

Il rebus di Tullia

Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi o di una felice 'associazione per scrivere'

Nemesi editoriale o tempo galantuomo?

Finora l'associazione tra Varchi e Tullia d'Aragona suggellata dalla doppia pubblicazione nel 1547 del *Dialogo* e delle *Rime* della poetessa cortigiana non è stata vista con occhio molto benevolo né costruttivo dalla critica. Vi è stata la tendenza a tirare, ora, l'acqua al mulino di Varchi, ora, a quello di Tullia e si è stentato a ipotizzare un rapporto equilibrato, una cooperazione positiva per entrambi. O Varchi viene giudicato uningenuo usato da una spregiudicata arrivista oppure Tullia diventa una prestanome dello stesso Varchi, una pedina in un gioco editoriale e commerciale di cui Varchi sarebbe l'artefice e il regista, la coppia medicea (Cosimo ed Eleonora), i committenti.

Non si capisce tuttavia perché negare alla coppia Varchi-Tullia quello statuto di *creative partnership*, pacificamente concesso a Laura Battiferri e Bartolomeo Ammannati¹ che certo hanno dalla loro l'essere stati sposati e molto più raccomandabili degli indubbiamente più sulfurei² co-autori del *Dialogo sull'infinità di amore*. Nell'accostarsi alla coppia singolare, 'avanguardistica', formata da Benedetto Varchi e Tullia d'Aragona, è giocoforza partire da un rapido bilancio delle letture disponibili.

Emblematico in proposito lo scarto tra un approccio italiano che limiteremo ai più recenti articoli di F. Bausi³ e F. Calitti⁴, severissimo nei confronti di Tullia d'Aragona – ambiziosa ma

¹ Cfr. V. KIRKHAM, *Creative partners: The marriage of Laura Battiferri and Bartolomeo Ammannati (Renaissance courtship and relationships among the 16th-century Italian nobility)*, in « Renaissance quarterly », 55, 2, 2002, pp. 498-559.

² Siamo convinti che uno dei 'collanti' tra Tullia e Varchi sia stato l'essere accomunati dalle umiliazioni subite – basti pensare alla memorabile bastonatura inflitta a Varchi nel 1540 a Padova cui potrebbe anche alludere Tullia nella lettera (« Se io non fussi havezza ogni giorno rilevare delle *bastonate* dalla mia cativa et inimica sorte [...] », T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, a bilingual edition by J. L. Hairston, University of Chicago press, 2014, letter 2, p. 290) e all'imposizione di portare il velo giallo nel 1547, cui la cortigiana riuscì a sottrarsi con l'aiuto, appunto, di Varchi; peripezia umiliante che, non a caso, ha captato l'attenzione della critica ottocentesca al punto da costituire una rubrica consistente della critica disponibile sulla poetessa. Cfr. ad esempio, S. BONGI, *Il velo giallo di Tullia d'Aragona*, in « Rivista critica della letteratura italiana », 3, 1886, pp. 85-95.

Più sostanzialmente, i due sono accomunati dalla vulnerabilità sessuale, dovuta all'omosessualità del primo e alla professione della seconda. Interessante, pure, la coincidenza per cui umiliazioni ed onori sembrano mescolarsi inestricabilmente nelle vite dei due: così come l'infamante processo per stupro sembrerà smentito dall'elezione a console per Varchi nel 45, la pubblicazione dei due libri di Tullia non impedirà la vergogna del velo e la forzata partenza della poetessa nel 47, nonostante gli appoggi altolocati della cortigiana.

³ F. BAUSI, « *Con agra zampogna* ». *Tullia d'Aragona a Firenze (1545-48)*, « Schede umanistiche », 2 n. s. , 1993, pp. 61-91. L'articolo, per quanto utilissimo aggiornamento sull'intera questione, ci sembra degno erede del moralismo ottocentesco e di una più atemporale misoginia. Trasuda ironia nei confronti degli « ammiratori » di Tullia e mira, tutto sommato, ad inchiodare la pseudo poetessa alla sostanziale e volgarissima cortigiana, pubblicando due capitoli inediti di L. Benucci, di ispirazione erotico-burlesca. I capitoli appaiono come il rovescio della medaglia ovvero del *self fashioning*, per riprendere un'espressione di J. L. Hairston, poetico ed intellettuale della « sfiorita cortigiana » (U. Pirotti). Dissentiamo però dall'idea che la Tullia non avrebbe apprezzato tale contributo poetico e propenderemo invece a favore di una non incompatibilità tra le rime petrarcheggianti dello stesso Benucci pubblicate nella raccolta poetica di Tullia, il contributo filosofico dello stesso nel *Dialogo* e i due capitoli burleschi, destinati ad una circolazione altra e sicuramente confidenziale ma non per questo meno graditi dalla Tullia. Quanto ci sembra caratterizzare questa stagione e giro letterario sarebbe proprio la capacità di giocare su più registri, comune ai Varchi, Benucci e alla stessa Tullia; dato sicuramente insolito per una donna. Un altro

mediocre poetessa nella migliore delle ipotesi, montatura, addirittura, falso⁵, nella peggiore –, e l'approccio americano⁶ (J. L. Hairston, V. Cox, L. Curtis Wendlandt, A. R. Jones, R. Russel, J. L. Smarr...), che, pur non all'oscuro di tali posizioni, traduce e pubblica l'*opera omnia* della scrittrice, considerando i testi come degni di studio e di commento a prescindere dalle modalità di una genesi che rimane lo scoglio sul quale batte e ribatte la sempre imperante scuola filologica italiana.

Certo, l'approccio italiano potrebbe fare il gioco di varchisti lievemente ottusi o vendicativi in quanto indiretto elogio di Varchi sia come *ghost writer* che come regista dell'intera produzione e carriera della presunta scrittrice. Ma perché non considerarli piuttosto co-autori e non rispettare l'attribuzione del *Dialogo* a Tullia? Non risulta che Varchi abbia mai rivendicato la paternità del *Dialogo*. Inoltre, la ricomparsa di Tullia sia nei *Sonetti* che nella *Suocera* e nell'*Ercolano*, elogiata come « donna di grandissimo spirito e bellissimo giudizio⁷ », opere pubblicate postume (rispettivamente nel 1569 e nel 1570), la cui pubblicazione fu voluta da Varchi, e dove venivano resiomaggi tanto più insospettabili in quanto la cortigiana era morta e già sepolta nel 1556, attesterebbe al contrario una duratura stima di Varchi e, evidentemente, un buon ricordo del loro sodalizio.

Non meno significative l'assenza di Tullia e la scomparsa del *Dialogo sull'infinità d'amore* dalle tre biografie varchiane – quelle di Silvano Razzi, Baccio Valori ed Leonardo Salviati⁸ – come a cancellare un'amicizia non così gradita agli zelanti biografi e discepoli del maestro.

Abbiamo, quindi, da un lato, interventi critici che rimangono tutto sommato arroccati alla questione della paternità, tesi all'individuazione dei plagi e prestiti operati dall'aspirante scrittrice, e, dall'altro lato, un vero e proprio fenomeno editoriale che consente di leggere in edizione italiana, tradotta, anche bilingue, tutta l'opera di Tullia, compreso il *Guerrin meschino*⁹, di cui sia F. Bausi che F. Calitti negano l'attribuzione, già dubbia, a Tullia. Altro « falso » riuscito? Quanto alle traduzioni nel 1997 francese¹⁰, inglese¹¹, tedesca¹² del *Dialogo*, esse attestano il successo presso

messaggio subliminale del saggio di F. Bausi potrebbe essere che così come dei due capitoli del Benucci, uno era a nome di Tullia d'Aragona, il dialogo in nome dell'autrice potrebbe essere non suo.

- ⁴ « Non soltanto nel caso delle *Rime*, ma anche nel *Dialogo della infinità di amore* (l'altra opera attribuita al nome della poetessa, anch'essa pubblicata nel 1547), il letterato fiorentino svolse quantomeno il ruolo di coautore, se non proprio quello di unico e vero autore. [...] Qui, preme piuttosto sottolineare la forza d'invenzione della categoria sociale della 'cortigiana onesta': una forza che – nel caso di Tullia d'Aragona – riuscì nell'intento di creare non un *nom de plume*, una maschera, un prestanome o, al massimo, una coautrice, ma una scrittrice ancora oggi considerata tale a tutti gli effetti », F. CALITTI, « Firenze 1/5 1547 », *Splendori e miserie delle cortigiane*, Atlante della letteratura italiana, <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1037849.files/Calitti%20Cortigiana.pdf>. La stessa studiosa ha pubblicato una sezione antologica del *Dialogo* in *L'Arte della conversazione nelle corti del Rinascimento*, a cura di F. Calitti, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2003, pp. 1215-1236.
- ⁵ Nel qual caso tratterebbesi di un caso affine a quello di Louise Labé, la cui 'costruzione' pare sia stata influenzata dalla pubblicazione delle *Rime* di Tullia: « Il est probable que le recueil de Tullia a été connu en France et qu'il a servi de modèle aux éditeurs des *Œuvres* de Louise Labé (Lyon, J. de Tournes, 1555) », <http://www.fondation-italienne-barbier-mueller.org/TULLIA-D-ARAGONA-Rime-1547>. Sul caso Louise Labé, prestanome femminile di un autore maschile (Maurice Sceve), cfr. M. HUCHON, *Louise Labé une créature de papier*, Genève, Droz, 2006, 483 p. Il confronto però gioverebbe a Tullia, non solo dall'indubbia esistenza, ma dalla produzione consistente dal punto di vista quantitativo e qualitativo, e comunque superiore a quella della « mystification littéraire » che sarebbe stata la Labé.
- ⁶ Pure Claire Lesage sottolinea l'interesse del dialogo « lorsque l'on parvient à échapper à la question de la paternité » e deplora la focalizzazione su « les apports d'éventuels correcteurs, allant jusqu'à restreindre son rôle dans la rédaction des textes à une peau de chagrin », C. LESAGE, « Le dialogue *De l'infinité d'amour* de Tullia d'Aragona ou de l'impertinence en philosophie », dans *Le dialogue et ses formes connexes : les enjeux d'un choix d'écriture. Du bas Moyen Âge au début du XVI^e siècle*, études réunies par Ph. Guérin, PUR, 2006, p. 160. Da segnalare, sempre sul fronte francese, la prefazione « La coquette et le philosophe » all'ottima traduzione del *Dialogo*. Cfr. T. D'ARAGONA, *De l'infinité d'amour*, ed. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1997, pp. 7-24.
- ⁷ B. VARCHI, *L'Ercolano*, in *Opere di B. Varchi*, Trieste, 1857, vol. II, p. 75.
- ⁸ La vita scritta da Razzi è leggibile nella ripubblicazione in appendice a B. VARCHI, *Storia fiorentina*, Firenze, Felice Le Monnier, 1857-58; *Orazione funebre di Lionardo Salviati delle lodi di M. Benedetto Varchi*, Firenze, 1565.
- ⁹ T. D'ARAGONA, *Il Meschino, altramente detto il Guerrino, fatto in ottava rima dalla signora Tullia D'Aragona*, Venezia, Giovan Battista, et Melchior Sessa fratelli, 1560.
- ¹⁰ *ID.*, *De l'infinité d'amour*, ed. Y. Hersant, Paris, Payot & Rivages, 1997.
- ¹¹ *ID.*, *Dialogues on the Infinity of Love*, R. Russell, B. Merry ed., Université de Chicago, 1997.

