con il poema, almeno in questi anni. Non è un problema da poco, perché vi si intrecciano ragioni di gusto e direttive morali, influenza dei modelli e aspirazioni individuali. Può contribuire a aggiungere un tassello alla riflessione sulla questione, ovvero sugli esiti dell'epica nei primi decenni del XVII secolo, in particolare in un orizzonte *bi-gendered*, lo studio di un caso circoscritto: la declinazione che Marinelli propone della figura della madre e quindi la rappresentazione della relazione madre-figlio.

L'argomento mi pare meriti attenzione tanto per ragioni interne all'opera di Marinelli quanto perché consente di misurare bene la portata delle relazioni tra i generi letterari, cioè la propensione a accogliere entro lo spazio epico spunti e suggestioni che derivano da altre forme letterarie, anche quelle tipicamente vicine ai gusti del pubblico, al limite del popolare (come la letteratura devozionale).

Enrico, il protagonista eponimo pur essendo il centro dell'azione, in quanto comandante delle forze dei cristiani d'occidente, non occupa egemonicamente le pagine del poema. Vale la pena di osservare, *en passant*, a questo proposito come invece ai titoli femminili delle tragedie e delle agiografie corrisponde una centralità molto più marcata del personaggio che dà il nome all'opera, mentre la – relativa – marginalità sulla scena di Enrico fa il paio con quanto osserva Valeria Finucci a proposito di Floridoro nel poema a lui intitolato da Moderata Fonte¹⁴. Le vicende del poema di Lucrezia

¹³ Le *Essortationi* sono state pubblicate in inglese: Lucrezia Marinella, *Exhortations to Women and to Others if they Please*, edited and translated by Laura Benedetti, Toronto, Iter and Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2012. Su quest'opera, Laura Benedetti, *Le «Essortationi» di Lucrezia Marinella: l'ultimo messaggio di una misteriosa veneziana*, in «Italice», LXXXV, 2008, 4, pp. 381-395; e Amy Sinclair, *Insinuation in Lucrezia Marinella «Essortationi alle donne» (1645): Exhorting Marital Harmony and Insinuating Feminist Critique*, in «Renaissance Studies», XXXIV, 2019, 3, pp. 430-446.

¹⁴ Moderata Fonte, *Tredici canti del Floridoro*, cit., pp. XXII-XXV.

Marinelli coinvolgono dunque molti altri eroi, oltre a Enrico, e ciò consente all'autrice di declinare il motivo della descrizione dell'eroe maschio secondo il modello che sembra esserle più congeniale, quello del giovinetto. Ancora Valeria Finucci ravvisa nel *Floridoro* di Moderata Fonte la tendenza a rappresentare gli eroi con i tratti di una bellezza topicamente femminile (p. XXIII): lo stesso può affermarsi per alcune figure maschili dell'*Enrico*, fatto salvo l'eroe eponimo, sul quale agisce potentemente lo stampo di Goffredo. Non a caso nell'ottava che lo introduce ricorrono gli aggettivi «grande» («il grande Enrico», I, 13, 5, p. 10) e «maggiore» («d'Adria feconda il maggior figlio», v. 7). Per il discorso che intendo condurre qui non conta tanto misurare la produttività del dettato petrarchesco nella descrizione della bellezza, anche di quella maschile, ma osservare che l'eroe giovinetto è l'adeguato *pendant* della figura della madre.

Colpisce comunque che anche Enrico, che pure sfugge al novero degli eroi giovinetti, sia introdotto con la qualifica di «figlio»: «Forse d'Adria feconda il maggior figlio / di saper, di prudenza, e di consiglio» (I, 13, 7-8, p. 10). La citazione permette di osservare anche che il discorso sulle madri vere e proprie rappresentate nel testo va integrato con la considerazione che sullo sfondo di tutta la vicenda si colloca il pensiero alla città di Venezia, raffigurata come madre, ma miracolosamente anche come vergine, per concessione di Maria (XVI, 83, p. 399). Le madri a cui Marinella dà voce, come si vedrà, non sono veneziane, ma il loro dramma è condiviso con totale simpatia dal narratore e dunque da chi legge, cosicché la tragedia di ciascuna madre può contribuire anche a amplificare la celebrazione della patria, immediatamente marcata come madre per eccellenza. Venezia naturalmente non può che essere madre vittoriosa, ma gli intensi ritratti di madri in lutto finiscono con il sovrapporsi anche al volto di questa diversa madre, in forza del ruolo comune, e adombrano forse di una nota di pianto la gloria militare, ricordando i figli che la patria madre ha comunque perso in ogni guerra. Il poema di Marinelli già nella prima ottava si pone sotto il segno di Marte, quindi sarebbe arbitrario leggersi intenzioni schiettamente critiche delle imprese militari. Tuttavia la pietà per i vinti, e in particolare per le madri vinte, è sicuramente molto insistita.

L'impresa di Enrico nasce dall'offesa fatta a un padre, nella versione che ne dà l'autrice, storicamente non attendibile: l'usurpazione del trono di Isacco e poi di quello del figlio di costui, Alessio (IV), commesso dal fratello Alessio V Duca. Marinelli pone al fianco dell'usurpatore il generale Mirtillo, il cui nome fa pensare a una variante poetica di Murzuflo, nome con cui è

indicato lo stesso Alessio v. I Veneziani con gli altri cristiani si avviavano alla crociata, a Gerusalemme, ma si fermano a Bisanzio per vendicare l'usurpazione. L'occasione militare è tutta maschile: un capo, Enrico, che interviene su richiesta di un figlio, contro il parente di lui, a cui imputa la morte del padre: è il lato maschile della relazione familiare, quello in cui si colloca il potere. L'ottava che segna l'inizio della vicenda (I, 28, p. 14) è impressa dal segno dell'ira: nel secondo verso appare l'aggettivo «irato», in posizione di rima (e la rima è con «amato», quasi antonimo), e nell'ultimo, al centro, figura il sostantivo, che qualifica il giusto sentimento che alberga nei cuori per il tradimento del giovane malvagio: «onde ogn'un d'ira accese il petto giusto» (v. 8). La morte di un padre genera nell'animo nobile del veneziano l'ira, che è il motore della vicenda. Vale la pena di osservare dunque che la guerra scaturisce dal supremo tradimento di un figlio («frate» lo definisce Alessio, *ibid.*, v. 4). Alessio, il figlio che chiede l'aiuto di Enrico contro il fratello, è definito «giovinetto augusto» (I, 46, 6, p. 19) e l'appellativo si ripete dopo che egli è ucciso, vittima del duca Mirtillo (I, 54, 4, p. 21: «giovinetto estinto»; I, 56, 4, p. 21: «giovinetto»; I, 60, 6, p. 22: «giovinetto humano»)¹⁵.

