

«Comporrai una qualche operetta e a qual raro giovine la manderai»

Commistione di modelli e persuasione
amorosa in “Urania” di Giulia Bigolina

di Giada Tonetto

1. Questioni di metodo: la costruzione narrativa di Giulia Bigolina

Giulia Bigolina (Padova, 1518-1569) è nota alla critica per essere stata la prima autrice di novellistica di mano femminile in età rinascimentale¹. Della sua opera sono sopravvissuti *Urania*, definito da Valeria Finucci «romanzo psicologico di 309 pagine manoscritte, più una lunga introduzione dedicatoria di 41 pagine»², e la *Novella di Giulia Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*, un testo classificabile come novella nel suo senso più tradizionale³. Conosciamo inoltre il titolo di

1. Cfr. V. Finucci, *Introduzione. Giulia Bigolina e il romanzo in prosa del Rinascimento*, in G. Bigolina, *Urania*, a cura di V. Finucci, Bulzoni, Roma 2002, pp. 13-68; C. Nissen, *Introduction*, in G. Bigolina, *Urania. The Story of a Young Woman's Love*, traduzione e cura di C. Nissen, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe (Arizona) 2004, pp. 1-55. Da ora in poi si rimanderà all'edizione Finucci con Bigolina, 2002; all'edizione Nissen con Bigolina, 2004.

2. Finucci, *Introduzione*, in Bigolina 2002, p. 44.

3. Cfr. Ivi, pp. 29-32 e Nissen, *Introduction*, in Bigolina, 2004, pp. 42-50.

una terza composizione, la *Fabula de Pamphilo*, grazie alla catalogazione secentesca di Giacomo Filippo Tomasini, che registra il manoscritto della novella nella propria biblioteca personale⁴; la *Fabula*, tuttavia, risulta ad oggi perduta. Uno dei nodi critici attorno alla produzione di Bigolina riguarda lo statuto di genere di *Urania*: il testo è stato variamente definito romanzo, novella e novella-romanzo, secondo l'interpretazione di Mario Baratto legata alle novelle «avventurose» del *Decameron* boccacciano⁵. In questa sede, la discussione vuole essere adottata come punto di vista dubitativo, e dunque produttivo, che mette in luce le molteplici influenze e tradizioni impiegate da Bigolina nelle proprie costruzioni novellistiche, non solo a fini narrativi, ma anche etico-morali e ideologici.

Da una lettura non solo di *Urania*, ma anche della *Novella*, emerge evidente come l'autrice metta in dialogo differenti tradizioni narrative, da cui estrapola moduli narrativi tipici – in particolare, quelli che ruotano attorno al travestimento: inganno per travestimento a fini seduttivi e viaggio femminile dietro travestimento maschile – che ri-funzionalizza all'interno della propria composizione affini-

4. «Iuliae Bigolinae clarae memoriae Fabula de Pamphilo etrusco idiomate Principi Salernitano inscripta. Ch. 4», G.F. Tomasini, *Bibliotheca Patavina manuscriptorum publica et privata*, Nicolai Schiratti, Udine 1639, p. 128; cfr. Finucci, *Introduzione*, cit., p. 26.

5. Cfr. M. Baratto, *Realtà e stile nel «Decameron»*, Neri Pozza, Vicenza 1974, pp. 129-154. Preciso che sia Finucci, cfr. la citazione in apertura, sia Nissen definiscono *Urania* «romanzo». Cfr. C. Nissen, *La novella-romanzo e il romanzo-novella nelle opere di Giulia Bigolina*, in «Levia Gravia», 15-16, 2013-2014, pp. 465-475, a p. 475: «Bigolina ci lascia solo due opere, un romanzo d'amore con molte caratteristiche della novella [*Urania*, n.d.r.], e una novella-romanzo d'amore che presume di raccontare i fatti più affidabili della cronaca [*Novella di Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*, n.d.r.]».

ché afferiscano a un sostrato etico-morale di rispettabilità, onore e amore normato. Si presenta qui un singolo esempio legato al *topos* dell'inganno per travestimento, proveniente dalla *Novella di Giulia da Camposampiero e Tesibaldo Vitaliani*: alla corte dell'imperatore Sigismondo si trovano sia Tesibaldo, come ambasciatore, sia il suo antagonista Lucio Orsino. Mosso da invidia e gelosia, Orsino corrompe un servitore perché gli procuri i vestiti solitamente indossati da Tesibaldo in occasioni pubbliche, e così travestito si reca nella camera della principessa imperiale Odolarica, innamorata, non ricambiata, di Tesibaldo, e col favore dell'oscurità e degli abiti fasulli riesce a giacere con lei. Verrà infine visto da un altro servitore, che lo denuncerà credendolo, appunto, Tesibaldo; l'avvenimento sarà l'innesco di una serie di vicende marcatamente tragico-patetiche, culminanti nella condanna a morte per rogo sia di Tesibaldo che della principessa. La lettura della sezione narrativa restituisce in modo evidente le influenze boccacciane che Bigolina raccoglie, amplifica e in parte muta di segno: il modulo della donna ingannata a scopo di soddisfazione sessuale, si pensi alla novella di Castella e Ricciardo Minutolo⁶, perde qui qualsiasi connotazione positiva o comica, portando invece a conseguenze nefaste e al finale ritiro in convento di Odolarica. Completamente assente è anche una qualunque menzione dell'astuzia e della capacità intellettuale di Orsino: se il travestimento, nella

6. Dec. III, 6. Si ricorda la rubrica (III, 6, 1): «Ricciardo Minutolo ama la moglie di Filippello Sighinolfi; la quale sentendo gelosa, col mostrare Filippello il di seguente con la moglie di lui dovere essere a un bagno, fa che ella vi va, e credendosi col marito essere stata si truova che con Ricciardo si è dimorata». L'edizione di riferimento è G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. IV, Mondadori, Milano 1976.

novella boccacciana, è sovente un dispositivo narrativo che vuole metaforicamente minare la fissità dell'ordine sociale costituito e celebrare la capacità di interpretare correttamente la realtà attraverso l'intelligenza razionale e emotiva, in questo caso esso è motivato solamente dalla psicologia malvagia e vendicativa di Orsino, e permesso dall'ingenuità di Odolarica, che mai mette in dubbio la genuinità delle visite del finto Tesibaldo.