un pubblico non solo italiano, di un'opera che viene recepita, a torto o a ragione, come una pietra miliare della filosofia al femminile¹³ e viceversa la refrattarietà e lentezza italiane alla poetessa in un'altra luce che non quella della furba cortigiana in cerca di copertura letteraria.

Che tale successo sia poi imputabile ad una ricezione post-femminista e *gender oriented*, è evidente. Ad ogni modo, è singolare come sia Varchi che Tullia, a lungo messi in quarantena, siano tornati di moda, in osservanza ad una strana nemesi o galanteria temporale per cui le ragioni che li avevano penalizzati e ostracizzati nel 500 sembrano ritorcersi a loro favore: da *outsiders* e, per certi versi, *outcasts* che furono, Varchi e Tullia sembrano tornati sotto le luci della ribalta, critico-scientifica, il primo, editoriale, la seconda, e risultare indubbiamente appetibili in tempi post-moralisti e post-maschilisti...

E se fosse venuto a Varchi?

Sgradevole e a volte squallido il modo in cui i critici si scervellano nel tentare di indovinare quale sarebbe potuta essere la controparte della « generosa assistenza » prestata da Varchi a Tullia. Non fosse che per cercare di andare controcorrente si potrebbe argomentare a favore della tesi opposta, ovvero che a Varchi convenne puntare su Tullia d'Aragona, che Varchi non fu solo « generoso » ma beneficiario dell'associazione con l'aspirante scrittrice.

La pubblicazione in tempo reale¹⁴ del *Dialogo* e delle *Rime* di Tullia nello stesso anno del 1547 da parte di un editore veneziano di successo¹⁵ (Gabriel Giolito) è rivelatrice di una domanda di mercato per un prodotto del genere. Piuttosto, meraviglia che la duchessa Eleonora che aveva imbastito la sua immagine pubblica sui due pilastri della *castitas* e *secunditas*, non si schermisse all'idea di apparire come dedicataria di una raccolta di *Rime*, firmata da una cui fu anche dato della baldracca. Ma sia il mercato editoriale che la corte di Firenze erano chiaramente in attesa e in cerca di quel prodotto: la scrittura femminile e/o la donna scrittrice. Poetessa cercavasi a Firenze... Tullia d'Aragona capitò nel cronotopo giusto, senz'altro favorita dalla povertà dell'offerta locale in questi anni 40. Con Tullia la « categoria socio-culturale » – per dirla con F. Calitti – della poetessa cortigiana, di estrazione veneziana o romana, sbarcava sulle rive dell'Arno.

A questo punto sorge l'idea che Varchi non fu incaricato di importare ed acclimatare solo aristotelismo e bembismo a Firenze ma anche una terza moda culturale, vale a dire, la filoginia; moda nata a nord dell'Italia e in un contesto estraneo alla Firenze repubblicana. La Firenze ducale, desiderosa di recuperare il ritardo, puntò su quanto poteva apparire come l'incunabolo della letteratura filogina italiana: il boccaccesco *De mulieribus claris*. La traduzione ed attualizzazione delle « donne illustri » appare come il maggiore cantiere della filoginia fiorentina

¹² M. ANTES, *Die Kurtisane. Tullia d'Aragona*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2006. Significativa la riedizione del *Dialogo* in Germania, precedente a quella italiana: M. ANTES, *Tullia d'Aragona, cortigiana e filosofa*, Mauro Pagliai Editore, Edizioni Polistampa, Firenze 2011. Tullia torna in Italia, promossa filosofa da quello sguardo esterno.

¹³ Non a caso edizioni italiane, accessibili, si trovano molto più difficilmente: è stata annunciata da tempo l'edizione del *Dialogo* da F. Calitti, presso Sellerio. Altro annuncio: un'edizione italiana del *Dialogo*, a cura di D. Giovannazzi, in una collana filosofica e filogina: « I palinsesti di Diotima », presso l'editore Agora & co. Intanto, il volume *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di G. Zonta, Bari, Laterza, 1912 (reprint a cura di M. Pozzi, 1975), riedito nel 1980, esaurito, è accessibile online: https://archive.org/stream/trattatidamorede00betuuoft/trattatidamorede00betuuoft_djvu.txt.

¹⁴ Tale pubblicazione rapidissima andrebbe contrapposta alla lentezza con cui vennero pubblicate o addirittura non pubblicate le lezioni di Varchi, come è stato rilevato. Cfr. A. ANDREONI, *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, Edizioni ETS, 2012.

¹⁵ G. Giolito puntava non solo sul volgare ma anche sulla scrittura femminile se nel 1544 aveva pubblicato la traduzione del trattato di C. Agrippa sulla *Nobiltà delle donne*, nel '45 un'antologia di *Rime* di diversi autori, tra cui V. Colonna, F. Baffo, V. Gambarà, con una dedica a Don Diego Hurtado di Mendoza, ripubblicata nel 1546 con altre due poetesse (L. Forteguerra, L. Terracina) e stessa dedica. Nel 1548 Giolito avrebbe pubblicato le *Rime* di L. Terracina nonché le *Lettere di molte valorose donne, nelle quali chiaramente appare non essere né di eloquentia né di dottrina alli huomini inferior...*, per cui la pubblicazione delle due opere di Tullia si iscriveva in una strategia culturale ed editoriale coerente.

cinquecentesca cui andrebbe però accostato il doppio *scoop* editoriale delle *Rime* e del *Dialogo* di una donna che aveva improvvisamente successo come poetessa e filosofessa.

È significativo il fatto che i due artefici delle due maggiori operazioni filogine sul fronte letterario fiorentino, siano stati, l'uno, Giuseppe Betussi¹⁶, friulano, transitato a Venezia e a Padova, prima di trasferirsi a Firenze, l'altro, un toscano recatosi in esilio a Padova. Regista dell'operazione, Varchi dimostrò il suo fiuto come agente letterario, individuando e traghettando a Firenze la poetessa cui la Toscana non era ancora in grado di dare i natali, in attesa delle Laura Battiferri o Fiammetta Soderini, mentre le altre regioni d'Italia¹⁷ potevano già vantare nomi prestigiosi e la rivale, Venezia, addirittura moltiplicarli. L'editoria fiorentina non era evidentemente ancora pronta per un prodotto del genere¹⁸.

La pubblicazione a Venezia del *Dialogo* e delle *Rime* di Tullia d'Aragona costituisce un ponte tra il Varchi padovano e il Varchi fiorentino. I due libri di Tullia appaiono un ibrido editoriale tra Nord (Giolito¹⁹, Muzio, Speroni) e Firenze (i Medici come dedicatari, Varchi), rispecchiando l'instabilità anche geografica della donna.

Il 1547 è, peraltro, la data della morte di Vittoria Colonna e di Pietro Bembo; autorevolissima coppia, alla successione dei quali si candidarono, *mutatis mutandis*, Tullia d'Aragona e Benedetto Varchi. Attorno a quell'eredità o meglio paradigma si aggireranno i vari Piccolomini, Sansovino, Betussi, Speroni che tentarono con la Forteguerra, la Stampa, la Baffo, la stessa Tullia, 'accoppiamenti platonici' e combinazioni letterarie tra uomo e donna letterata. Ma la consapevolezza di tale tropismo culturale non deve attutire la clamorosa promozione di Tullia da comparsa co-protagonista nonché autrice del *Dialogo sull'infinità di amore*; svolta che viene in qualche modo negata o occultata da chi batte e ribatte il chiodo della paternità varchiana.

L'inutile palinsesto

Sia Bausi che Calitti hanno facile gioco a proporre confronti e riscontri tra passi del *Dialogo sull'infinità di amore* e delle *Lezioni d'amore* che verranno per altro pubblicate successivamente, nel 1553. Ma l'operazione che consiste nel trattare il *Dialogo* come un palinsesto, da cui, raschiata l'ultima versione tulliana, emergerebbe il sottotesto varchiano, è riduttiva e impedisce di cogliere i meriti dell'operetta.