Il secondo canto si apre con la rassegna dell'esercito che ha appena riconosciuto in Enrico Dandolo il proprio capo. È un momento tipico del genere epico, che la scrittrice sottolinea con l'invocazione alla musa, come appunto si conviene al catalogo delle forze in campo nei poemi¹⁶. Il primo eroe nominato è Rainero, il figlio di Enrico e anche lui è «giovinetto» (II, 3, 5, p. 28). È il solo in entrambi gli schieramenti per cui ricorre esplicitamente questa definizione, benché altri cavalieri introdotti qui siano poi ripresi nel corso dell'azione e tratteggiati come eroi efebici. Achille, di cui si dice che «nuov'età l'adorna» (II, 22, 1, p. 32), è «giovine» (v. 6), ed è fra i pochi (con Ario, figlio di Ersilia) designato attraverso la menzione della madre: «costui la bella Almena espose al mondo» (v. 2). Giacinto evoca fin dal nome il modello di bellezza femminile; la sua descrizione si sviluppa più avanti, nel canto III, secondo i moduli della lirica: «sottile ha 'l crine, inanellato, e biondo

¹⁵ Il diminutivo non ha valore anagrafico. Lucillo, arruolato da Venier nella spedizione in cerca di alleati, è «giovinetto real», anche se ha moglie e figlio, IV, 62, 5, p. 93. Clelia, la moglie, pronuncia un lungo discorso per convincerlo a non partire o almeno a portarla con sé. Anche Venier è «giovinetto», v, 61, 1, p. 115 e anche VIII, 2, 3, p. 163: «giovinetto amato». Il vertice di questa categoria di eroi giovinetti si tocca con l'androgino Ati (XII, 72-84, pp. 291-294) che ha i tratti di una vergine e di un fanciullo.

¹⁶ L'archetipo latino è *Eneide*, VII, 641.

/ che dell'aura al sospir, che aere scote / lascia cader dall'ordin lor giocondo / in dolci nodi le dorate rote» (III, 92, 1-4, p. 74); anche nel canto IV di lui si dice «giovinetto vid'io vezzoso, e bello» (IV, 40, 3, p. 88). Alle forze di Alessio si unisce in seguito l'esercito comandato da Flavio, di cui è data persino l'età: sedici anni (IX, 6, 3-4, p. 194).

Al catalogo dei guerrieri corrisponde una breve rassegna sui civili, coloro che osservano con dolore i giovani armarsi: «Piangon le spose i fidi lor consorti; / piangon le amanti i cari lor dilette; / e piange il padre il figlio, il figlio il padre» (II, 81, 5-7, p. 47). Naturalmente un posto speciale è occupato dalle donne, ma stupisce l'omissione di una categoria di donne abbandonate, che è invece messa in scena nel seguito della vicenda e che ci si aspetterebbe di trovare anche in questo pubblico sconcolato, cioè le madri. Il terzo posto è occupato dai padri, e non dalle madri come forse ci si potrebbe aspettare. E ancora più imprevedibilmente il congedo del padre dal figlio in armi non è segnato da virili ammonimenti, ma dal pianto condiviso tra i due uomini delle due generazioni. All'anafora che scandisce i due raggruppamenti femminili, spose e amanti, segue la variazione in poliptoto che comporta il passaggio dal plurale al singolare; delle tre, soltanto quella dei padri è una reazione corrisposta, mentre nei casi delle spose e amanti lo sguardo va solo a chi assiste. Il motivo della mancanza delle madri in questa scena risiede probabilmente nel criterio stilistico della *variatio*, necessaria dopo l'esatta corrispondenza sintattica e l'affinità semantica dei due versi precedenti, ma non si può non osservare l'effetto di femminilizzazione della relazione padre-figlio in questo commosso saluto. Il patetico, topicamente associato all'elemento femminile, investe qui l'eroe per il tramite del padre, non della madre. È un pubblico *bi-gendered* quello rappresentato da Marinelli¹⁷. Anche la rassegna degli eserciti è, seppur debolmente, connotata in questi termini, giacché vi è compresa la donna guerriera Claudia. Fra i soldati, la donna è nel fronte crociato, mentre tra i civili, le donne, in questa presentazione iniziale, si trovano solo sul fronte dei nemici. La partenza dei crociati non somiglia affatto al mesto congedo dei soldati di Alessio dai loro cari, ma è presentata come il felice compimento del febbrile lavoro di costruzione della flotta: «il grido de le ciurme alto, e giocondo, / l'applauso, e 'l riso tal s'erger, e s'estolle, / che 'l gaudio loro impetuoso fere / co' suoi contenti le celeste sfere» (I, 30,

¹⁷ Sul pubblico della letteratura femminile di quest'epoca e sulla nozione di *bi-gendered* cfr. Virginia Cox e Chiara Ferrari, *Introduzione. Verso una storia di genere della letteratura italiana*, in Eadd., (a cura di), *Verso una storia di genere della letteratura italiana*, cit., pp. 7-29.

5-8, p. 15). Non ci può essere posto per note tristi in questo trionfo dello zelo operoso dei Veneziani. Le ragioni celebrative assorbono tutta la narrazione, escludendo la possibilità di dare voce a chi resta.

Anche nel fronte avversario comunque la commozione dura poco: già l'ottava successiva a quella che descrive i patetici saluti porta in scena l'ardire militare, con un passaggio fin troppo brusco tanto che l'autrice stessa avverte la necessità di mediarlo con il convenzionale *topos* del primo albeggiare:

Ma non sì tosto di purpuree rose
 sparse il suo vel di neve alba ridente,
 e le faci notturne, e rugiadose
 ha nel fonte di luce estinte, e spente,
 che le genti mendaci, e coraggiose,
 c'han di sangue, e di strage il seno ardente,
 gridan: «L' hora è presente, a che si bada?
 Ch'al nostro andar non ritroviam la strada?». (II, 82, p. 47)

Squarci di cielo all'alba o al crepuscolo come quello della prima metà dell'ottava costellano il poema, sia a scandire la progressione delle giornate, sia come similitudini, con evidente ascendenza letteraria di doppia derivazione: tanto dal canale propriamente epico, dove il *topos* dell'alba e del tramonto è consolidato, quanto dal canale lirico, a cui evidentemente rimanda il vocabolario.

Secondo il grido dei soldati i saluti delle amate e dei padri sono una deviazione, dal momento che essi si rimproverano di indugiare a ritrovare la strada. Il desiderio di sangue e strage si è infine imposto sul pianto. Ma il punto di vista di chi racconta non sembra coincidere con quello dei soldati: il congedo commosso, che pure deve essere superato, non è colto come occasione per accusare di vigliaccheria i soldati del fronte avversario. L'accusa mossa contro di loro non verte sulla viltà, e anzi si ha piuttosto l'impressione di un ardire temerario: nell'ottava seguente si legge: «havean di cruda guerra aspro desio», «chiedeano in bellicosi accenti / tosto il partir le temerarie genti» (II, 83, 2 e 7-8, p. 48). I nemici, a giudizio di chi li presenta, sono «mendaci» (II, 82, 5, p. 47), non certo pavidì, al cominciare della guerra.