In questo contributo, ci si propone di applicare questo schema interpretativo non agli sviluppi narrativi, animati da ragioni *in primis* testuali, ma ad alcuni inserti extra-novellistici inclusi in *Urania*, nei quali l'autrice sembra rifunzionalizzare la trattatistica d'amore contemporanea secondo un personale schema morale e valoriale.

1.1. *Questioni di metodo: sulla tradizione del dialogo d'amore*

Nel corso del Cinquecento, i grandi strumenti di teorizzazione del sentimento amoroso si riconducono spesso al genere dialogico. La critica ha prodotto numerose classificazioni, che tuttavia possono essere ridotte al canone tripartito rappresentato dagli *Asolani* di Pietro Bembo, dai *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, e dal III e IV libro del *Libro del Cortegiano* di Baldassarre Castiglione, che in diversa misura producono una trattazione basata sulle teorie neoplatoniche diffuse a partire dal commento ficiniano al *Simposio* di Platone⁷, e alle successive evoluzioni, a partire dal *Dialogo*

7. Sugli aspetti filosofici dell'interpretazione del *Simposio* da parte di Marsilio Ficino, cfr. M. Corradi, *Alle origini della lettura neoplatonica del «Convito»*:

d'amore di Sperone Speroni, votate alla rappresentazione di dispute maggiormente mimetiche e meno debitorie del modello ciceroniano⁸.

Gli *Asolani*, come è noto, sono caratterizzati dall'ambientazione narrativa del dialogo filosofico, significativamente estesa rispetto al dialogo di marca classicheggiante, e diretto risultato della commistione fra il modello ciceroniano e le influenze boccacciane che permeano l'opera⁹. Allo stesso modo, il *Cortegiano* mette in scena un dinamismo retorico che rende il dialogo luogo della piacevole conversazione a fini tuttavia didascalici, un processo dilettevole attraverso il quale gli astanti pervengono ad una determinata verità ideologica. Differiscono in parte i *Dialoghi* di Leone Ebreo, poiché il processo retorico che rappresentano è sì un'ascesa graduale al sentimento amoroso virtuoso, come ben

Marsilio Ficino e il «*De Amore*», in «*Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*», 69 (3), 1977, pp. 406-422, e il più recente L. Catana, *Readings of Platonic Virtue Theories from the Middle Ages to the Renaissance: The Case of Marsilio Ficino's «De Amore»*, in «*British Journal for the History of Philosophy*», 22 (4), 2014, pp. 680-703.

8. Cfr. E. Bilancia, *Il dialogo in volgare. Forme dell'argomentazione retorica nel XVI secolo*, BIT&S, Milano 2024, in particolare i capp. 2 (*Il doppio e il molteplice: forme del dialogo in volgare nella prima metà del XVI secolo*) e 3 (*Conflitti di verità: oralità, scrittura, stampa negli anni '40-'60 del Cinquecento*), a pp. 43-82. Riguardo alla trattatistica d'amore, cfr. i classici J.C. Nelson, *Renaissance Theory of Love*, Columbia University Press, New York 1958, e M. Pozzi, *Introduzione*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, ristampa a cura di M. Pozzi, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. V-XL; quest'ultimo è stato ripubblicato in forma ampliata nel 1989, come *Aspetti della trattatistica amorosa* in Id., *Lingua, cultura, società. Saggi sulla letteratura italiana del Cinquecento*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 1989, pp. 57-100.

9. Cfr. C. Berra, *La scrittura degli «Asolani» di Pietro Bembo*, La Nuova Italia, Firenze 1996, pp. 45-47; R. Leushuis, *Speaking of Love. The Love Dialogue in Italian and French Renaissance Literature*, Brill, Leiden-Boston 2017, p. 72; sui modi argomentativo-dialogici degli *Asolani*, si veda anche F. Tateo, *La disputa dell'amore: retorica e poetica del contrario*, in *Il dialogo filosofico nel '500 europeo*, Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 28-30 maggio 1987), a cura di D. Bigalli, G. Canziani, FrancoAngeli, Milano 1990, pp. 210-217.

simboleggiava già la partizione dialogica degli *Asolani*, ma è anche un rispecchiamento della *praxis* sentimentale fra Filone e Sofia¹⁰. I protagonisti dei *Dialoghi*, difatti, sebbene subiscano un'evidente caratterizzazione simbolica a partire dai loro nomi, vivono un dinamismo dialettico che riproduce nella *performance* orale la vera e propria pratica sentimentale di quanto vanno scorrendo. Nel saggio *Speaking of Love*, Reinier Leushuis, a proposito del *Dialogo d'amore* di Speroni e delle interazioni fra Bernardo Tasso e Tullia d'Aragona, sostiene che «dialogue is not a cognitive tool to reach truths or understanding: their speaking is not *about* love, but *of* love, i.e. the practice of their amorous dialogical speaking is a reflection and performance of the experience of a couple of lovers»¹¹. In Leone Ebreo questa funzione ermeneutica è percepibile al suo stadio embrionale, ed è forse il risultato obbligato di un'operazione come quella dei *Dialoghi*, che vuole ibridare e compendiare ambiti di conoscenza amorosa fra loro ben distinti, quali quello platonico, aristotelico, e cabbalistico¹². Da questi presupposti muovono i testi dialogici prodotti attorno alla metà del secolo. A partire dalla scuola speroniana, che, va ricordato, è debitrice dell'ambiente accademico a cui l'autore apparteneva, e dunque ad

10. Cfr. Bilancia, *Il dialogo in volgare*, cit., pp. 57-58; in Leushuis, *Speaking of love*, cit., pp. 53-107. Filone e Sofia vengono invece ridotti a «allegorical agents of a larger mimetics of desire and knowledge» (p. 80), in comparazione alle discussioni di Tullia d'Aragona e Bernardo Tasso nel *Dialogo d'amore* di Speroni, strettamente legate all'esperienza erotico-sentimentale individuale.