Il *Dialogo* presenta un evidente *air de famille* con i fratelli o cugini varchiani. Non solo sono presenti i temi del Varchi – l'amore, per primo –, il fondamentale sincretismo tra platonismo ed aristotelismo, ma tutte le idiosincrasie mentali e linguistiche del pensiero varchiano – la contrapposizione tra filosofia e sofistica, teologia e filosofia, esperienza ed *auctoritas*, il polemizzare con la logica giuridica... –. Un'altra *griffe* varchiana potrebbe essere il gusto per le espressioni proverbiali, colorite e popolari²⁰, quel linguaiolismo varchiano, che ritroveremo nell'*Ervolano*, non più messo in scena ma pedantesco inventariato.

¹⁶ Betussi serbò rapporti duraturi con Varchi, dal momento che finì la stesura della *Leonora* nella villa della Topaia nel 1556.

¹⁷ Pure Vasari stenterà a trovare esempi fiorentini di donne artiste e dovrà aspettare 1568 per aggiornare e fiorentinizzare la vita torrentiniana della bolognese Properzia de' Rossi facendo il nome dell'ignota Plautilla Nelli. Cfr. F. VERRIER, *La double Vie de Properzia de' Rossi: d'une biographie d'artiste (1550) à une biographie philogène (1568)*, in *Nouvelles sources et nouvelles méthodologies de recherche dans les études sur les femmes*, « Des idées et des femmes », sous la dir. de G. Leduc, Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 75-88.

¹⁸ Interessante il fatto che se la prima edizione delle rime della napoletana L. Terracina fu pubblicata nel '48 da Giolito, le *Seconde rime* (1549) lo saranno da Torrentino, che pubblicherà nel 1556 *Le Immagini del Tempio della signora Giovanna d'Aragona*, e nel '64 le poesie della Battiferri. Cfr. V. COX, *Lyric poetry by women of italian Renaissance*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2013.

¹⁹ Giolito rieditò il *Dialogo* nel 1552, le *Rime* nel 1549 e 1560.

²⁰ « Veh! che vi ho saputo anch'io carrucolare questa volta tanto, che non vi è rimasto gretola alcuna da poterne uscire », T. D'ARAGONA, *Dialogo della infinità di amore*, ed. Carlo Teoli, Milano, G. Daelli, 1864, p. 42. <http://www.lib.uchicago.edu/efts/IWW/texts/htmlfiles/A0004-T003/>.

Ma anziché insistere sui plagi o sull'ovvio intarsio di tasselli varchiani nel tessuto del *Dialogo*, non si potrebbe rovesciare il punto di vista e considerare il dialogo come un'abile operazione di depistaggio e propaganda, un'opera di volgarizzazione e diffusione delle idee di Varchi sotto nome di Tullia d'Aragona? Il *Dialogo* sarebbe un breviario delle idee e del metodo varchiano, sotto la forma sciolta e più vivace, appunto, del dialogo²¹, che contrasta felicemente coll'impostazione inevitabilmente rigida e pedantesca della lezione accademica. Come mai a Varchi non venne mai più così bene un dialogo? Il *dialogo delle lingue* ovvero *Ercolano* impallidisce al confronto. Il tardivo trattato venne configurato dialogicamente, ma accusa le sue origini monologiche. La relazione squilibrata tra gli interlocutori risente del verticalismo del rapporto Varchi-Ercolani, felicemente eluso dalla coppia Tullia-Varchi.

Il *Dialogo* fece non solo da cassa di risonanza alle idee di Varchi ma anche da tribuna al suo autore: andrebbe sottolineato quanto il *Dialogo* risenta dall'infamante processo a Varchi per stupro²², al ridosso del quale venne scritto.

Il *Dialogo sull'infinità d'amore* offrì a Varchi un'opportunità di dire la sua e di restaurare la propria immagine gravemente danneggiata dagli attacchi e calunnie dei suoi avversari²³. Nel *Dialogo* Varchi ha la possibilità di esprimersi in un contesto benevolo, ammirato ma non per questo reticente. Se è stato notato quanto le digressioni autobiografiche giovino al decorso dialogico, non si è forse sottolineato abbastanza quanto tali digressioni interessino soprattutto Varchi. La Tullia accenna più volte alla sua esperienza in campo amoroso senza entrare in particolari autobiografici. L'ardito alludere viene per altro astutamente nobilitato dal primato metodologico e concettuale dato all'esperienza in polemica con l'*auctoritas*. Invece i due punti deboli di Varchi sul versante privato e professionale – omosessualità e credenziali filosofiche²⁴ – vengono esplicitamente posti e trattati nel *Dialogo*.

Il fatto di essere « tra di noi²⁵ » consente a Varchi di aprirsi, con sorprendente franchezza e serenità sulla propria omosessualità, nonché rivendicare la propria identità di amante, poeta e filosofo. In quanto alle critiche e persecuzioni subite, queste gli consentono di riacciarsi ad una teoria assai prestigiosa di antenati²⁶ di probabile ascendenza boeziana. Il *Dialogo* servì a Varchi come una tribuna alternativa per dire *off the record* quanto non era dicibile in sede accademica. Un

²¹ Nell'*Ercolano* il dialogo venne derubricato da Varchi a genere, retoricamente parlando, più basso, proprio per la presenza del parlato: « C. Quale è la più bassa maniera di scrivere? Credete voi che sia le lettere? V. No, ma i dialogi; perché lo scrivere non è parlare semplicemente, ma un parlare pensato, dove i dialogi hanno a essere propriamente come si favella, e sprimere i costumi di coloro che in essi a favellare s'introducono: non dimeno quelli di Platone sono altissimi, forse rispetto all'altezza delle materie; e non intendete, come si favella dal volgo, ma dagli uomini intendenti, ed eloquenti, benchè alcune cose si possono, anzi si deono, cavare ancora dal volgo. », B. VARCHI, *L'Ercolano dialogo di messer Benedetto Varchi nel quale si ragiona delle lingue...*, Milano, 1804, p. 302. L'eccezione platonica potrebbe costituire però un modello dialogico alto al *Dialogo*.

²² Accusa di cui è stata dimostrata l'infondatezza, nonché i retroscena politico-culturali. Cfr. S. LO RE, « Gli amori omosessuali del Varchi: storia e leggenda », in *Extravagances amoureuses : l'amour au delà de la norme à la Renaissance*, ed. E. Boillet, C. Lastraioli, Paris, H. Champion, 2010, pp. 279-295.

²³ Particolari vennero dati nel proemio della « lezione sopra l'invidia », data nel 1545: « essi m'hanno non pure lacerato nominatamente, non solo nelle botteghe e su per le piazze con villane parole e dispettosissime, ma infamato ancora con versi e latini e volgari, appiccati, come sa ciascuno, allo studio e su per gli canti con tutte le maniere di vituperii non meno indegni di me, che degnissimi dell'autore loro, senza avere avuto rispetto alcuno, non dico a me, a cui, non essendo io né ricco, né nobile, come essi dicono, non guardando chi siano la maggior parte di loro, debbe ognuno fare il peggio che può; ma al comune principe e signor nostro [...] », *Opere di Benedetto Varchi...*, Trieste, Lloyd austriaco, 1859, Vol. II, p. 584.

²⁴ « Egli mi è bene stato detto, che voi volete fare il filosofo, ma che voi non sete. », T. D'ARAGONA, *Dialogo della infinità di amore*, cit., p. 56.

²⁵ « Noi siamo tra noi, e di qui non ci ha ad uscir cosa che ci si dica. », ivi, p. 63.

²⁵ « Noi siamo tra noi, e di qui non ci ha ad uscir cosa che ci si dica. », ivi, p. 63.

²⁶ « Leggete quello, che fu fatto anticamente a Catone, a Seneca, a Plutarco, a Galeno; quello che avvenne poi a Dante, al Petrarca, al Boccaccio; e più modernamente a Teodoro Gaza, al Pontano, e per lasciar tanti altri, al Longolio, e due di sono, per dir l'estremo di tutti i mali, al reverendissimo Bembo. », ivi, p. 37.

esempio, tra tanti, potrebbe essere la posizione nei confronti di Bembo, più sfumata di quella sostenuta nel microcosmo accademico e con la quale si ironizza²⁷.

Né amante né allieva

Il *Dialogo sull'infinità d'amore* si distingue per la capacità della coppia Varchi-Tullia di innovare rispetto agli schemi disponibili ed uscire da strade già battute, sia dal punto di vista personale che intellettuale. La traiettoria compiuta dalla Tullia del *Dialogo speroniano* alla Tullia del *Dialogo sull'infinità d'amore* è già stata studiata²⁸. Il passaggio della donna dallo statuto di dedicataria (si pensi alla Gaspara Stampa di Francesco Sansovino) a quello di personaggio (Francesca Baffo nei dialoghi betussiani... o la stessa Tullia nel dialogo speroniano²⁹), da personaggio minore a quello di protagonista, da protagonista a quello di autrice di un dialogo filosofico, non può non apparire come una corsa ad ostacoli il cui traguardo è l'*authorship*.

Non solo Tullia diventa autrice ma si emancipa dal rapporto 'identitario' con Bernardo Tasso. Non è più la donna, doppiamente, amante sia per il discorso che per lo statuto nel *Dialogo speroniano*, identificabile e ridicibile alla sua alienazione amorosa. La Tullia del *Dialogo sull'infinità d'amore* non è l'amante di nessuno e men che meno di Varchi: sono due intelligenze a confronto, unite in un'impresa schiettamente intellettuale: mettere a fuoco l'infinità dell'amore. La Tullia varchiana si è emancipata e non ha più bisogno di un Bernardo Tasso come stampella esistenziale e garante sociale.