La scena del pianto alla partenza dei soldati è invece ripresa per proiettare una luce negativa sugli avversari, ma non dalla voce narrante, bensì dal comandante veneziano, Enrico. Se è vero che Enrico è il capitano perfetto, l'adesione al suo discorso da parte del poeta deve essere incondizionata: è il personaggio che può pronunciare solo verità. Tuttavia può forse essere

significativo che il giudizio della ricaduta negativa del coro delle donne abbandonate sul valore militare dei soldati nemici non sia formulato direttamente dalla voce narrante, ma assegnato al capitano. Nel discorso ai suoi, prima del primo scontro, Enrico descrive gli avversari non solo «deboli, et inesperti in guerra», ma anche «sforzati, e mesti» (III, 12, 7-8, p. 54) e spiega l'ultimo attributo riprendendo l'immagine del triste saluto già proposta al lettore: «Veggio in vesti lugubri, e sciolte il crine, / di pianto molli i volti, egri i sembianti / le donne della Tracia meste, e chine / pianger figli, mariti, altre gli amanti» (III, 13, 1-4, p. 54).

Il pubblico che il punto di vista dell'io autoriale aveva presentato composto anche di padri, qui – nelle parole dell'uomo, e anzi del comandante nell'esercizio del suo potere – è invece più convenzionalmente soltanto femminile. Il quadro, nelle parole di Enrico, si trasforma in un gruppo di prefiche dolenti. Il padre non può esservi incluso: non a caso, il ruolo paterno è riconosciuto proprio a Enrico, padre di Rainiero, ma anche padre di tutto l'esercito, che lo ha scelto come capo. Quando è presentato esplicitamente come padre, Enrico guarda i suoi soldati, ovvero i suoi figli, occultando nel cuore i pensieri tristi per infondere loro fiducia e rimuovere il rischio di scoramento: «quasi amoroso padre i figli cari. / Gli accarezza, e rincora [...] bench'egli mesto poi preme nel core / del futuro avenir tema, e dolore» (III, 105, 2-4, 7-8, p. 75).

Enrico come padre rincuora i suoi; al contrario, la debolezza dei nemici è già palese nello sconforto con cui sono salutati alla partenza. Compaiono allora, evocate al primo posto attraverso il loro corrispettivo, le madri, di cui si era precedentemente taciuto. Le madri sono le prime a piangere i figli, seguite da spose e amanti: Enrico vuole ottenere un effetto patetico, accentuando l'impressione dell'inevitabile sconfitta degli avversari e della disperazione in cui essi già sarebbero sprofondatai, ancor prima dell'inizio del conflitto. È un vero coro da tragedia, che importa nel poema la parentesi di quest'altro genere letterario, in cui la componente femminile è dominante. L'ambientazione tracia contribuisce a evocare le atmosfere del dramma antico: in Tracia Ecuba apprende la morte di Polidoro e con le Troiane ordisce la vendetta contro Polinestore. Nella storia di Orfeo, in Tracia le donne fanno strazio del poeta. Nel testo ovidiano non ricorre l'espressione letteralmente «donne di Tracia», perché si parla di «nurus Ciconum» (XI, 3), ma la traduzione cinquecentesca di Dolce (autore anche di una fortunata *Ecuba*)

menziona espressamente le «donne Thracie di furore ardenti» (XXI, 88, 3)¹⁸. Con il richiamo alle *Metamorfosi* si rimane nel genere del poema, ma è evidente lo scarto rispetto alla materia guerresca di matrice tassiana.

Alla disperazione di una sposa abbandonata, Marinelli dedica molte ottave, tra il quarto e il quinto canto. Chiome sciolte, volto livido e bagnato di lacrime, Clelia, la moglie di Lucillo, morto in mare mentre tentava di congiungersi con le forze di Enrico, è la prima delle donne vittime passive della guerra, il cui destino è preconizzato dalle spose e amanti delle truppe bizantine. La prima vedova nel poema non appartiene al fronte nemico, ma agli alleati e anzi a un alleato che non arriva nemmeno sul campo di battaglia, perché preda del mare. Enrico descrive in lutto le donne dell'esercito avversario, ma l'autrice concede spazio molto ampio anche alla rappresentazione del dolore delle donne del campo amico.

A Clelia corrisponde sul fronte opposto Areta, moglie di Corradino, che saluta drammaticamente il marito ricordandogli per due volte che egli è per lei, oltre che sposo, padre e fratello, anche madre, giacché la madre di lei morì vinta dal dolore quando Enrico sconfisse Pera e uccise il padre e il fratello della giovane Areta (XVII, 72-73, p. 411). Anche a questa coppia la scrittrice dedica uno spazio notevole (una trentina di ottave), modulando con intensità i toni del patetico; vi inserisce un motivo assente nel congedo tra Clelia e Lucillo: Corradino non ha l'entusiasmo di Lucillo, anzi è presago del destino che lo attende e vorrebbe sinceramente sottrarsi. Ma il dovere lo spinge a combattere, perché la richiesta gli arriva direttamente dal re; egli dunque non oppone alle argomentazioni della moglie il motivo della gloria militare, ma quello del dovere civile e il suo triste sconforto persuade la donna a fingere un cuore sereno per rendere meno amara la partenza al marito, già sconcolato. Areta dunque lo assiste e lo aiuta nei preparativi con un buon viso che, per amore, cela il suo vero animo: con lo stesso atteggiamento con cui Enrico rincuora i suoi uomini, benché sia gravato da serie preoccupazioni, cioè con l'atteggiamento che è stato definito degno di un padre amoroso, piuttosto che di madre. Alla morte del marito però Areta è identificata con la tragica figura materna di Niobe. L'io autoriale interviene direttamente nel testo,

¹⁸ *Le trasformazioni di M. Lodovico Dolce*, Venezia, Giolito, 1553, p. 224. Altre versioni della storia di Orfeo sono anche più esplicite nell'identificazione: così è per esempio in una *Fabula* piuttosto fortunata alla fine del Cinquecento (Firenze, Arnese, 1581), in cui si legge «Costui il primo nel Regno di Trazia / che 'l peccato trovò di sodomia / tanto che venne alle donne in disgrazia / che ciascuna la morte li disia» (ottava 85, vv. 1-4, c. 6r n.n.).

rivolgendosi alla vedova disperata con un'interrogativa retorica in cui domanda quale termine di paragone sarebbe adatto a figurare il suo dolore. Conviene infine per Niobe (XVIII, 26, 8, p. 434), non per la superbia ma per l'identica consunzione in un pianto interminabile. Areta termina i suoi giorni tra pianto, digiuno e opere di carità: moglie di Corradino, si presenta come figlia del suo sposo, si atteggia a padre nel confortarlo, è paragonata alla madre disperata, ma infine, vedova, trova compimento in una vita da vergine cristiana. Attraversa dunque tutti gli stati della condizione femminile.