11. Leushuis, *Speaking of love*, cit., p. 70 (il corsivo è nel testo).

12. Cfr. A. Guidi, *Chokhmà e filosofia: i «Dialoghi d'amore» di Yehudà Abravanel nella cultura del Rinascimento*, in «La Rassegna Mensile di Israel», 73 (3), 2007, pp. 1-27; per una discussione dell'ibridismo sopramenzionato, cfr. A. Maggi, *Il «Libro de natura de amore» di Mario Equicola e l'ibridismo rinascimentale*, in «Bruniana & Campanelliana», 23 (2), 2017, pp. 473-482.

un naturale gusto per la dissertazione e discussione come dispositivo produttivo di conoscenza, la dialogistica amorosa dopo gli anni Quaranta del Cinquecento seguirà il modello del dialogo quale spazio testuale della discussione mimetica, ibridata e portatrice di istanze potenzialmente divergenti. Compiuta questa premessa, sarà opportuno entrare nel testo di *Urania*.

2. “Urania”: struttura e inserti extra-novellistici

Urania è una narrazione in prosa databile alla fine degli anni Cinquanta del Cinquecento¹³, conservata dal ms. Trivulziano 88 e da un suo *descriptus* risalente alla fine del XVIII secolo, oggi il ms. Patetta 358 della Biblioteca Apostolica Vaticana¹⁴. Essa ha come trama principale la peregrinazione amorosa della protagonista, il cui nome dà il titolo all'opera. Urania, abbandonata dall'innamorato, Fabio, sceglie di tentare di superare il proprio dolore allontanandosi da Salerno, città di origine e sviluppo delle vicende, per intraprendere un viaggio dal fine esplicitamente catartico, travestendosi con panni maschili. Il viaggio della donna camuffata rappresenta il nucleo degli sviluppi extra-salernitani del racconto; a essi si affiancano gli intrecci attorno ai personaggi rimasti nella città di partenza. Il testo è ricco di influenze provenienti da molteplici tradizioni letterarie: la produzione boccacciana, quella cavalleresca a partire dal romanzo antico-francese giungendo sino al *Furioso* ariostesco, il romanzo greco per il

13. Finucci, *Introduction*, in Bigolina, 2002, pp. 49-50.

14. Ivi, pp. 27-28.

modello della fanciulla perseguitata¹⁵. Tuttavia, un punto d'osservazione privilegiato per analizzare le strategie retoriche di Bigolina proviene dagli inserti extra-novellistici – due lettere e due episodi dialogico-trattatistici – che l'autrice impiega per scandire la prima sezione di *Urania*. Essi instaurano un dialogo fra realtà autoriale e finzione narrativa di notevole interesse sin dal principio dell'opera; per prima cosa, andranno quindi analizzati i brani epistolografici, entrambi svolgenti funzione incipitaria. Si tratta della prefazione sotto forma di lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico, avvocato, docente di diritto allo Studio padovano, membro dell'Accademia degli Elevati prima e dei Ricovrati poi¹⁶, e della lettera d'addio che Urania dirige a Fabio prima di lasciare Salerno e dare avvio alle proprie avventure.

2.1. *La lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico*

Nella dedicatoria Bigolina si rivolge a Salvatico esprimendo la propria devozione; dichiara di aver meditato a lungo su quale potesse essere il dono migliore da inviare all'uomo, un regalo che fungesse da *memento* di lei e del suo amore, risolvendosi infine per un proprio ritratto. A questo punto, Bigolina racconta di essere stata sorpresa dalla *visio* di un «Pigmeo», che le sarebbe apparso per redarguirla rispetto alla vanità e alla sciocchezza delle sue intenzioni. Si riporta il primo brano della conversazione in cui il Pigmeo costruisce un affondo teorico-filosofico rispetto al suo rimprovero:

15. Cfr. il par. 4, *La stesura di Urania*, in *ivi*, pp. 44-54.

16. *Ivi*, pp. 47-48.

E così voglio dir della immagine tua, la quale per sé sola non sarebbe buon mezzo per lo quale si potesse cagionar quello effetto che tu desideri che in quel virtuosissimo giovine si cagioni, che essendo la immagine cosa materiale, non potrà da sé sola, sanz'altro aiuto in cosa la qual fosse a sua natura contraria, operare, come sarebbe ch'ella da sé avesse valore di poter l'animo a passione alcuna muovere e alterare. Imperciò che essendo, come più volte ho detto, la immagine cosa materiale e l'animo, over l'intelletto nel quale ella ha da operare, essendo essenza dello spirito, l'uno nell'altro non opererebbono mai se un altro mezzo, il quale dell'una e dell'altra natura partecipasse, non vi si interponesse.¹⁷

Bigolina, per voce del personaggio immaginario, determina il primo assunto della sua teoria amorosa, basata evidentemente sul neoplatonico "amore per gradi", secondo il quale l'immagine sola non può essere oggetto e motivazione di sentimenti amorosi, giacché appartiene a una sfera esistenziale completamente estranea a quella dell'intelletto. L'unico mezzo per instaurare una connessione, un canale comunicativo fra la cosa materiale e l'essenza spirituale, è legato allo strumento sensoriale con cui la materialità viene esperita: il Pigmeo postula la superiorità dell'udito, le cui sensazioni giungono direttamente all'intelletto dell'ascoltatore, rispetto alla vista. Procedo allora nel suo discorso rivolgendosi alla donna:

Dimmi adunque con qual cosa ami, e con quale osservi tu co-
testo giovine così valoroso?