La novità e la singolarità del *Dialogo sull'infinità d'amore* rispetto alla proliferante trattatistica d'amore coeva, risiede sia nell'affiatamento dei due principali interlocutori che nella qualità filosofica e letteraria del dialogo, elogiata quasi esclusivamente da M. Pozzi³⁰ nella sua introduzione alla riedizione della scelta di trattati d'amore già curata da G. Zonta. Riprendendo le categorie proposte da Pozzi, la felicità letteraria del *Dialogo della infinità d'amore* risiede dunque nell'equilibrio tra filosofia e letteratura, trattato e dialogo. Mentre gli altri testi ripubblicati da Pozzi deviano irresistibilmente verso la teatralizzazione, il dialogo di Tullia e Varchi, non solo mantiene una rotta filosofica, ma offre una sostanziale sintesi tra platonismo ed aristotelismo, consona, del resto, alle coeve *due lezioni* sull'arte, ove l'amore occupa uno spazio rilevante se la promozione di Michelangelo a poeta e filosofo si fonda sul pensiero amoroso dell'artista.

Doppiamente platonico appare, in effetti, il dialogo sia nell'andamento che nell'esito. Il procedere della riflessione è indissociabile dal dialogare. In tal senso, il metodo adoperato da Tullia e Varchi è dialettico ed affidato a battute brevi tipiche della brachilogia socratica. Se l'infinità in potenza dell'amore presuppone Aristotele, l'esito raggiunto da Tullia e Varchi è platonico, ovvero l'elaborazione di un « amore socratico » *sui generis*, che prescindendo dai sessi e sia praticabile sia da una coppia omo che eterosessuale, con grande « racconsolazione » di Tullia.

Ma il pregio di questo dialogo risiede soprattutto nell'incarnazione dei Filone e Sofia dei *Dialoghi d'amore* di Leone ebreo³¹ o di Boezio e della Filosofia della *Consolazione* in due personaggi in carne ed ossa come Benedetto Varchi e Tullia d'Aragona, personaggi dotati di una loro storia, personalità, voce e parlantina.

Mentre i personaggi realmente esistiti inseriti nei dialoghi appaiono spesso manichini pretestuosi, portavoce o maschere, lo scambio tra Varchi e Tullia convince e colpisce per la felice

²⁷ « V. Io porto affezione e riverenza infinita non al Bembo, ma alla bontà sua: *ammiro, e adoro non il Bembo, ma le sue virtù*, le quali io non ho mai lodate tanto, che non mi paia aver detto poco. [...] Ma di grazia che non si sappia fuori, che non mi fosse levato addosso qualche romore, che mi fossi ridetto, o ribellato dal Bembo. », *ivi.*, p. 66.

²⁸ J. L. SMARR, *A dialogue of Dialogues: Tullia d'Aragona and Sperone Speroni*, « Modern Language Notes », 113, 1998, pp. 204-212.

²⁹ S. SPERONI, « Dialogo di amore », in *Opere*, 5 vols. (Venice, Domenico Occhi, 1740), Manziana, Vecchiarelli, 1989, 1, pp. 1-45.

³⁰ *Trattati d'amore del Cinquecento*, a cura di M. Pozzi, Roma-Bari, Laterza, 1980.

³¹ Cfr. LEONE EBREO, *Dialoghi d'amore*, a cura di D. Giovannozzi, introduzione di E. Canone, Roma, Bari, GLF editori Laterza, 2008.

miscela di complicità e di impegno, serietà ed ironia. Lungi dall'essere compiacente, remissiva o civettuola, Tullia insidia e tartassa Varchi, non accettando mezze verità e parziali convincimenti.

Un dittico filogino?

In quanto alla *vis* teatrale del dialogo, interessante potrebbe essere un raffronto sistematico con la *Suocera* di Varchi, commedia concepita e scritta nel 1546, e pubblicata postuma. *La Suocera* non interessa solo come attuazione di un potenziale teatrale che ritroviamo nel *Dialogo*.

I due testi, concepiti in contemporanea presentano notevoli affinità, colte solo superficialmente e riduttivamente da Umberto Pirotti, il quale aveva ipotizzato nel personaggio della cortigiana Fulvia un « adombrare » a Tullia d'Aragona³².

Ora, chi non si lasciasse intimidire dalla sonora stroncatura: « non c'è un solo studioso che le attribuisca valore estetico³³ » e si azzardasse a leggere *La Suocera*, s'accorgerebbe che non di ombra ma di palese ritratto si tratta, non solo per la situazione familiare della cortigiana, tutrice di una sorella giovane (Fiammetta) mimetica di quella della Tullia con Penelope, già rilevata da Pirotti³⁴, ma per il grado di cultura letteraria prestato alla cortigiana:

Questa è una bella presenza di femmina: potenza in terra, ella pare una principessa, e intendo ch'ella se le sa, bisogna guardare come l'huom favella, ch'ell'hanno sempre il Petrarca, o 'l Boccaccio in mano.³⁵

Alla Fulvia-Tullia viene pure affidato il brano encomiastico della commedia. L'elogio del Duca Cosimo protettore dei poveri e forestieri (V, 1) consente di sovrapporre senza più l'ombra di un dubbio le due figure di cortigiane. Ora, la cortigiana Fulvia, alias Tullia, svolge un ruolo da *dea ex machina* nella commedia. Vera e propria eroina grazie alla quale tutti i nodi vengono al pettine e al cui sacrificio della quale viene ripristinato l'ordine familiare e sociale sigillato da un triplice matrimonio e da due *agnitiones*.

Se l'intreccio terenziano ha del macchinoso, questa riscrittura non può non interessarci per il carattere sorprendentemente filogino della commedia e la variegata galleria di figure femminili, amplificata da Varchi. L'*Hecyra* terenziana si proponeva già come confutazione di almeno due luoghi comuni: l'odio tra nuore e suocere, e la perniciosità delle cortigiane. Ma Varchi arricchisce e complica notevolmente il quadro: all'unico matrimonio (da confermare o meno) dell'*Hecyra* subentra un triplice matrimonio, aggiungendo due giovani maschi (Fabrizio e Gualtieri) e due giovani donne (Agnoletta e Fiammetta) al cast terenziano. La destinazione delle due ragazze al convento per ragioni squisitamente materiali sarà oggetto di una notevole requisitoria e denuncia delle incidenze dell'economia nelle logiche coniugali e nelle vocazioni religiose.

Ad onta dei tre matrimoni che la sigillano, la commedia offre però uno spaccato non roseo sulla sorte femminile, tra condizionamenti economici, anagrafici, socio-culturali e sessuali. Colpisce in particolare la soggezione delle mogli, costrette a stare zitte e sottomesse, anche quando avessero ragione:

Mona Cassandra: « Noi altre Donne siamo pure il berzaglio de gli uomini, i quali ci biasimano sempre, & il più delle volte senza ragione, e i nostri mariti c'odiano tutte generalmente, per gli portamenti d'alcuni particolari, le quali in verità fanno danno e vergogna a se, e a noi, e fanno un gran male [...] egli è mio marito e non è ragionevole che io mi ponga a contenderla seco a tu per tu, e volere, che la mia stia di sopra, ancora, che io

³² « Vi lavorava quando veleggiava con Tullia nel mare della tenerezza [...] ritrae la cortigiana Fulvia come personaggio rispettabile, o addirittura onorabile, ma in lei adombra la propria amica Tullia d'Aragona, col segreto intento di nobilitare il vincolo da cui è legato [...] », U. PIROTTI, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, Olschki, « Biblioteca di Lettere italiane », 1971, p. 243.

³³ Ivi, p. 250.

³⁴ La creazione di una sorella giovane è tanto più significativa in quanto nel modello latino, la *Bacchide* terenziana era senza sorella, <http://remacle.org/bloodwolf/comediens/Terence/hecyre.htm>.

³⁵ B. VARCHI, *La Suocera*, cit., (V, 1) p. 111.

abbia ragione [...]»³⁶ (V, 1).

Quello sfogo di Monna Cassandra ha il notevole interesse di evidenziare il contrasto tra lo scambio messo in scena da Tullia e Varchi nel *Dialogo dell'infinità d'amore*, all'insegna di parità intellettuale, libertà di espressione e di pensiero³⁷ e la cappa di interessi, silenzi e prepotenze che grava sulle donne perbene della commedia 'borghese'. Non meno invidiabile appare la sorte di Madonna Argentina, *alter ego* e rivale coniugale della cortigiana, personaggio muto della commedia, stuprata e minacciata di non esser « ripigliata » da un marito che non l'avrebbe scelta di sua iniziativa. Il matrimonio potrebbe essere il tema, tutt'altro che pacifico, della *Suocera*. Cinque coppie di diverse generazioni vengono evocate nella commedia, tre matrimoni verranno celebrati; un vero e proprio campionario.

Paradossalmente l'unica 'vincente' della storia sembra la cortigiana Fulvia, che tirandosi indietro, conquista stima e riconoscenza maschile e femminile a costo, però, della solitudine e del celibato. Se Fulvia non sembra coltivare ambizioni letterarie, sebbene Simone ne lodi sia l'eloquenza che la cultura letteraria, ambisce ad una vita onorevole ed è pronta a rinunciare all'amore dell'ex-amante nonché alla ricchezza per raggiungere scopi sociali e morali³⁸. Una strategia di nobilitazione e redenzione sociale e morale tutto sommato affine a quella inseguita da Tullia d'Aragona, la quale ha voce in capitolo nel *Dialogo sull'infinità d'amore*, perché non ha mire coniugali né sentimentali su Varchi così come Fulvia conquista la stima di Simone sulla base della rinuncia.