Un'altra scena corale ha per protagoniste le madri e serve a rappresentare il passaggio a una nuova fase della guerra: l'attacco alla città, che comporta il più diretto coinvolgimento di tutti i cittadini. Stavolta infatti le donne non sono madri di soldati, ma madri delle due categorie indifese: le figlie femmine e i bambini. «Pallide per timor le madri meste / bacian le figlie, e i pargoletti infanti; / qua là ne vanno, e miran la celeste / patria, non senza dolorosi pianti» (IX, 63, 1-4, p. 209). I padri, nella stessa situazione, sono agitati da «torbide tempeste» (v. 5), mentre i giovani corrono alle mura e si adoperano per respingere gli assediati. Il racconto poi lascia subito la dimensione collettiva per concentrarsi sullo scontro individuale tra Oronte e Giacinto. La scena del pianto delle madri si colloca dopo che sono stati descritti i preparativi per l'assedio da parte delle truppe di Enrico. Ancora una volta dunque il fervore di attività dei Veneziani con i loro alleati si accompagna a una reazione di sconforto, stavolta non direttamente da parte dell'esercito nemico, ma presso i civili loro malgrado coinvolti nella guerra.

Illudendosi di avere battuto il nemico, i cittadini di Bisanzio festeggiano, ma è una gioia avventata, perché la guerra non è affatto conclusa, anzi i Veneziani e i Franchi colgono l'occasione per sferrare un attacco violento alla città, a opera del più feroce dei soldati, Plauzio. I palazzi sono dati alle fiamme e il canto di dolore si leva ancora dal coro delle madri: «Con sciolte chiome, e con le guancie asperse / d'amaro pianto, impallidite, e meste, / chieggion soccorso a lor sciagure averse» (XIV, 80, 1-4, p. 342).

Queste madri dalle mura non si limitano a piangere di dolore ma offrono anche il loro aiuto, con i mezzi a cui possono ricorrere, contro il nemico. La loro funzione in rapporto alla guerra è infatti ambigua e diventa oggetto di una vera e propria questione nel consiglio dell'imperatore. Alessio, che non si distingue certo come valido stratega, anzi è contrassegnato dall'insicurezza e dalla viltà, propone di allontanare le donne perché vede in loro un ostacolo all'ardire dei soldati: «non vedrem tanti afflitti, e lagrimose, / madri languenti, pargoletti, e spose» (XVIII, 60, 7-8, p. 443). L'*enjambement* distingue le madri

dalle altre categorie potenzialmente ostruzionistiche; inoltre solo alle madri toccano due aggettivi, in debole allitterazione e fra di essi non figura l'usuale attributo «meste». Forse l'imperatore non brilla per capacità militari, ma senz'altro qui l'autrice gli fa formulare il suo piano con abile retorica, almeno a giudicare dall'enfasi sulla patetica raffigurazione delle madri in pianto. Il pensiero di separarsi dalle donne e dai figli è troppo gravoso e Costanzo, «amator de le donne» (XVIII, 63, 1, p. 444), si fa portavoce dell'argomento contrario: le donne non sono ostacolo, ma anzi sprone per i soldati. Nel suo discorso però le madri scompaiono, dopo una prima implicita menzione in accorpamento con i padri, in quanto «genitori amati» (XVIII, 64, 1, p. 444). Costanzo afferma che l'onore da solo non è uno stimolo sufficiente per mettersi in guerra, se non è accompagnato da amore: è amore per i figli, per la casa e soprattutto per la moglie. La «bella donna» (XVIII, 68, 4, p. 445) ha il potere di spingere il guerriero perfino tra i più gravi pericoli, se necessario. Infine, il discorso di Costanzo introduce un altro argomento, che sembra quasi trascinare l'autrice, al punto da farla incorrere in un evidente anacronismo, come se a parlare fosse di fatto la scrittrice seicentesca, non un nobile bizantino nel 1204. Si menziona il valore a cui seppero arrivare anche le donne, le molte anonime, le Sabine e Giovanna «di gran fé verace nido» (XVIII, 69, 5, p. 445), che salvò i Francesi. Le donne rimaste in città interverranno a difesa di Bisanzio, lanciando frecce dalle mura, stimolate dall'amore di patria; l'autrice dedica loro soltanto un'ottava (XXIII, 83, p. 553), su emulazione della *Liberata* (XI, 58)¹⁹. Forse l'influenza del modello tassiano comporta, oltre al richiamo diretto al «tu» e alla rappresentazione delle donne succinte, anche l'esclusiva della difesa della patria, quale movente dell'intervento. Non si fa menzione dei mariti o dei figli e di conseguenza le donne sono indicate qui soltanto in quanto donne, non per il loro ruolo familiare: sono cittadine che soccorrono la patria nel momento

¹⁹ Il richiamo a Tasso è colto da Maria Galli Stampino, in Lucrezia Marinella, *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato, poema eroico*, cit., p. 515, n. 15. Cfr. *L'Enrico* (XXIII, 83, p. 553): «Le donne miri in habito succinte / lanciar dall'alte torri acuti dardi. / Dall'affetto di patria à ciò far spinte, / con voler fermo, et animi gagliardi: / benché tra lor ne caggian molte estinte / non è però, che lor timor ritardi, / e liete dan per la città smarrita, / come devote à lei, l'alma, e la vita», e *Gerusalemme liberata* (XI, 58): «E già tra' merli a comparir non tarda / lo stuol fugace che 'l timor caccionne, / e mirando la vergine gagliarda, / vero amor de la patria arma le donne. / Correr le vedi e collocarsi in guarda / con chiome sparse e con succinte gonne, / e lanciar dardi e non mostrar paura / d'espore il petto per l'amate mura».

estremo, non agiscono in dipendenza dei cari, ma in forza del bene comune costituito dalla città.

Alcune donne dunque rimangono in città, ma non perché si sia imposto il parere di Costanzo. Gli risponde Aristide, che ha fama di saggio, allineandosi al consiglio dell'imperatore. È evidente comunque che nelle repliche alla proposta di Alessio le madri sono uscite di scena e l'argomento si è spostato completamente verso le mogli. Aristide infatti approva l'allontanamento delle donne in ragione del loro ruolo di allettatrici alla vita comoda, al piacere, che è nemico del valore: «quel sesso lento, e molle / con risi, sguardi, e con lusinghe, e vezzi / inferma l'armi, e 'l coraggioso tolle / da quel fervor, che fa, che gloria apprezzi» (XVIII, 75 [ma indicata come 72 per errore], 1-4, p. 447).