17. Bigolina, 2002, p. 77.

Oh, – gli risposi – io l'amo col cuore e con l'intelletto l'osservo. Sta bene – diss'egli. – Se adunque col cuore tu l'ami e l'osservi con lo intelletto, mandagli una immagine del cuore e lo tuo proprio intelletto gli puoi mandare.¹⁸

La donna appare allora visibilmente confusa, e mette in questione il suggerimento del Pigmeo. La conclusione della conversazione, e il nodo narrativo che unisce paratesto e testo, viene allora pienamente svelata:

O sciocca che sei – mi disse egli allora – non sai tu che le composizioni, le invenzioni e infine tutto quello che ingenuamente si opera così sono i frutti che producono gli umani intelletti [...]? E perciò, se dal tuo intelletto qualche invenzione traendo comporrai una qualche operetta e a qual [sic] raro giovine la manderai, potrai ancora tu dire allora che una immagine del tuo intelletto gli avrai donata, e che quello ch'era invisibile l'avrai fatto visibilmente apparere.¹⁹

La teoria amorosa costruita da Bigolina instaura qui una forte dialettica fra percezione sensibile e percezione intellettuale, manipolando i tratti che erano propri della dottrina erotico-agapica del periodo. La canonizzazione del neoplatonismo ficiniano come fondamento della filosofia d'amore attraverso il nucleo fondamentale del *De amore* era a quest'altezza mediata dall'enorme popolarità dei sopramenzionati *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo, editi a Roma nel 1535. L'opera è citata in numerosi dialoghi amorosi di

18. Ivi, p. 79.

19. Ivi, pp. 81-82.

metà '500: il principio del *Raverta* di Giuseppe Betussi, ad esempio, vedeva Franceschina Baffo intenta a leggere proprio Leone Ebreo, prima di interrompersi per chiedere delucidazioni al riguardo a Ottaviano Raverta²⁰. In *Urania*, da parte sua, Giulia Bigolina impiega gli inserti extranovellistici – lettera, “questione d'amore” – come luoghi deputati alla costruzione teorica di personali ideologie amorose, che tradiscono la conoscenza da parte della donna dei grandi trattati del suo tempo: ad essere menzionati da Finucci sono naturalmente i *Dialoghi* di Leone Ebreo, ma anche gli *Asolani* e il *Libro del Cortegiano*²¹. Non si tratta di un dato sorprendente, tenendo in considerazione la reputazione di Bigolina quale nobildonna colta già presso la società contemporanea: su questo dato si tornerà più oltre. Ciò che è però di grande interesse è notare come il sistema di nozioni legate al sentimento amoroso, alla sua conformazione, alla sua nascita e fine, venga metabolizzato e integrato da Bigolina all'interno della sua narrazione, e in certa misura riadattato ad un sistema valoriale personale che si fa autore di una retorica amorosa sostanzialmente opposta a quanto suggerivano i modelli contemporanei.

Nella lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico, Bigolina non si limita ad instaurare un *paragone*²² fra arte figura-

20. G. Betussi, *Il Raverta. Dialogo di messer Giuseppe Betussi nel quale si ragiona d'Amore e degli effetti suoi*, in *Trattati d'amore del Cinquecento*, ristampa a cura di M. Pozzi, Laterza, Bari 1975, pp. 1-150, a pp. 3-4.

21. Finucci, in particolare, limita la discussione di queste influenze alle sezioni che la studiosa considera trattatistiche: «Bigolina sperimenta due forme di narrazione spesso usate da scrittori di novelle del periodo: il trattato d'amore e quello sull'eccellenza delle donne», Finucci, *Introduction*, in Bigolina, 2002, p. 55.

22. Cfr. C. Nissen, *Kissing the Wild Woman. Art, Beauty, and the Reformation of the Italian Prose Romance in Giulia Bigolina's «Urania»*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London 2011, pp. 109-124, che concentra la propria analisi

tiva e rappresentazione del reale: se nel neoplatonismo ficiniano la contemplazione della bellezza fisica è strumento di ascesi all'amore divino – a patto che il desiderio non sia diretto alla materialità del corpo – Bigolina rivendica la primazia dell'intelletto, i cui frutti, la composizione letteraria, risultano essere dunque il *memento* più opportuno per il suo innamorato. I testi cardine della dottrina d'amore propria del canone contemporaneo a Bigolina ben comunicavano invece la gradualità del processo di innamoramento, con applicazioni esemplari della dottrina neoplatonico-ficiniana: così nel III libro degli *Asolani* Lavinello sosteneva che «sì come è bello quel corpo, le cui membra tengono proporzione tra loro, così è bello quello animo, le cui virtù fanno tra sé armonia [...] È adunque il buono amore desiderio di bellezza tale, quale tu vedi, e d'animo parimente e di corpo, e allei, sì come a suo vero obbietto, batte e stende le sue ali per andare»²³; e il suo ragionamento veniva poi precisato dall'eremita, poiché «non è il buono amore disio solamente di bellezza, come tu stimi, ma è della vera bellezza disio»²⁴; Pietro Bembo stesso, nelle vesti di personaggio del *Libro del Cortegiano*, aveva assunto il ruolo di *princeps sermonis* del libro IV ricordando che «amor non è altro che un certo desiderio di fruir la bellezza; e perché il desiderio non appetisce se non le cose conosciute, bisogna sempre che la cognizion

si attorno al tema della competizione fra arte letteraria e arte figurativa, considerando *Urania* un contributo alla storia di tale dibattito in età rinascimentale.