Potrebbe essere che la riflessione sulla figura atipica della cortigiana fosse in qualche modo indissociabile da una riflessione assai critica sul matrimonio³⁹. *La Suocera* e il *Dialogo sull'infinità d'amore*, scritte in contemporanea, formerebbero il dittico 'filogino' di Varchi; ipotesi sulla quale ci ripromettiamo di tornare.

Così come le interferenze sentimentali sono bandite dal *Dialogo*, va pure scartato lo schema paternalistico e gerarchico (maestro/allieva)⁴⁰, salvo rovesciarlo con arguzia:

T. [...] Ma, se egli fu sì buono e sì santo, perché non lo andate voi imitando ? che, come sapete, conferiva ogni cosa con la sua Diotima, e imparava da lei tante belle cose, e specialmente nei misteri d'amore.

V. Che fo io tuttavia ?

T. Fate il contrario di quello che faceva egli: perciocché egli apparava, e voi insegnate⁴¹.

Non indugeremo sulla coppia Diotima-Socrate né sul rovesciamento delle parti, perché è stato notato⁴², per prediligere un'altra coppia paradigmatica, non meno paradossale dei primi due, ma passata, pare, inosservata: Teseo ed Arianna.

Lo spago di Arianna

Ad un certo snodo, particolarmente arduo, del dialogo, Tullia chiede l'aiuto di Varchi

³⁶ Ivi, (II, 4), p. 51.

³⁷ « [...] ché non penso già che vogliate dire che le donne non abbiano l'anima intelletiva come gli uomini, e non siano di una medesima specie, come ho sentito dire a certi ». T. D'ARAGONA, *Dialogo*, cit., p. 72.

³⁸ « Io fo questa arte perché la Fortuna mia volle così, non già per elezzione, che non fui figliuola di persona da ciò [...] voi mi vedrete tenere una altra vita, ch'io stimo più l'anima mia, che quante ricchezze furon mai. », B. VARCHI, *La suocera*, Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1569, (II, 1), p. 32.

³⁹ È interessante ricordare che Muzio dedicò alla Tullia un trattato sul matrimonio scritto in occasione del suo: G. Muzio, *Operette morali [...]. La Orecchia del Prencipe. Introduzione alla virtù. Le cinque cognitioni. Trattati di matrimonio. Trattato della obediienza de' sudditi. Consolation di morte. La Pohere*, in Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1550.

⁴⁰ Cfr. C. LESAGE, « Le dialogue De l'infinité d'amour de Tullia d'Aragona ou de l'impertinence en philosophie », cit., p. 165.

⁴¹ T. D'ARAGONA, *Dialogo*, cit., p. 27.

⁴² L. CURTIS-WENDLANDT, *Conversing on Love: Text and Subtext in Tullia d'Aragona's Dialogo della Infinità d'Amore*, « Hypatia », 19 (4), 2004, pp. 77-98.

invocando il proverbiale copione:

T. Io non posso negar coteste ragioni, e sono sforzata a credervi. Ma quando mi ricordo quante volte, e da quali uomini io ho udito dire che, secondo Aristotele, Dio non è infinito, mi pare strana cosa. *E vi prego mi caviate di questo laberinto, porgendomi alcun filo, come fece a Teseo Arianna.*

V. *Niuno spago ve ne può moglie cavar che la loica [...]*⁴³.

L'evocazione della coppia Teseo-Arianna risulta di notevole interesse, prima di tutto per una gustosa inversione delle parti tra maschio e femmina: a fare le parti di Teseo è Tullia, quelle di Arianna, Varchi. Se Tullia è l'eroina e Varchi l'ausiliare, l'eroismo di cui si tratta è solo ed esclusivamente intellettuale. Non a caso lo « spago » fornito da Varchi è la « logica » ovvero un metodo che costituisce per altro un vero e proprio filo conduttore⁴⁴ del pensiero varchiano.

Notevole il fatto che l'Arianna invocata da Tullia non sia poi la donna tradita ed abbandonata, l'Arianna elegiaca di Catullo ed Ovidio, bensì la *partner* di Teseo, intenta a sconfiggere il Minotauro ; un'Arianna attiva e vittoriosa, non l'Arianna innamorata e vulnerabile.

Il labirinto dal quale Varchi e Tullia intendono uscire non ha nulla a che fare col labirinto amoroso (sia boccaccesco che petrarchesco), evocato dallo stesso Varchi nell'*Ercolano*⁴⁵, o il labirinto allegorico della tradizione boccaccesca.

In effetti, sia nel *Corbaccio* che nella *Genealogia degli deï* il labirinto era stato rivisitato da Boccaccio per raffigurare la prigione dei sensi. Peggio ancora, nella lettura allegorica della *Genealogia degli dei*, la femminilità di Arianna veniva rimossa tramite una singolare interpretazione etimologica :

Nel cui labirinto si dimostra quello intricato al petto humano con scelerati desideri, et per forza di lui vegniamo a prestargli un forte et fiero animo, mentre habbiamo ardire oprare alcuna cosa scelerata. Il che, se non succede secondo il disio, subito diventiamo furiosi. Costui appresso viene amazzato da Theseo ammaestrato da Arianna, cioè dall'huomo prudente al quale la virilità, ch'io intendo essere Arianna, perciocché Andres in Greco suona l'istesso in Latino che fa volgarmente Huomo, dimostra una cosa scelerata essere sottoposta a così vergognoso vitio, et ci insegna con quali armi ancho sia da atterrarlo⁴⁶.

Il passo merita di essere citato, anche perché tradotto da Giuseppe Betussi, protagonista e artefice, insieme a Varchi, della filoginia fiorentina cinquecentesca, traduttore ed « aggiornatore » del *De mulieribus claris*. In realtà, ci si imbatte facilmente in labirinti nell'opera di Varchi : ad esempio, quello di una lettera del 22 novembre 1539 a Carlo Strozzi⁴⁷ o quelli sdrammatizzati e proverbializzati della *Suocera*⁴⁸ e dell'*Ercolano*⁴⁹. Non si può non evocare il labirinto dei giardini

⁴³ T. D'ARAGONA, *Dialogo*, cit., p. 32.

⁴⁴ Varchi dedicò numerosi scritti, rimasti inediti alla logica, tra cui « Dichiarazione di tutti i termini principali e necessari della Laica composta in lingua toscana da Benedetto Varchi fiorentino a messer Carlo di Ruberto Strozzi ». Aiazzi indicava 8 inediti nel Catalogo stilato nelle *Lezioni sul Dante*, a cura di Giuseppe Aiazzi, Firenze, Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, XXXVI. Il lavoro sulla logica è illustrato da diversi testi, come il « Commento sopra il primo libro della Priora d'Aristotile, Breve discorso sopra tutta la loica, [...] nonché un insieme organico di opuscoli [...] Che sia metodo, Degli ordini delle dottrine, cioè in che modi si debbino insegnare l'arti e le scienze, Prolegomeni) », in A. SKIEKIERA, « L'eredità del Varchi », in *Varchi e altro Rinascimento*, cit., 2013, p. 147. Cfr. M. SGARBI, « Benedetto Varchi and the idea of a vernacular logic (1540) », in M. SGARBI, *The Italian Mind. Vernacular Logic in Renaissance Italy (1540–1551)*, Leiden, Brill, 2014, pp. 71-126.

⁴⁵ « [E] il Boccaccio nel Laberinto d'Amore disse della setta cianghellina: [...] », ivi, p. 563. Nella lezione quinta cita i versi del Petrarca: « Mille trecento ventisette appunto [...] Nel laberinto entrai, nè veggio ond'esca », ivi, p. 468.

⁴⁶ G. BOCCACCIO, *Genealogia degli Dei... Tradotti et adornati per Messer Giuseppe Betussi da Bassano...*, in Vinegia, per Comino da Trino di Monferrato, 1547.

⁴⁷ « [...] et è difficile infine che l'uomo non apre l'occhi, che poi si vede manifestissimamente la nebbia, et i labirinti ne quali l'huomo erra [...] », cit. in A. SKIEKIERA, cit., p. 147.

⁴⁸ Sim. « [...] ti prego Guasparri per l'amor di Dio, che tu non vogli abbandonarmi, che pare essere in *un laberinto strano*. », B. VARCHI, *La Suocera*, cit., p. 99.

della Villa medicea di Castello, la cui paternità concettuale fu attribuita da Vasari a Varchi; a lungo unica attestazione⁵⁰ di Varchi in veste da programmatore iconografico.

Un'altra accezione concettuale del labirinto si trovava in un'opera centrale e fondante per Varchi: la *Consolazione della Filosofia* di Boezio; testo imbastito su un dialogo tra Boezio e un'allegoria femminile, la Filosofia, il che corroborerebbe puntualmente l'idea di individuare a monte del *Dialogo sull'infinità d'amore*, non tanto o non solo gli esplicitamente citati *Dialoghi di Leone ebreo* quanto la *Consolazione della filosofia* di Boezio. Lo stesso Boezio era ricorso all'immagine del labirinto nella stessa⁵¹ accezione concettuale di Varchi :

Il male dunque (disse ella) non è niente; poscia che colui fare non può, il quale può tutte le cose. Beffimitu (risposi) *tessendomi con coteste tue ragioni un laberinto da non potersene strigare e sviluppare mai, entrando ora donde si debbe uscire, ed ora uscendo onde entrasti?* o mi pieghi tu più tosto un certo meraviglioso cerchio della divina semplicità ?⁵²

Sebbene la *Consolatio* comprenda un'unica occorrenza del labirinto, sebbene né Boezio né Varchi avranno avuto il monopolio del labirinto metaforico, ci preme sottolineare l'accezione non moralistica né sentimentale del labirinto nel *Dialogo*, nonostante la tematica amorosa, e la ricorrenza di questa immagine nell'opera varchiana al punto da assurgere ad emblema del pensiero varchiano teso ad indicare la « via della dottrina » per uscire dal labirinto dei sensi, dei sofismi, e soprattutto delle impasse metodologiche.