Esone, il mago bizantino, come ultima risorsa ricorre allo stesso argomento di Aristide sfruttandolo contro i nemici. Fa sacrifici agli dei degli inferi perché mandino tra i crociati seducenti immagini di donne che li sviino dalla guerra: «Far prova vuol, se quel valor sovrano, / ch'abbassar tentan mille, e mille spade, / un bel viso, un crin biondo, un guardo humano / vinca, e ornata d'amor vaga beltade» (XIX, 62, 1-4, p. 464). Muta anche il paesaggio e agli occhi dei soldati si schiude un ameno giardino popolato di splendide giovinette. È un finto eden creato dalle forze demoniache per irretire i cavalieri cristiani (e qui cattolici), sul modello delle isole beate, che l'autrice sceglie di fare magicamente materializzare nel luogo stesso della battaglia, per ragioni narrative. La valenza deviante del viaggio è compensata dall'accentuazione dell'effetto di confusione di questo giardino di donne, presentato come un labirinto (XIX, 74, 8, p. 467). Dal momento che si tratta di creature infernali, simulacri prodotti dai diavoli, il loro valore negativo non si proietta sulle donne, che con queste fanciulle hanno da spartire soltanto l'immagine esteriore; a assicurare che il male è nella magia e non nel sesso femminile è il caso di Claudia, l'eroina del fronte veneziano, anch'essa spinta dalle forze infernali a lasciare la battaglia, seppure ovviamente non coinvolta dall'allettamento sensuale che travolge i commilitoni maschi. Tuttavia, benché sia più volte ribadito che le donzelle tentatrici sono frutto di magia²⁰, va sottolineata la potenza del *topos* epico, che l'autrice avverte tanto da

²⁰ «Sotto angeliche faccie d'Acheronte / imagin strane e spaventosa fronte», XIX, 75, 7-8, p. 468; e «Sotto diversi modi, e varie forme / ogn'un la vede al suo desio conforme, // Lo spirito stigio con mirabil arte, / perché ne i nostri spegna ira, et orgoglio, / fà, ch'ogn'un vegga in quella amena parte / ciò, che più brama, e cessi ogni cordoglio», XIX, 77, 7-8 e 78, 1-4, p. 468.

trovarsi indotta a cedere alla rappresentazione convenzionale delle donne (sia pure qui simulacri di donne) come strumenti demoniaci di traviamiento sensuale. Su questo luogo di piaceri si indugia per una trentina di ottave, che offrono alla scrittrice l'agio per articolare toni di languida sensualità, posti in particolare risalto dalla cornice cruenta entro cui si dispiegano. Prima che appaia il giardino si compie il sacrificio agli dei inferi e poi si torna allo scenario orrido della guerra: «non più son belle ninfe, o valli amene; / ma di sangue, e squallor le mura piene» (XIX, 110, 7-8, p. 476). La parentesi permette di emulare i modi madrigaleschi da cui Marinelli sembra tentata e di dotare il poema di un ulteriore contrassegno di letterarietà epica che migliori la piacevolezza del testo grazie alla varietà stilistica e all'inclinazione verso il gusto contemporaneo, anche a costo di indulgere a un argomento in sospetto di misoginia (giacché l'etica dell'onore deve essere presentata come la migliore, nel poema eroico)²¹. Il contesto bucolico, del resto, sembra particolarmente gradito alla scrittrice, a giudicare dallo spazio assegnato ai soggiorni di vari personaggi nella quiete remota dal campo di battaglia. Su modello di Erminia, trova pace tra i pastori Idilia (il cui destino è già scritto nel nome, come per l'altra Erminia di penna femminile, Silveria della *Scanderbeide*), mentre Venier è ospite di Erina in un palazzo fornito di ogni agio, ma né le bellezze del luogo né i passatempi possono fargli dimenticare la brama di onore: rispetto ai suoi modelli (Rinaldo e, a monte, Ulisse) Venier non è irretito dall'amore, perché la relazione con Erina si assesta sul piano dell'affetto familiare.

L'ultima rappresentazione delle madri di Bisanzio si colloca quasi al termine della vicenda, quando all'alba entrano nella città i carri pieni dei corpi dei soldati uccisi. Accorrono allo spettacolo triste uomini e donne. La scena

²¹ Erina, che è figura positiva in quanto le è assegnata la celebrazione di Venezia, sintetizza così la scelta di Venier: «Dunque n'andrai là, dove il fero Marte / tra lance, e spade, e ben ferrati scudi: / d'uccider, e ferire insegna l'arte / a' i cor d'amore, e di pietade ignudi, / tu coloro imitando in quella parte / li tuoi teneri affetti acerbi, e crudi / farai, d'umanità spogliato, e 'l core / potrai far lieto nell'altrui dolore?» (XXII, 64, p. 527). Se la giusta morale non può che essere quella di Venier (e di Enrico), va comunque rilevato che a trattenere il cavaliere qui non è una Circe, né un'Armida, ma una donna che non ricorre al fascino sensuale e che è depositaria di una rivelazione importante, cioè della grandezza della città, tema portante dell'opera. La morale del piacere onesto, di cui Erina è interprete, è seconda rispetto a quella dell'onore, ma ha buoni argomenti per contendere con la prima. Non si tratta soltanto di una morale femminile contrapposta all'etica militare maschile, ma anche di sensibilità stilistica: lo spazio della pace, in cui regna Erina, è lo spazio per una poesia aperta a prove di stile più vario, come sembra richiedere l'epica del XVII secolo.

è tanto pietosa da sollecitare l'intervento diretto della voce narrante, che si rivolge proprio alle madri: «A che correte Madri? lungi state / da funesti spettacoli, e feroci,» (XXV, 19, 1-2, p. 585). Dopo le madri, un appello analogo riguarda i padri; i morti sono dunque prima di tutto figli («figliuoli», v. 5). È una visione vaga, mista tra sogno e realtà, perché è presentata dal punto di vista dell'imperatore Alessio al quale in sogno è apparso Ermete, il figlio del mago Esone, per rivelargli la prossima fine della città e convincerlo a fuggire più lontano. Alla profezia segue la visione, in cui Alessio vede quello che sta accadendo tra le mura di Bisanzio. Il dolore delle madri è messo in scena con funzione esemplare, per volontà di Ermete che si prefigge di convincere Alessio a mettersi in salvo. La raffigurazione è molto insistita e sottolineata con enfasi retorica; ricorrono anche le apostrofi, benché la struttura narrativa sia piuttosto confusa: non è una scena reale, ma una visione, che quindi più difficilmente potrebbe ammettere l'interferenza tanto palese dell'io autoriale. Non si può pensare dunque che ci sia soltanto lo scopo pratico, neutrale, di persuasione del re. Vi si legge il coinvolgimento emotivo di chi descrive, che mira a fare presa sul lettore. Il culmine si raggiunge proprio nell'ottava che sigla il ritratto del lutto materno:

O di guerra crudel segn'atro, e infesto,
 che ne sgomenti i più feroci petti,
 ti scopri; accioché in suon grave, e molesto
 piangano i figli gli materni affetti;
 e faccian l'altre donne manifesto
 dolente il cor ne' lagrimosi aspetti,
 veggendo de gli amanti sposi tolti
 le membra infrante, e i difformati volti. (XXV, 33, p. 588)

Incorniciata tra l'iniziale accoglienza da parte delle madri ai carri colmi di morti e il commento conclusivo, si distingue una madre tra le altre, mai nominata altrove nel poema; protagonista di poche ottave ma memorabile sineddoche del dolore comune, tanto che nella vaghezza della visione si erge solitaria con i tratti di una regina. I carri sono trainati da aurighi inflessibili, che non sembrano provare alcuna pietà per il carico che stanno portando. La folla li circonda tentando di riconoscere i corpi amati, ma è pietrificata dal terrore di questi empì portatori. Soltanto una madre, Amerina, non ha paura. La voce autoriale si rivolge direttamente a lei, con l'apostrofe, e associa al tono patetico il macabro: «tu fatal terrore / con valor più, che human vincer potesti; / che 'l figlio, chiusi gli occhi, aperto il core, / miserabil veduta, ohimé

vedesti, / co i crin nel sangue congelati, e sozzi, / reciso un braccio, et ambo i piedi mozzi» (XXV, 27, 3-8, p. 587). La madre segue il carro e stende le mani verso di lui ma torna con le mani vuote, come in un tragico rovesciamento del topico abbraccio tra il vivo e il morto. L'archetipo omerico interessava proprio una madre e un figlio, Anticlea e Ulisse²². Ora, la suggestione del motivo dell'impossibile abbraccio è pienamente coerente con il genere epico, Marinelli vi allude soltanto implicitamente amplificando la portata drammatica di un *topos* connaturato con un pensiero di morte. La frustrazione del gesto di Amerina è maggiore rispetto a quella dei vivi (maschi) che nelle pagine dei poemi hanno tentato prima di lei l'impossibile ricongiunzione con un caro morto. Il suo abbraccio mira a stringere un corpo, e non un'anima, nello spazio terreno, non nell'aldilà; non le è negato il compimento di una relazione che pure le sia stato consentito avviare, superando la normale barriera tra vivi e morti, come capita a Ulisse, a Enea e a Dante. A lei che ricerca il contatto tutto terreno con il corpo senza vita, che le leggi umane devono assicurare, tocca di ripetere il gesto degli eroi segnati dal privilegio eccezionale di poter parlare con le anime degli amati: come loro non può abbracciare il figlio, ma a differenza di quanto è concesso a loro, per lei quel contatto frustrato sarebbe stata la sola possibilità di avvicinare l'amato. Il portatore la guarda con volto terribile e non le risponde. Il solo suo risarcimento è nella pagina letteraria che ne celebra il drammatico coraggio.

Alla scena di Amerina segue un'apparizione vaga, che finisce con il sovrapporsi al ritratto della madre: su un carro, sola, passa una regina, di portamento imperiale, con la corona a terra, in atto di dolore (XXV, 30-32, pp. 587-588). Solennemente, in silenzio, attraversa la città e ne esce, con il corteo di terrore e morte. La visione rimane impressa nella mente di Alessio. La regina sconfitta, che rappresenta la città, riporta alla memoria di chi legge modelli tragici, primo fra tutti proprio quello di Ecuba, la madre per eccellenza, che sopravvive ai suoi figli e anche alla sua patria. Nella tragedia classica (e nella traduzione di Dolce) Ecuba respinge il titolo di «regina» perché la sorte la ha resa ormai schiava, ma le donne del coro insistono nel continuare a considerarla come loro regina: una regina che è figura iperbolica della sconfitta. Sull'allegoria visionaria di Alessio agisce l'immaginario grecizzante, richiamato anche dall'ambientazione orientale della vicenda. Nel

²² Per un'interessante lettura del gesto dell'abbraccio nell'aldilà, in cui è posto in rilievo il vincolo affettivo tra vivi e morti, si veda Silvia Romani e Tommaso Braccini, *Una passeggiata nell'aldilà*, Torino, Einaudi, 2017.

ritratto di Amerina, la preghiera in nome del Dio cristiano restituisce alla madre i tratti della madre cristiana e quindi implicitamente evoca l'archetipo per eccellenza, quello mariano.

Nella rappresentazione della madre addolorata i due paradigmi si fondono e la scrittrice secentesca trova materiale fertile tanto nell'iconografia pagana quanto in quella cristiana. Nel poema epico, più che in altri generi attraversati da Marinelli, è possibile la fusione, perché la materia eroica e cristiana induce a prelevare dal repertorio sacro quanto può concorrere all'ortodossia del poema; il genere epico in sé, d'altro lato, è chiamato a esibire le radici antiche, e dunque ammette e anzi incoraggia i richiami classici a promozione del valore letterario dell'opera, quando siano conciliabili con l'etica cristiana.

Quando si muove entro il perimetro del mito oppure quando è vincolata dal soggetto agiografico, per l'autrice il recupero del paradigma alternativo sembra richiedere qualche correttivo. Nella *Vita di Maria Vergine Imperatrice dell'Universo* (Venezia, Barezzi, 1602), Marinelli riconduce la reazione della madre alla morte del figlio (da cui deriva sul piano poetico la rappresentazione del dolore di lei) al racconto di un teologo del calibro di Anselmo²³. Anselmo, secondo lo scritto proemiale dell'agiografia di Marinelli, avrebbe posto in rilievo la virtù che distinse Maria dai discepoli alla morte di Gesù, perché mentre i secondi lo abbandonarono, la madre gli rimase vicina. Gli accenti con cui si racconta la reazione di Maria nella versione in ottave non pongono in rilievo la costanza, ma il dolore straziante della madre, al quale la scrittrice presta un vocabolario tipicamente poetico. È emblematica l'ottava elencatoria in cui tutto il contesto è coinvolto nel pianto:

Non troncho, o sasso su queglii aspri monti:
 non foglia, o fronda in valli herbeta, o fiore
 non stilla d'acqua cade da' quei fonti:
 non ferma terra, non corrente humore:
 non empia fera, a cui non sieno conti

²³ Alla biografia mariana è premesso lo scritto proemiale *Si conferma in questo capo con l'autorità de sacri scrittori ciò, che in questi miei libri si contiene*, in cui si legge il richiamo a Anselmo (c. 6r n.n.). Il testo è consultabile nella collezione digitale della Bayerische Staatsbibliothek <<http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10693149-5>>. Su tale testo si veda la dettagliata analisi di Susan Haskins, *Who is Mary? Three Early Modern Women on the Idea of the Virgin Mary*, Chicago, University of Chicago Press, 2008, pp. 119-246.