23. *Asolani*, III, vi. L'edizione di riferimento è P. Bembo, *Gli Asolani*, edizione critica a cura di G. Dilemmi, Accademia della Crusca, Firenze 1991.

24. *Asolani*, III, xvii. Nella redazione del 1530 il discorso dell'eremita sarà ampliato (*Asolani*, III, xiii-xiv) con un'integrazione di indirizzo aristotelico-tomistico sulla distinzione fra amore e desiderio. Cfr. Berra, *La scrittura degli «Asolani»*, cit., pp. 246-247.

preceda il desiderio; il quale per sua natura vuole il bene, ma da sé è cieco e non lo conosce»²⁵.

2.2. *L'addio di Urania a Fabio. Una nuova eroide*

Entrando nella dimensione narrativo-diegetica, la lettera d'addio di Urania a Fabio conchiude un atteggiamento filosofico-etico di simile costruzione. La missiva viene composta dalla protagonista femminile con l'esplicito intento di comunicare compiutamente all'amante le proprie motivazioni nel lasciare la città di Salerno. Urania, attraverso la penna di Bigolina, costruisce un'epistola dal raffinato procedere argomentativo, con il fine di biasimare la cattiva scelta d'amore di Fabio e rivendicare la propria personale virtù. Sarà utile ricordare per prima cosa la presentazione di Urania nel primo paragrafo della novella:

Si trovava in quella città una giovane d'assai nobil famiglia, per nome Urania chiamata, la quale oltre che nelle volgari lettere fosse assai convenevolmente dotta e che le Muse sì nelle prose qual nelle rime le fossero amiche, era ancora d'un cos' nobile animo ornata, che più tosto che un sol vizio da quel suo così bel animo s'avesse veduto uscire, avrebbe eletto di morir mille volte. [...] Era costei per cagion di cotali sue virtudi, più che per gran bellezza che 'n lei si ritrovasse, da molti nobili giovani di Salerno amata e desiderata.²⁶

25. *Cortegiano*, IV, li. L'edizione di riferimento è B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, intr. di A. Quondam, note di N. Longo, Garzanti, Milano 1981.

26. Bigolina, 2002, p. 87.

L'autrice non nega esplicitamente la bellezza di Urania, ma ne stabilisce fin da subito la non-significanza rispetto alle sue virtù e alla sua nobiltà d'animo. L'argomentazione costruita da Bigolina nella lettera di commiato rispetta lo stesso statuto concettuale: dopo un'introduzione tipicamente neoplatonica e neoaristotelica, che lega la percezione dell'amato con la vista e con l'udito alla capacità di formarne un'immagine ideale che sopperisca alla sua temporanea assenza, viene introdotta la gerarchizzazione fra bellezza intellettuale e bellezza estetica:

Or se dunque non può lo amante, in assenza, nella corporal bellezza della amata sua donna mirare, se gl'interpositi mezzi non vi intervengono e lo intelletto della sua parte, che son le parole udite, le quali la bellezza dell'anima gli scuoprano, può molto ben sanz'altri mezzi da se stessa mirarla e intenderla, manifesta cosa è adunque che assai più nobile la bellezza dell'anima sia da tenere e tanto maggior la bellezza nell'una che nell'altra anima s'intende essere, quanto è più atta a riempir de' sue varie bellezze gl'intelletti e le memorie di quei che la mirano e delle bellezze sue vari ritratti può fare.²⁷

Il debito verso i *Dialoghi* di Leone Ebreo che Finucci rileva²⁸ in *Urania*, basato in particolare sul valore posto nella percezione intellettuale e razionale dell'amato, risulta di ulteriore interesse se ricordiamo che la conoscenza dell'autore da parte di Bigolina è testimoniata dalle sue parole nell'ine-

27. Ivi, p. 93. Sul ruolo della percezione sensoriale estetica nell'innamramento, e la novità della teoria di Bigolina, cfr. Bigolina, 2004, p. 97, n. 17.

28. Finucci, *Introduzione*, in Bigolina, 2002, p. 56.

dito dialogo *A ragionar d'amore*, attribuito a Mario Melechini e datato attorno al 1555²⁹. Qui Bigolina viene scelta dai due protagonisti maschili come l'illustre donna padovana meglio atta a partecipare alla loro interlocuzione, manifestando da subito le proprie conoscenze:

Perché come dice Lione Hebreo, se ben tal volta si desidera, non si pon amare le cose anchora fino che non si possegono, ma è ben vero, che quando s'haverà havuta la cosa amata, che non più si desidererà, ma cesserà tale desiderio: perché già la cosa amata s'ha, et la desiderata manca; et che volete voi più chiaro essemplio di quello quando noi desideramo sempre che la prole nostra si perpetui! Che sono li figliuoli: che, chi non gli ha non li può amare, ma bensì ne desidera; et chi gli ha, non più li desidera, ma solo gli ama, et così avviene d'ogn'altro oggetto.³⁰

Tornando all'epistola d'addio, l'avvicinamento alla conclusione avviene sotto il segno di una consapevolezza matura, che riflette quanto è stato insegnato a Bigolina-personaggio nella lettera prefatoria. Il disvalore del ritratto risiede nel suo ricondursi al mero senso della vista e alla bellezza corporea:

Dimmi adunque, ti prego, quanti ritratti ti trovi aver teco i quali la bellezza mia ti rappresentano tutti? Ed ecco il loro miracolo grande, che quello che dar non ti può la tua bella donna in eterno, né tutti i più eccellenti pittori, né ancora la gran ma-

29. Ivi, pp. 35-37; Nissen, *Introduction*, in Bigolina, 2004, pp. 17-19.

30. Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 597, f. 58v.