Infine ci soffermeremo su quella che ci sembra una gustosa variante lessicale: il « filo » in bocca di Tullia diventa « spago » in bocca di Varchi. Quello spago tira il copione mitico-tragico in direzione familiare e volgare.

È una coincidenza se le opere burlesche pubblicate a nome di F. Berni, cui contribuì lo stesso Varchi, comprendono un elogio paradossale dello spago scritto da Girolamo Ruscelli⁵³, mentre Berni aveva scritto un capitolo « in lode dell'ago »⁵⁴ dal trasparente significato sessuale?

Il rebus di Tullia

L'ultima lettera tra Tullia e Varchi, per lo meno tra quelle conservate e recentemente ripubblicate dalla Hairston, inizia con un elenco di regali, noto alla critica⁵⁵ ma mai commentato:

⁴⁹ « laonde se vi cale di me, come sò, che vi cale, e se volete fare gran cortesia, come son certo che volete, o voi mi cavate di questo laberinto voi, o voi mi porgete lo spago mediante il quale possa uscirne da me. », B. VARCHI, *Ercolano*, 1570, p. 27.

⁵⁰ Cfr. G. VASARI, « Vita di Niccolò detto il Tribolo », in *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, IBS, 2012, p. 945. Per una descrizione del labirinto: N. MARTELLI, *Il primo libro delle lettere*, Firenze, Doni, 1546, <http://www.nuovorinascimento.org/cinquecento/martelli.pdf>.

⁵¹ Dario Brancato mi fa notare che in Boezio, però, le posizioni sono rovesciate nel senso che è Boezio a prendersela col « laberinto » tessuto dalla Filosofia cui contrappone il meraviglioso cerchio della divina semplicità (la fede). Da notare che il libro cinquecentesco che abbiamo trovato con il maggior numero di occorrenze della parola labirinto potrebbe essere le *Prediche nomate laberinti del libero o ver servo arbitrio* (1561); opera di B. Ochino in cui l'immagine del labirinto diventa struttura portante dell'intero libro, teso a confutare la dottrina calvinista della predestinazione.

⁵² BOEZIO SEVERINO, *Della consolazione della filosofia Tradotto di lingua latina, in volgare fiorentino da Benedetto Varchi*, Firenze per Lorenzo Torrentino, 1551, L. III, p. 108. Se è indubbia la pubblicazione posteriore della traduzione varchiana di Boezio, il testo era ben conosciuto da Varchi e citato implicitamente nel *Dialogo*.

⁵³ « Io t'ho disteso, me' ch'ho saputo, / Spago, cavami or tu di laberinto: / Come che senza te fora perduto », G. RUSCELLI, « In lode dello spago », in F. BERNI, *Il secondo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni, del Molza, di M. Bino, di M. Lodovico Martelli, di Mattio Francesi, dell'Aretino, et di diversi autori*, Firenze, eredi di Bernardo Giunta, 1555, p. 174.

⁵⁴ Se l'ago rappresentava l'organo femminile, al filo spettava la parte dell'organo maschile. Cfr. *Il primo libro delle opere burlesche di M. Francesco Berni, di M. Gio. della Casa, del Varchi, del Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, e del Firenzuola*, Firenze, Bernardo Giunta, 1548, p. 53.

⁵⁵ « Un anno appresso, e precisamente nell'ottobre, scriveva al Varchi annunciandogli la sua partenza, gli mandava in dono un paio di colombi, e precisamente nell'ottobre, scriveva al Varchi annunciandogli la sua partenza, gli mandava in dono un paio di colombi, due fiaschi d'acqua ed uno di malvagia, una saliera di alabastro, e da lui toglieva commiato per sempre con lettera che il Varchi avrà certamente preso per buona moneta; partiva quindi per Roma, dove il primo

Mando a vostra signoria la mia *sfera materiale di legno*, acciò veggendola ogni volta gli rendi a memoria che mentre durerà la celeste, se egli è che dopo morte là su le anime habbino ricordanza de le cose di qua giù. [...]

Gli mando ancora un *paro di colombi* che sono eccellenti, i quali non possono stare tre giorni a ffere l'*nuova*; gli mando doi *fiaschi de aqua et uno di malvagia* et una *salliera* di allabastro: quella, non accetti tal frascherie in dono, ma le *godì* per memoria degli *oblighi* che gli tengo finché mi sia concesso il *pagarne* qualch'uno. La *scotta* non gli si manda, perché mia madre la piangne⁵⁶.

«Niente di prezioso⁵⁷» commenta F. Calitti. A noi pare invece che quel 'pacco', potrebbe costituire un vero e proprio rebus, la cui decrittazione aprirebbe una finestra sulla complessità culturale, intellettuale e psicologica della relazione tra il letterato e la poetessa.

I doni mandati da Tullia non sono ridicibili all'invio di cibarie, uso comune all'epoca. Si possono addurre ad esempio due lettere di Varchi, tra quelle pubblicate da V. Bramanti, che registrano l'invio di cibi (formaggio, uccelli, vino), appunto; una tipologia affine a quella mandata da Tullia (colombi, malvasia⁵⁸, ricotta) e i ringraziamenti per essi⁵⁹. Del resto, una precedente lettera di Tullia (*letter 2* nell'edizione della Hairston) a Varchi attestava la ricezione di un dono mangereccio da parte di Tullia a Varchi – «susine» e «tortore»⁶⁰ – che potrebbe configurare l'invio di Tullia come un controdono, una 'risposta' mangereccia alla 'proposta' di Varchi.

Ma la risposta di Tullia eccede sia quantitativamente che qualitativamente i doni ricevuti, giacché i suoi cibi sono accompagnati da oggetti che ne complicano il messaggio. Non vi sono solo cibarie nella lista trascritta da Tullia ma una «sfera materiale di legno»; oggetto di difficile interpretazione, ad onta della chiosa della stessa Tullia, comunque di funzione alta, tra il contemplativo e lo spirituale; «doi fiaschi» e una «salliera di allabastro»; tutti e tre oggetti, ma anche contenitori di liquidi o solidi, oggetti ibridi, che potrebbero partecipare della sfera utilitaristica o alimentare, ma anche di un significato «tropologico» ovvero traslato, per riprendere il termine adoperato dallo stesso Varchi nel *capitolo delle uova sode*:

Quanto io per me ho un senso risposto, Non so se Tropologico, o morale Circa i cibi, e fin qui l'ho sempre ascosto.⁶¹

L'evocazione finale della «salliera» sembra un chiaro ammonimento al fatto che l'interpretazione del dono richiede il sale dell'intelligenza, sale dalle ben note connotazioni sia intellettuali che erotiche⁶². Un altro segnale di quanto il menù apparecchiato da Tullia non sia né casuale né letterale è la curiosa evocazione della «scotta», ricotta che «non gli si manda» ma che viene evocata, perché serve, evidentemente, ad un altro fine. Viene subito in mente il capitolo varchiano «in lode della ricotta» e il sospetto che questa ricotta *in absentia* fosse solo un pretesto

di febbraio del 1547 veniva a morte la sorella Penelope, seguita poco appresso dalla madre. », E. CELANI, «Introduzione», in *Tullia d'Aragona, Le rime di Tullia d'Aragona, cortigiana del secolo XVI*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1891, p. 39.

⁵⁶ T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit. letter 9, p. 304.

⁵⁷ F. CALITTI, cit., p. 117.

⁵⁸ Sul successo burlesco della malvasia: cfr. «Capitolo in lode del vin greco a M. Fabio Segni», in *Il secondo libro dell'opere burlesche di M. Francesco Berni*, cit., p. 97.

⁵⁹ Una lettera a Carlo Strozzi del 22 10 1541 evoca l'invio di «cacio marzolino a Boccadiferro per mia parte», B. VARCHI, *Lettere (1535-1565)*, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 114; un'altra a P. Vettori evoca la soddisfazione del destinatario per i regali alimentari: «non gli piacquero meno i beccafichi che il vino», 9 8 1541, *ivi*, p. 105.

⁶⁰ «mi sono care come l'altre cose vostre le susine; le tortore morirono per la via perché Penelope si dispera.», T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., letter 2, p. 291.

⁶¹ B. VARCHI, «Capitolo delle uova sode», in *Il primo libro dell'opere burlesche. Di M. Francesco Berni, de M. Gio. della Casa, del Varchi, di Mauro, di M. Bino, del Molza, del Dolce, e del Firenzuola. Ammendato; e ricorretto, e con diligenza ristampato*, Firenze, Giunti, 1552, pp. 87-89. Cfr. S. LONGHI, «La cucina di Parnaso», in *Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, 1983. Cfr. L. GIANNETTI, *Alla mensa dei poeti burleschi: parodia letteraria e interpretazione di culture*, «Acta Historiae», 2009, 17, 1-2, pp. 141-148.

⁶² «D'uno che ha poco sale in zucca non si dice, egli è un cetriuolo?», B. VARCHI, *Ercolano*, cit., p. 742.; «Non si dice a chi è di buona pisellaia, dolce di sale, nato in domenica», *ivi*, p. 743.

per evocare il capitolo burlesco del destinatario; sospetto che potrebbe valere anche per le uova dei colombi, che rimanderebbero a loro volta ai due « capitoli delle uova sode » dello stesso.

La simbologia dei colombi sembra più scontata, ma anch'essa potrebbe andare in più direzioni: sentimentale o erotica, giacché tali animali erano considerati non solo fedeli ma lussuriosi⁶³. Non insiste forse Tullia sulla fecondità e iperattività sessuale degli animali? Ma il paio di colombi è anche una risposta vitale alle lugubri tortore morte in viaggio.