i larghi pianti, il grave suo dolore:
 né si ratto augelletto, o sì presti venti,
 che non ferminsi al suon de' mesti accenti. (III, 31, c. 25r)

Il dolore di una madre è anche nel poema mitologico-allegorico di Marinelli dedicato all'innamoramento di Cupido (*Amore innamorato, et impazzato*, Venezia, Combi, 1618). Qui gli affanni materni di Venere sono legittimati dalla spiegazione allegorica che introduce ogni canto. Giove per vendicarsi di Venere fa impazzire d'amore il figlio di lei, cioè proprio Amore. La madre se ne preoccupa e tenta di placare il padre degli dei. L'*Allegoria* premessa al decimo canto spiega che l'intercessione di Venere in favore del figlio si deve intendere come la mediazione per il peccatore da parte di un santo o di una santa (l'alternativa è espressa esplicitamente nel testo, in quest'ordine). A dispetto degli scrupoli morali, i versi insistono molto più sul turbamento della madre per la disgrazia del figlio che su quanto posto in rilievo nell'*Allegoria*. Sono sufficienti i versi dall'ottava che racchiude l'argomento del canto a dare l'impressione dell'interesse con cui si guarda al dolore di Venere: «mira / il caro figlio in miserando stato: / il crede morto; onde gemendo spira / spirti di pene il petto addolorato. / Piange, e da Giove ottien gratia sincera» (*Argomento del Canto decimo*)²⁴. Anche sul piano narrativo, la relazione madre-figlio ha una portata rilevante nel poemetto: di fatto, la follia di Cupido, che è il fulcro della *fabula*, si scatena quando la madre lo tiene prigioniero; la ragione profonda è l'innamoramento, ma l'azione di Venere è determinante nel provocare in Cupido il passaggio del limite, dal turbamento alla pazzia.

Rispetto ai due poemi appena citati, la *Vita di Maria* e *Amore innamorato*, nei quali la madre, Maria e Venere, ha in un caso il ruolo di protagonista e nell'altro quello di primo fra i personaggi non protagonisti (almeno per la seconda parte della storia), nell'*Enrico* la figura materna è in posizione senz'altro marginale. Le madri però, come si è visto, sono spesso portate in scena, come un coro di voci dolorose, prezioso per interpretare il significato della vicenda militare. Oltre a Amerina, sono presentate nel poema due madri: la madre di Ardelio e quella di Ernesto.

La prima è un'interessante figura di donna guerriera, ora giunta in età senile e dunque non più atta alla guerra. Secondo il modello della virgiliana Camilla, le eroine che imbracciano con onore le armi nel poema di Marinelli

²⁴ Tra le copie digitalizzate, cito da quella della Bayerische Staatsbibliothek (p. 220): <http://mdz-nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bvb:12-bsb10686798-9>.

sono vergini: Claudia, Emilia e Meandra. Quest'ultima trova proprio in Ardelio l'opportunità per assolvere anche alla funzione materna, senza infrangere il modello della guerriera che rinuncia all'amore; il giovinetto, che le è parente, le viene affidato dalla madre, che in tal modo la investe del compito genitoriale, cosicché la vergine Meandra si trova a fare da madre al giovane cavaliere e la sua figura guadagna in complessità, grazie alla variazione dal modello tipico. Ardelio finisce con l'aver quasi due madri, entrambe connotate da un ruolo tipicamente maschile. La vera madre è infatti impegnata nel governo delle città di Argo e Corinto, mentre la madre supplente a cui è affidato, Meandra, è tra i più arditi guerrieri che difendono Bisanzio: una madre re e una madre soldato. Nell'esercizio del potere la madre di Ardelio si rivela di tale valore da essere definita «base, e colonna» (IX, 12, 4, p. 196); in passato ha combattuto: «già in campo trattò il ferro; et hor c'ha scinto / il brando, e presa la negletta gonna, / mira Meandra sua, ch'ama, qual figlia» (vv. 5-7). Si distingue da tutte le altre donne civili del poema perché intende come valore l'onore che si acquista sul campo. Il primo pensiero che le viene attribuito è proprio l'aspirazione che il figlio impari la virtù; diventi illustre per fama; acquisisca un cuore audace e una mente ardita; raggiunga insomma l'onore attraverso l'esperienza militare. Vero è che anche in lei è forte il timore, comune alle altre donne che assistono alla partenza degli amati. È agitata da sentimenti ambivalenti: come scherzando mette l'elmo in testa al figlio, ma poi, quando lui esprime il proprio desiderio di partire, fa resistenza, per paura che possa non fare più ritorno. La sua reazione all'allontanamento non è diversa da quella delle donne abbandonate, e anzi il suo congedo è anticipato da quello corale delle madri che timorose baciano i figli soldati e fanno offerte e voti ai templi (quasi che il contesto greco, Argo e Corinto, richiedesse una paganizzazione dei personaggi, che sono invece cristiani ortodossi). Il pianto della regina è composto: «di tristo pianto irriga, e bagna / il petto antico, e le rugose gote. / Poi preme il duol, le lagrime ristagna / nelle parti del cor cupe, e remote» (IX, 28, 1-4, p. 200). Le parole che rivolge al figlio ricordano le sue imprese militari ma anche la condizione attuale, che le impedisce di vestire le armi per difenderlo. La sua difesa è dunque affidata a Meandra: «Difendillo» (IX, 18, 7, p. 197) è proprio il verbo che la madre usa rivolta alla donna guerriera. In tutto l'episodio, a Ardelio è riservata una battuta di quattro versi, debole tentativo di convincere la madre a approvare la sua partenza: fra le due donne eccezionali, promosse a ruoli di potere, il figlio appare iperbolicamente infantilizzato. La madre gioca con lui, ponendogli sul capo l'elmo di Meandra e poco prima è stato definito «gratioso

figlio» (IX, 14, 8, p. 196): un ritratto che ne enfatizza i tratti infantili. Sul campo, Ardelio combatte, ma la scena in cui è fissato non è legata alle sue imprese bensì alla preghiera che egli rivolge all'avversario, lo scozzese Gilberto, perché lo risparmi: «dar li vuol morte; inalza il braccio armato, / in questo il guata, e vede un giovinetto / di nobil faccia, e di sembante grato» (XIV, 111, 2-4, p. 350). La grazia del giovane è tale che il cavaliere ne prova pietà e non lo uccide. Meandra fa una sortita notturna per liberarlo e spinta dall'ira non risparmia Gilberto, che invece si era mostrato clemente nei confronti di Ardelio. L'immagine della furia della guerriera contrasta con il delicato ritratto del fanciullo soldato; il consueto stimolo alla battaglia in lei è amplificato qui non solo dalla brama di vendetta contro un nemico, ma anche dall'ira speciale della madre a cui è stato sottratto il figlio. Meandra, vergine soldato, agisce anche contro cavalleria, negando la cortesia a chi è stato cortese, perché in questo momento il suo ruolo è quello di madre, per l'investitura che ha ricevuto dalla regina alla partenza. Il testo è esplicito «tra latini gir vuole, e 'l figlio offeso / vendicar» (XV, 29, 5-6, p. 362). La vera madre di Ardelio non è più evocata.