estra Natura lo ti potrebbe dare, io già te l'ho dato, che quante volte miri e consideri le tante e varie sorti di rime e prose che da me composte tieni nelle tue mani, tanti ritratti vedrai esser quelli, quantunque diversi fossero, li quali ciascun da per sé, e tutti insieme, quanta sia in me bellezza ti manifestano.³¹

La bellezza di Urania risiede esplicitamente nelle sue rime e nelle sue prose; la «bellezza intellettuale» viene in sostanza snaturata del suo valore ascensionale e metafisico, proprio della filosofia d'amore tradizionale, e diviene invece incarnazione di una vera e propria «bellezza dell'intelletto», posta all'interno del piano squisitamente fisico delle qualità da apprezzare nella donna da amare. In altre parole, Bigolina rende la virtù intellettuale di Urania, e dunque per traslazione quella femminile, non una delle sedi di maturazione ed evoluzione del sentimento amoroso, ma principale caratteristica nella quale esso si dovrebbe concretamente radicare. È una decostruzione peculiare. Basti pensare a quanto farà Lucrezia Marinelli nel 1600 all'interno de *Le nobiltà et eccellenze delle donne*, utilizzando la grazia del corpo femminile come mezzo per giustificare la nobiltà dell'anima muliebre:

più chiaramente ci hanno insegnato questa cosa i leggiadrisimi Poeti che hanno mostrato che l'anima splende fuori dal corpo, come fanno i raggi del Sole fuori di un purissimo vetro: e quanto è più bella la donna, tanto affermano, che l'anima di lei rendi in quel tal corpo gratia, e leggiadria.³²

31. Bigolina, 2002, p. 94.

32. L. Marinelli, *Le nobiltà, et eccellenze delle donne: et I diffetti, e mancamenti de gli huomini. Discorso di Lucrezia Marinella. In due parti diviso*, appresso Giovan Battista Ciotti Senese, in Venetia 1600, c. 6v. Cfr. A. Cagnolati, «Affinché tutti

Se Marinelli giocava fra opposizioni e contrasti, ribaltando polemicamente gli argomenti della *vituperatio* femminile, Bigolina tenta la creazione di un nuovo paradigma amoroso, che rifiuta la bellezza del corpo e si rimette completamente a quella intellettuale. L'ultima sezione dell'epistola sottolinea e precisa questo spostamento di fuoco:

Or se dunque chi più conosce la perfezione della cosa amata più ama, come mi negherai che io, più d'ogn'altra e più perfettamente, non t'ami quando io son certissima che da alcun'altra non è, né esser potrebbe, l'ottime interne tue parti così perfettamente come da me conosciute giamai? E non potendosi perfettamente amare quello che perfettamente non è conosciuto, seguita adunque che io, la quale sola perfettamente ti conosco, eziandio sola perfettamente ti amo, il che più volte a molti espressi segni innanzi che ora hai potuto conoscere.³³

La conclusione presenta una commistione fra il vocabolario filosofico tipicamente cinquecentesco, attraverso il legame ragione-conoscenza-amore di marca aristotelica e chiaramente presentato già nei *Dialoghi* di Leone Ebreo³⁴, e un tono assertivo di difesa del proprio valore come amante che ricorda la voce di Fiammetta nell'*Elegia* boccaccia-

conoscano la verità la quale è che il sesso femminile sia più nobile, e eccellente di quello degli uomini». *Strategie filosofiche in Lucrezia Marinelli*, in *Debating the querelle des femmes. Literature, theatre and education*, a cura di M. Arriaga Flórez, D. Del Maestro, M. Martín Clavijo, E.M. Moreno Lago, D. Krzanowski, Szczecin 2018, pp. 209-221, a p. 215.

33. Bigolina, 2002, pp. 94-95.

34. «FILONE. Il perfetto e vero amore, che è quello ch'io ti porto, è padre del desiderio e figlio de la ragione; e in me la retta ragione conoscitiva l'ha prodotto». Y Abrabanel detto Leone Ebreo, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, intr. di E. Canone, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 50.

na³⁵. Il legame con quest'ultimo testo, al di là dell'evidente debito insito nell'intreccio stesso di *Urania*, è incoraggiato da alcune marche lessicali evidenti nella sezione narrativa immediatamente successiva: si tratta del momento di transizione fra la lettera e la prima "questione d'amore", di cui si discuterà nel prossimo paragrafo. *Urania*, cominciata la sua peregrinazione, prorompe in un lamento dai toni fortemente elegiaci:

Deh, Fabio mio, come esser può che 'n così corto spazio di tempo il tuo cuore cotanto grande mutazione abbia fatto? Che s'io voglio ad alcuna subita cosa rassomigliarla, così subita è ella stata che a null'altra cosa, eccetto al baleno, rassomigliar non la posso, che così come il baleno co'l suo tanto splendore in un punto gli occhi ci abbaglia e in quello istesso punto, da noi dipartendosi, come ciechi ci lascia, così tu medesimamente in me meschina hai operato, che avendo lo splendor dell'eccellentissime tue virtùdi e il valor della tua grazia lo mio cuore abbagliato, a pena d'esserti in grazia m'accorsi, che da quella esser abbandonata m'avvidi. [...] E dove pensi tu ritrovar donna più mai che, come io l'avrei fatto, così volentieri lo facesse, overamente che quanto io sono fosse atta con mille modi le eccellenti tue virtùdi in carte lodare?³⁶

Si notino il «Deh» iniziale, l'autodefinizione di «meschina», e il perno retorico della topica dell'abbandono; inol-

35. «Se tu avessi amato, come io credeva, tu saresti ancora mio, e di cui potresti tu mai essere, che più t'amasse di me?», G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta*, a cura di C. Delcorno, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, vol. V, to. II, Mondadori, Milano 1994, VI, iv, 12, p. 133.