La Tullia fornisce chiavi di ricezione nell'elenco dei doni mandati, rubricando e deprezzando gli oggetti a *cose* e *frascherie*; oggetti suscettibili di « uso », « contento » e godimento⁶⁴; oggetti partecipi, quindi, di una sfera materiale, utile e sensuale; sfera bassa cui finge di identificarsi Tullia. Ma è pur abilissima nel proiettare nel futuro l'invio di *cose*, che altre non sarebbero che poesie da correggere e riscrivere: « [...] che non si *smentichi* di me in tutto, et che ogni volta che io gli mandarò qualche mia *cosa*, al solito della sua bontà, come mio *maestro et il mio Dante*, si degni correggerla et ornarla [...] »⁶⁵. Le poesie vengono quindi reificate come *cose*, mentre oggetti e *frascherie* vengono spiritualizzati dal gioco ermeneutico che sollecitano. Ritroveremo la stessa inconsueta abolizione delle gerarchie e differenze tra persone e scritti in altre lettere al punto da costituire un'idiosincrasia di Tullia. I doni, lungi dall'essere un pagamento sono un arretrato o un anticipo di un traffico di *cose* che Tullia spera di portar avanti, a prescindere e oltre la separazione fisica.

A proposito di traffico poetico-alimentare viene in mente quello tra Michelangelo e Luigi del Riccio, studiato da Franz Voelker⁶⁶, ove non solo cibo e poesie risultano un'intercambiabile moneta di cambio ma rivelano un'interessante triangolazione tra cibo, *eros* e *thanatos*, in parte trasferibile al rebus alimentare di Tullia. In effetti, il rebus di Tullia, da « natura viva », inno al piacere alimentare e sessuale, etero ed omo, tra colombi prolifici, uova e ricotta, volge alla *vanitas*. Non solo perché l'acqua, il vino, i colombi e il sale potrebbero anche prestarsi ad una lettura religiosa, tra eucaristia, spirito santo, e trinità, ma soprattutto perché sulle ultime lettere di Tullia incombe una vera e propria angoscia della morte che conferisce a quel rebus tutt'altra portata.

Parole chiave di questa lettura alternativa sarebbero: « morte ... ricordo ... consolazione ... separazione ». Questa penultima lettera di Tullia a Varchi è permeata dall'angoscia di una partenza imminente e non voluta; angoscia della morte, tra la madre malata che Tullia s'immagina in fin di vita e che difatti morirà nel 1547 – « È venuta una grandissima febre a mia madre [...] penso male [...] » –, le tortore mandate da Varchi – « morirono per la via » con disperazione di Penelope –, funebre augurio, e la strana preghiera su cui sembra chiudersi la lettera – « [...] ricordatevi de li poveri morti » –, senza che si capisca chi sarebbero i « poveri morti » cui la Tullia sembra pre-identificarsi: « ricordate me »⁶⁷.

La partenza da Firenze e l'imminente separazione fisica; tema iniziatico della parabola letteraria di Tullia d'Aragona, la cui prima comparsa nel dialogo di Speroni verteva appunto sul necessario superamento di un amore fisico e fusionale, basato sulla presenza fisica e la gelosia, vengono rivisitate in queste ultime lettere.

Pertanto le « cose » mandate da Tullia costituiscono non tanto una metonimia di lei quanto l'emblema di un sodalizio intellettuale ed amichevole, rifacendosi ad un percorso e una cultura comune. Termine chiave, il « ricordo » che irradia e ossessiona le ultime lettere: « Ricordatevi [...]

⁶³ « Carezze amatorie Colombi di che siano simbolo? Tien con ambo le mani due Colombi, come di sopra abbiamo detto, perciocché gli Egittii per la figura di questi animali significavano le Carezze amatorie, essendo che elle non vengono alla copula venerea tra di loro, prima che insieme non sieno bacciate, & perché le colombe trà loro usano allettamenti de i baci molti, li Autori Greci hanno affermato essere a Venere dedicate, essendo, che spontaneamente si eccitano fra di loro all'atto venereo. », C. RIPA, *Iconologia*, Venetia, 1645, p. 86.

⁶⁴ « cosa che utile et di suo contento fussi [...] », T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., letter 9, p. 304.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ F. VOELKER, *I cinquanta componimenti funebri di Michelangelo per Luigi del Riccio*, « Italique », III 2000, pp. 23-44.

⁶⁷ T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., letter 2, p. 291.

memoria [...] ricordanza [...] si rammenterà [...] si smentichi»; in una preoccupazione che investe l'aldilà, come traspare dalla chiosa al dono della sfera materiale.

Il ricordo ha una doppia valenza temporale: retrospettiva e profetica. Abilmente le 'cose' mandate vengono associate ad altre « cose » che verranno mandate e che prolungheranno a distanza « l'amore platonico » messo in scena nel *Dialogo sull'infinità d'amore*. La scrittura appare quindi come il rimedio sia alla separazione che alla morte. L'immortalizzazione prima, nelle carte altrui⁶⁸, poi, nelle sue⁶⁹ costituisce il fondamento dell'impresa o strategia, che dir si voglia, di Tullia.

La paventata morte della madre consente a Tullia di introdurre la parola « consolazione » topica in contesti luttuosi, ma anche probabile omaggio criptato alla traduzione varchiana della *Consolazione della filosofia* boeziana, con un'ennesima e gustosa variante.

In effetti, a far la parte della Filosofia consolatrice è Varchi, mentre Tullia si identifica esplicitamente ad un Boezio abbattuto dalla « cativa et inimica sorte⁷⁰ ». Di nuovo, i copioni e temi varchiani forniscono a Tullia modelli esistenziali alti cui sollevare il proprio lamento. La situazione di lutto che essa configura (proiezione della morte della madre, della propria morte, evocazione dei « poveri morti ») spiega o potrebbe giustificare la vera e propria crisi di ispirazione che viene descritta nella lettera.

Il letterato e l'idiota

A un certo punto del *Dialogo*, Tullia dice di sapere di non sapere⁷¹, dichiarazione immancabilmente rubricata come socratica da parte di Varchi. Pure, nel campo letterario, la Tullia sarebbe una che sa di non sapere, una « idiota non letterata », stando alla famosa nomenclatura dell'*Ercolano*⁷².

Nelle lettere a Varchi in cui l'aspirante scrittrice lo chiama in aiuto, elenca una serie di criteri – « ordine [...] diligenza [...] perfezione [...] ornamenti [...] invenzione [...] arte [...] saper [...] giudizio » cui dovrebbero adempiere le sue poesie e che vengono demandati a Varchi; passi trascritti da F. Calitti a riprova della sfacciataggine e inettitudine della pretesa poetessa⁷³.

A noi interessa invece la formulazione sia pur *ab negativo* di una poetica femminile alternativa rispetto a quello che potrebbe essere il *diktat* petrarchesco:

Io scrivo senza anima che l'havete voi: senza cuore che è da voi: il resto è tristo per voi e per la avversa mia fortuna, sicché *non trovate né versi, né ordinata prosa, né dolcezza alcuna* [...] ⁷⁴

non già versi ma prosa, non già prosa ordinata, ma disordinata, non già dolcezza, ma asprezza, amarezza, agrezza, « l'agra zampogna » coniatà in un'altra lettera⁷⁵; una presa di distanza rispetto a un modello petrarchesco, cui la donna non si sentiva di uniformarsi.

L'angoisse de la page blanche è, qui, dovuta all'impossibilità di soddisfare esigenze metriche, formali e contenutistiche di cui Tullia è perfettamente consapevole. L'impotenza e/o inadempienza è legata alla tristezza « per voi » e [per me]; un alludere alle polemiche e vessazioni cui entrambi sarebbero stati oggetto e bersaglio.

⁶⁸ « di ciò ne son testimonio le vostre vaghe e leggiadre rime, onde al moi nome eterna fame acquistate », S. SPERONI, cit., pp. 7-8.

⁶⁹ « [...] e quanto posso il più mi sforzo anch'io / per lasciar del mio nome eterno segno [...] », T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., Sonetto a P. Bembo, XVIII.

⁷⁰ « Hoggi è venuta una grandissima febre a mia madre, né so che sia per mio danno et dispetto penso male, acciò io non habbi mai consolatione alcuna, né in tempo alcuno, né in loco [...] Lascio considerare a voi amandomi se io ho bisogno della vostra presentia per consolation mia », ivi, letter 2, p. 291.

⁷¹ « che a dir il vero non mi par saper nulla, se non ch'io non so cosa alcuna. », *ID.*, *Dialogo*, cit., p. 27.

⁷² « I non idioti [...] i non letterati », B. VARCHI, *L'Ercolano*, cit., quesito ottavo, p. 794.

⁷³ Ad esempio cfr. T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., letter 8, p. 302. Cfr. F. CALITTI, « Firenze 1/5 1547 », *Splendori e miserie delle cortigiane*, cit., p. 115.

⁷⁴ *Ibid.*, 25 8 1546, letter 2, p. 291.

⁷⁵ T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., Letter 8, p. 302.

Certo, la Tullia non ha abbastanza fiducia in se stessa, grinta o talento per assumere e rivendicare una prosa disordinata e non dolce, come appunto quella delle lettere; belle, agli occhi nostri, nella loro estemporaneità e scorrettezza grammaticale, ma da lei vissute come inappropriate ed impubblicabili.

L'inasprirsi dei tempi e dei costumi, il fallimento della strategia di autopromozione (dall'inutile matrimonio ai ripetuti richiami all'infamante obbligo di portare il velo), la derisione e l'ostilità di alcuni letterati del tempo, la condanna all'erranza delle puttane⁷⁶ non si intonavano colla paradigmatica 'dolcezza'. La dolcezza non era né di casa né dei tempi.