La più evidente icona di madre dolorosa, in cui si fondono le immagini di Maria e Ecuba, è la madre del giovane Ernesto, anch'essa come la precedente identificabile per il tramite del figlio, senza un nome proprio. All'incursione notturna di Meandra al campo nemico per liberare Ardelio insistono per partecipare anche i due amici Dione e Ernesto²⁵. La madre è dapprima evocata nelle parole con cui Dione cerca di dissuadere l'amico dall'impresa, ricordandogli le sofferenze di lei che lo ha seguito fino a Bisanzio, sola (XV, 23, p. 363). Già prima dell'impresa è dunque evidente quale sarà l'epilogo. Ernesto chiede a Mirtillo di provvedere alla madre, nel caso in cui egli non dovesse fare ritorno. L'esplicita consegna della madre in punto di morte a un caro che possa prendersene cura rinnova l'accostamento con Maria, per quanto né il giovinetto Ernesto possa essere paragonato a Cristo né tantomeno Mirtillo abbia affinità con Giovanni. Al di là della sovrapponibilità dei personaggi, conta l'effetto di *pathos* che si ottiene con questo discorso di Ernesto, che deve compensare all'impossibile messa in scena del congedo tra la madre e il figlio. Il giovane dichiara di avere deliberatamente taciuto le sue intenzioni alla madre perché non avrebbe sopportato la vista del suo volto triste (XV, 38, 7, p. 364, «mesto», aggettivo

²⁵ Sul *topos* della sortita notturna dei due amici, cfr. Maria Cristina Cabani, *Gli amici amanti. Coppie eroiche e sortite notturne nell'epica italiana*, Napoli, Liguori, 1995.

ricorrente) e già descrive la donna in pianto, abbandonata e sola, in nere vesti, preconizzando la sorte che si compirà. Il precedente dell'episodio sono i versi dell'*Eneide* (IX, 281-292) in cui Eurialo afferma della madre le stesse cose che dice qui Ernesto; la sortita notturna e soprattutto il vincolo tenace che lega i due soldati ha già suggerito il richiamo al passo virgiliano e ora la ripresa quasi letterale di alcune espressioni sottolinea ancor più la citazione. Vero è che qui il ritratto materno fa sistema con le altre figure di madri e di donne, che hanno un rilievo particolare. A questa madre è concesso un ampio spazio: dodici ottave ne raccontano la reazione alla notizia della morte del figlio (XV, 74-85, pp. 373-376). Dapprima è descritto il processo di sconvolgimento fisico: un gelo le corre per le ossa, si sente agghiacciare, si strappa i capelli e si batte il petto e il volto, perde la voce e sviene. Quando rinviene pronuncia il suo lungo lamento sul corpo del figlio, che ha gli accenti di un monologo tragico, tanto che è siglato dalla convenzionale deprecazione contro l'ineluttabilità del fato. Infine la voce dell'autrice paragona la donna a Progne e riferisce che le bestie ascoltano attente il lamento e anche lo spazio intorno sembra provare pietà. L'attenzione delle fiere evoca implicitamente la potenza della poesia di Orfeo, tuttavia questo canto di dolore non produce pace, ma terrore e tristezza (XV, 85, 1, p. 376) e, da ultimo, desiderio di vendetta. È lo stesso sentimento che nasce in Meandra, che infatti cerca l'assassino di Ernesto. La partecipazione del bosco al dolore della madre accomuna il passo a quello sopra riportato dalla *Vita di Maria*. Il ritratto della donna afflitta migra dunque da un genere all'altro, con diritto di cittadinanza tanto nella forma agiografica quanto nel poema.

I tre ritratti di madre del poema riguardano tutti il campo bizantino, così come le anonime madri che salutano i figli pronti per la guerra. Il ritratto patetico del dolore materno sembra non poter essere associato al campo crociato, non solo perché narrativamente meno motivabile, per via dell'ambientazione in oriente dove difficilmente le madri potrebbero trovarsi. La ragione è anche di ordine morale: l'onore deve essere una motivazione più forte del timore della morte, perciò, il pianto delle madri alla partenza per quanto possa risultare emotivamente coinvolgente, non può essere proposto per gli eroi esemplari. Le figure materne però non appaiono meno perfette perché appartenenti al fronte nemico. Le loro ragioni sono tanto ben disegnate che è impossibile non avvertire simpaticamente il loro dolore. Il racconto non induce a prendere la distanza da queste madri commosse, in nome dei valori più alti incarnati nell'esercito di Enrico. Come Ecuba, sono sconfitte, ma il

riflesso dell'immagine mariana le pone al riparo dall'indegnità con cui potrebbe essere connotato il nemico.

Sandra CARAPEZZA
Università degli Studi di Milano

ABSTRACT ITALIANO. Il saggio riguarda il poema eroico della scrittrice veneziana Lucrezia Marinelli, *L' Enrico, ovvero Bisanzio acquistato* (1635). Si analizza la figura della madre e quindi la relazione madre-figlio all'interno del poema, individuando tre declinazioni del ruolo materno: la madre per eccellenza è la patria, Venezia, protagonista in filigrana del poema; vi sono poi scene corali dedicate alle madri dell'esercito nemico; infine, si distinguono alcuni personaggi femminili, ben delineati, connotati proprio dalla funzione materna. Si esamina dunque la figura della madre in dialogo con la tradizione del genere, con gli altri generi letterari (la tragedia e l'agiografia), con le istanze edificanti caratteristiche della cultura del tempo, e in risposta allo specifico intento umano e poetico dell'autrice, anche connotato in termini di genere (*gender*).

RÉSUMÉ FRANÇAIS. Cet article porte sur le poème héroïque *L' Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, écrit par Lucrezia Marinelli en 1635. On y propose une lecture de la figure de la mère et donc de la relation mère-fils au sein du poème, en identifiant trois déclinaisons du rôle maternel : la patrie, à savoir la ville de Venise, mère par excellence et protagoniste en filigrane du poème ; les mères de l'armée ennemie, auxquelles sont consacrées les scènes chorales ; les personnages féminins, bien délimités, connotés précisément par leur fonction maternelle. La figure de la mère est ainsi examinée en dialogue avec la tradition du genre, avec d'autres genres littéraires (tels la tragédie et l'hagiographie), avec les instances édifiantes caractéristiques de la culture de l'époque, et en réponse aux intentions humaines et poétiques spécifiques de l'auteur, également connotées en termes de genre.