36. Bigolina, *Urania*, cit., p. 100.

tre, Valeria Finucci nota lo *status* di poeta che Bigolina si attribuisce, sostenendo che «se non fosse questa un'imitazione precisa di *topoi* della poesia petrarchesca proiettati al femminile, si direbbe che Urania sia la personificazione del narcisismo più sfrenato»³⁷. È pur vero, per tornare un'ultima volta all'epistola d'addio, che là dove l'*Elegia di Madonna Fiammetta* si organizza in strutture discorsive che oscillano, com'è naturale per il suo statuto di genere, fra l'allocuzione lamentatoria, che vede le donne formalmente destinatarie del libello come complici e compagne nel dolore, e il resoconto a volte dialogico-narrativo, che le rende invece depositarie di notizie e dati reali³⁸, la lettera di Urania mostra un evidente andamento suasorio in cui si potrebbe identificare la diretta influenza delle *Heroides* ovidiane, senza ricorso alla mediazione boccacciana³⁹. Sebbene siano riconoscibili numerosi *topoi* già costanti nell'opera di Ovidio, colpisce particolarmente la vicinanza tematica con il *carmen* 15, *Sappho Phaoni*, rivestito di uno specifico significato metaletterario e in posizione centrale all'interno dell'opera. Si ricordi l'*incipit*, «Ecquid, ut adspectast studiosae littera dextrae, / Protinus est oculis cognita nostra tuis?»⁴⁰, in cui la voce della poeta presenta sé stessa come “colta mano” nell'atto di composizione epistolare; ma soprattutto i versi 31-32, «Si mihi difficilis formam natura negavit / Ingenio formae damna reppendo meae», e 41-44, «At mea cum legeres, etiam formosa

37. *Ibidem*, nota 13.

38. Cfr. C. Segre, *Strutture e registri nella «Fiammetta»*, in Id., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino 1974, pp. 87-115, vd. in partic. pp. 109-110.

39. Cfr. S. Carrai, *Boccaccio, i volgarizzamenti e l'invenzione dell'elegia volgare*, in *Gli antichi e i moderni: studi in onore di Roberto Cardini*, a cura di L. Bertolini, D. Coppini, Polistampa, Firenze 2010, pp. 293-309.

40. Ovidio, *Ep.* XV, 1-2.

videbar: / Unam iurabas usque decere loqui; / Cantabam, memini (meminerunt omnia amantes): / Oscula cantanti tu mihi rapta dabas». La dicotomia fra bellezza e intelletto, in stretto legame con la capacità di composizione poetica e la riconosciuta fama che ne deriva, e il tono assertivo che la voce di Saffo assume, non possono non generare quantomeno la suggestione di una diretta influenza sulla costruzione retorica messa in atto da Giulia Bigolina-Urania nel suo proprio lamento amoroso.

2.3. *Una questione d'amore, fra intrecci di tradizione*

Nel panorama dei modi narrativi impiegati da Giulia Bigolina, la prima delle “questioni d'amore” incontrate da Urania potrà fungere da corollario conclusivo. Dopo il suo lamento boschivo, provata dalla sofferenza amorosa, la protagonista si lascia guidare dal proprio cavallo fino ad imbattersi in un gruppo di donne, riunite in un *locus amoenus* descritto in pochi dettagli di notevole pregnanza: si tratta di un «piacevol boschetto», con una «bellissima fonte» circondata «verdi e diritti alberi» che la riparano dai «meridionali raggi del sole»⁴¹. Le donne accolgono Urania credendola un giovane nobiluomo, e la donna, da parte sua, reggerà il gioco presentandosi con il nome di Fabio e costruendo un curioso gioco di inversioni e rispecchiamenti nel proprio innamorato:

Fabio è il mio nome, e da quelle parti ch'ora dissi, per cagione di contraria sorte amorosa, mi parto. Dove vado non lo so per non aver al partir mio altri che fortuna e il destino tolti

41. Bigolina, 2002, p. 101.

per guida, come alli segnali esservene già accorte potete, e la professione mia già tutta fu con sommo studio nelle volgari lettere posta e di compor rime e prose dilettrandomi assai, ma ora in rammarichi, in singulti, in lagrime e in sospiri amorosi tutta tramutata si trova.⁴²

Le giovani procedono dunque a interrogare Urania-Fabio su quali siano le caratteristiche da ricercare in un futuro marito, trovandosi inesperte nei fatti d'amore, e incapaci di giungere ad un accordo discutendo fra loro. Se è possibile rilevare l'influenza del IV libro del *Filocolo*, in particolare per quanto riguarda le marche lessicali legate al vocabolario cortese, ad esempio nei richiami riscontrabili fra le battute iniziali dell'incontro fra Urania e le donne e della presentazione di Filocolo-Florio a Caleon, la posizione di Urania-Fabio quale "regina" boccacciana è mediata dal ribaltamento di genere che subisce attraverso il travestimento maschile. Bigolina produce così una commistione fra dinamiche conservative proprie dell'onda lunga del dialogo di argomento amoroso, caratterizzato dalla piacevolezza e dal principio del *miscere utile dulci* e qui rappresentato sia dal contesto dell'incontro che dal suo argomento, e fra il rapporto verticalizzato *magister-discipula* evidente nei *Dialoghi* di Leone Ebreo e in numerosi dialoghi cinquecenteschi in cui vi sia la presenza di un'interlocutrice femminile⁴³. Una certa

42. Ivi, p. 102.

43. Va ricordato che in Leone Ebreo l'andamento dialettico maestro-allieva fra Filone e Sofia è sottoposto a ribaltamenti che offrono dinamicità speculativa alla disputa filosofica, e che mostrano Sofia nell'atto di sollecitare socraticamente Filone al perseguimento della verità: cfr. Bilancia, *Il dialogo in volgare*, cit., p. 57. Per un catalogo esaustivo (ma non ancora completo) dei dialoghi rinascimentali con interlocutrici femminili (tuttavia escludendo «abstractions or historical

mescidazione è presente però anche nel contenuto dell'ammaestramento di Urania-Fabio, che elenca con minuzia le caratteristiche di un uomo desiderabile come compagno di vita. Posta di fronte al problema «di qual sorte e condizione debbe la donna eleggersi amante»⁴⁴, la donna cita i seguenti requisiti⁴⁵, che si riportano schematicamente per agio del lettore:

1. E dirò così che a me non pare che tanto debbiat aver cura alla età, nobilitade o ricchezza di quello che elegger per amante vi volete, quanto maggiormente dovete esser bene avvertite che d'ottimi costumi sia ornato e di qualche particolar virtù si diletta, ma sopra tutto dovete avere a mente che tale amante non sia vano, cioè ch'egli come per arte non tenesse il fare a molte donne il vagheggio.
2. Ma ben vorrei che cotesto suo bell'animo a qualche lodevole opra avesse applicato, come sarebbe che d'armeggiare o di agricoltura o di caccia o di musica, ovvero d'altra sorte d'operazione tra lodevoli gentiluomini usata, si diletta, pur che in ozio non vivesse né dietro il vizio non camminasse.
3. Gli è vero che a me più d'ogn'altra cosa aggradirebbe ch'egli assai dotto nelle greche, nelle latine ed eziandio nelle volgari lettere fosse.
4. Vorrei che avvertiste ancora, che l'amante da voi eletto fosse modestissimo e rispettoso, di poche parole e non de' propri fatti vantatore, e che non molto curioso fosse, imperciò che, essendo per natura rispettoso e modesto, non potrà

or mythological figures», p. 79), cfr. V. Cox, *Note: Italian Dialogues Incorporating Female Speakers*, in «Modern Language Notes», 128, 2013, pp. 79-83.

44. Bigolina, 2002, p. 104.

45. Ivi, p. 107.

mancare che in ogni tempo e in ogni occasione gran rispetto e onor sempre non vi porti.

Le attività lodevoli per un uomo virtuoso richiamano quelle elencate nel I libro del *Cortegiano*, e così il fatto che sia opportunamente dotto negli *studia humanitatis*⁴⁶. Sorprendono tuttavia alcuni dettagli che Bigolina mimetizza all'interno del discorso di Urania-Fabio: al punto a) viene citata un'indesiderabile vanità, legata al «vagheggio» di molteplici donne; «vane» erano le parole che la donna di palazzo doveva in ogni modo evitare nel III libro del *Cortegiano*, essendo dunque istruita in modo sufficiente a discernere quali discorsi fossero adatti al suo interlocutore⁴⁷; il punto d) risulta ancor più interessante, poiché le principali quali-

46. *Cortegiano*, I, xlv: «Il qual [scil. Il cortegiano] voglio che nelle lettere sia più che mediocrementemente erudito, almeno in questi studi che chiamano d'umanità; e non solamente della lingua latina, ma ancor della greca abbia cognizione, per le molte e varie cose che in quella divinamente scritte sono. Sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare; ché, oltre al contento che egli stesso pigliarà, per questo mezzo non gli mancheran mai piacevoli intertenimenti con donne. [...] Voglio ben però che 'l nostro cortegiano fisso si tenga nell'animo un precetto: cioè che in questo ed in ogni altra cosa sia sempre avvertito e timido più presto che audace, e guardi di non persuadersi falsamente di saper quello che non sa».

47. *Cortegiano* III, vi: «E perché le parole sotto le quali non è subietto di qualche importanza son vane e puerili, bisogna che la donna di palazzo, oltre al giudicio di conoscere la qualità di colui con cui parla, per intertenerlo gentilmente, abbia notizia di molte cose; e sappia parlando elegger quelle che sono a proposito della condition di colui con cui parla e sia cauta in non dir talor non volendo parole che lo offendano. Si guardi, laudando se stessa indiscretamente, o vero con l'esser troppo prolissa, non gli generar fastidio. Non vada mescolando nei ragionamenti piacevoli e da ridere cose di gravità, né meno nei gravi facezie e burle. Non mostri inettamente di saper quello che non sa, ma con modestia cerchi d'onorarsi di quello che sa, fuggendo, come s'è detto, l'affettazione in ogni cosa».

tà che costituiscono il perfetto amante ruotano attorno alla sfera concettuale della modestia, attributo tradizionalmente auspicabile nella donna; tra gli elementi difettivi sono citate sia la loquacità che la curiosità, tipici argomenti della *vituperatio mulierum*⁴⁸.

3. Conclusione

La composizione delle proprie opere fu per Giulia Bigolina un momento di espressione intellettuale e ideologica. Se il sistema di corrispondenze istituito fra la lettera dedicatoria a Bartolomeo Salvatico e la lettera d'addio a Fabio suggerisce un'intenzione autobiografica, l'autrice mette per iscritto il ritratto della propria educazione sentimentale, tentando la costruzione di un rinnovato canone della virtù femminile meritevole di amore. La dottrina amorosa rinascimentale, canonizzata e manipolata all'interno dei dialoghi e dei trattati in voga al tempo, viene allora rimescolata per mettersi al servizio di una rifunzionalizzazione della "bellezza d'animo", non più ficiniano momento dell'ascesa alla contemplazione della bellezza spirituale, ma concreta virtù intellettuale, opposta alla grazia dell'ideale corpo femminile. La riscrittura approda ad un'ironica canonizzazione dell'uomo modesto, pudico, di poche parole e di posati costumi: il tutto in un necessario, provocatorio e legittimante al contempo, travestimento maschile.

48. *Ibidem*. Sul biasimo verso la parola femminile, cfr. H. Sanson, *Donne, precettistica e lingua nell'Italia del Cinquecento. Un contributo alla storia del pensiero linguistico*, Accademia della Crusca, Firenze 2007, pp. 78-131.