L'agra zampogna, da lei stessa assunta ad emblema poetico, fu forse un tentativo di far sentire un'altra voce, « rauca », voce antipetrarchesca sia nei contenuti che nei modi? Alla dolcezza Tullia contrapporrebbe sia il sale dell'asprezza che dell'intelligenza.

A nobilitare e puntellare quell'antipetrarchismo *ab negativo* o *ab impotentia*, si potrebbe addurre l'indubbia presenza di dantismi nelle lettere di Tullia: « vasello⁷⁷ », « creatura⁷⁸ », « fattura⁷⁹ »; un Dante varchizzato se questi termini provengono da versi di Dante, ma citati e commentati da Varchi nella lezione sulla generazione pronunciata nel 1543. Non a caso Tullia chiamerà Varchi « il mio Dante », come se i due si fondessero e si identificassero. Sebbene la lezione si presentasse come « dichiarazione » del venticinquesimo canto del *Purgatorio*, essa costituisce un vero e proprio corso di scienza naturale se non di educazione sessuale. Secondo il metodo scolastico, Varchi cominciava col definire i termini essenziali alla comprensione della lezione: digestione, sangue, sperma, mestruo...

Per quanto l'argomento venisse trattato accademicamente, ovvero scientificamente e filosoficamente, sotto l'egida dantesca, si prestava evidentemente ad una lettura equivoca che non poteva sfuggire ad una Tullia d'Aragona. Lungi dal sottoscrivere ai rimproveri mossi dall'autore del *Dialogo intorno alla lingua* a un Dante « goffo », « porco », « osceno », quel Dante burlesco e realistico viene sdoganato dalla lezione varchiana.

L'individuazione di queste citazioni dantesche nelle lettere di Tullia a Varchi, quel rifarsi argutamente alla *Lezione sulla generazione* consente di capire quanto la Tullia fosse capace di giocare con allusioni ora colte ora 'private' nel senso di *private joker*.

Non solo. Tramite una sistematica antropomorfizzazione degli scritti, dal 'suo' dialogo con cui bisogna « ragionare »⁸⁰ ai sonetti che gli vengono raccomandati come se fossero persone⁸¹, ai versi che una volta corretti o riscritti da lui, diventano « creatura » e « fattura »⁸² sua.

⁷⁶ Cfr. L. VENIER, *La puttana errante*, Unicopli, 2005. Il poema attribuito all'Aretino era di Lorenzo Venier. Varchi lo conosceva se lo cita nell'*Ercolano*: « [...] ho veduto delle Stanze che si posson chiamare la sporchezza, e disonestà medesima, e se non altro quelle che l'uomo si vergogna a nominare pure il titolo, e però diremo della Meretrice errante; e la Priapea dell'Arsiccio quæ pars est? », *L'Ercolano dialogo di messer Benedetto Varchi nel quale si ragiona delle lingue...*, Firenze, Giunti, 1570, quesito nono, p. 912.

⁷⁷ « Il che fece ancora Dante quando disse: "Ancor digesto scende ove è più bello Tacer che dire, e quindi poscia geme Sovra altrui sangue in natural vasello; " » (*Purg.* XXV, 45-46), B. VARCHI, « Lezioni su Dante Sulla generazione del corpo humano lezione una », in *Opere*, cit., p. 285.

⁷⁸ « Né creator, né creatura mai, / Cominciò ei, figliuol, fu sanz'amore, / O naturale, o d'animo, e tu 'l sai. » (*Purg.* XVII 91-93) Cfr. B. VARCHI, « Lezioni su Dante, Sopra que' versi di Dante nel diciassettesimo canto del *Purgatorio* i quali incominciano: "Né creator, né creatura mai" », ivi, p. 323.

⁷⁹ « Esser non può cagion di mal diletto. / Ma quando al mal si torce, o con più cura, / O con men, che non dee, corre nel bene, / Contra 'l fattore adovra sua *fattura*. », (*Purg.* XVII, 102), *Ibid.*

⁸⁰ « Vi raccomando tutte le donne; mi sono care come l'altre cose vostre le susine, le tortore morirono per la via perché Penelope si dispera. *Ragionate alle volte col mio dialogo*; ricordatevi de le poveri morti; amatevi [...] », T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, cit., letter 2, p. 291. Cruciale quel « mio » che implica una rivendicazione e consapevolezza da autrice, pur alludendo con brio ad una collaborazione di Varchi nonché alla parte da interlocutore recitata nel *Dialogo*.

⁸¹ « Vi mando quatro sonetti miei vecchi et uno per voi nuovo. *So che vi sarà raccomandato come gli altri essendo vostra creatura* [...] », ivi, letter 2, p. 290.

⁸² « [...] acciò in tutto sia *fattura* di vostra signoria [...] essendo *vostra creatura*. », T. D'ARAGONA, *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, ivi, letter 2, p. 291; « ho messo in quatordecim versi quello che vorrei si dicesse in un sonetto che fussi tale quale è il mio desiderio, [...] mi faci grazia di ridurlo tale che io ardischi mandarlo nella

Tullia sfrutta abilmente la distribuzione impari delle parti tra materia femminile e forma maschile di ascendenza aristotelica, suffragata e riformulata dallo stesso Varchi nella « lezione sulla generazione ». Così l'intervento di Varchi conferisce « cuore » e « animo » ad una materia, a delle « cose » che ne sono prive. I sonetti finali appaiono come i 'figli', i frutti dell'eros platonico messo in scena nel *Dialogo*. « Cose » o esseri privi di cuore e di animo, vengono fecondati dalla forma/sperma di Varchi.

Così Tullia trasfigura con notevole abilità sia letteraria che psicologica la collaborazione in una vera e propria 'generazione'.

Altre Arianne, altri cibi ?

Se Tullia, regalando la sua sfera di legno a Varchi, evocava la possibilità di una comunicazione o riunione nell'aldilà, viceversa, il suo nome non comparirà nei *Sonetti spirituali* tra quelli che Varchi sperava di ritrovarvi, sia perché la donna apparteneva ad una stagione remota della vita di Varchi, sia perché il buon Varchi sembrò allontanarsi via via da quella fama letteraria sulla quale Tullia continuò a puntare tutte le sue carte. L'autopromozione e forse redenzione cui mirava la poetessa era tutta letteraria, mentre è esplicita la presa di distanza di Varchi e particolarmente evidente nei sonetti agli amici artisti nei confronti delle opere (per gli artisti), e degli scritti (per i letterati), sul modello michelangiolesco; impegnimondani che, lungi dall'avvicinarli, li avrebbero distolti dalla vera strada.

Alla coppia Battiferri ed Ammannati giovarono sia il legame coniugale che l'evoluzione spirituale intonata con i tropismi politico-religiosi dell'epoca. Neppure quel modello alto di amicizia tra un uomo e una donna, « legato in cristiano vincolo », quello allacciato da Michelangelo e Vittoria Colonna, faceva al caso loro.

Già nel Sonetto CXC a Mad. Laudamia Forteguerra pubblicato nella seconda parte dei *Sonetti* (1557), la poetessa senese⁸³ era potuta apparire come una possibile ed altra Arianna in un labirinto retorico ove lo stesso nome di Varchi era oggetto di un grazioso *senhal* :

Ond'io, che'n questo uman, cieco e fallace
 Laberinto d'error gran tempo errai,
 Per voi ritruovi il varco, e vegga onde esca [...].⁸⁴

invitta sua mano senza havermi arrosire et ancora stracciare questa bozza nella quale non voluto porre alcuna diligenza acciò in tutto sia *fattura* di vostra signoria et riconoscerlo in dono da la sua amorevolezza. Vostra signoria lo farà ancor riscrivere con quella intitolazione che si conviene et sottoscrizione », ivi, letter 7, p. 300. In questa lettera sfiduciata, lungi dal rivendicare la maternità del sonetto, Tullia sembra abdicare ogni diritto sulla creatura di carta, la cui « intitolazione » equivale ad un'adozione o legittimazione.

⁸³ È noto che Tullia d'Aragona non fu l'unica interlocutrice femminile di Varchi: nei *Sonetti* (1555) compaiono i nomi di Giovanna Aragona, Faustina Baglioni, Schiatta Bagnesi, Alessandra Bartolini de' Medici, Caterina Cibo, Leonora Cibo, Vittoria Colonna (4), Veronica Gambarà, Laudamia Forteguerra, Ippolita Gonzaga, Beatrice Pio degli Obizzi, Lucrezia da Pistoia, Gaspara Stampa, Leonora di Tolledo, Giulia Quistelli, Maria Salviati, Laura Terracina, dediatricie di sonetti. Due venivano dedicati a Tullia d'Aragona (LXXVII, XCIX); quattro a Giovanna d'Aragona. Il sonetto a L. Forteguerra era già stato pubblicato nel 1541: « Varchi contributed a prefatory sonnet in praise of Forteguerra to the printed edition of Piccolomini's *lettura* », V. COX, *Women's writing in Italy 1400-1650*, cit., p. 108. La stessa Cox rende un omaggio a Varchi « who, after his return to Florence in 1543, would do more than any other individual in that city to encourage the practise of women's writing there », p. 107. Nella seconda parte dei *Sonetti* (1557), le presenze femminili (Schiatta Bagnesi, Tullia d'Aragona, Laura Terracina) diminuiscono anche perché per esserci le donne dovevano aver scritto: « risposte e proposte ». Il volume comprende una risposta di Varchi: « Se da bassi pensier tal'hor m'involo » (p. 159), una proposta dello stesso « Se'l ciel sempre sereno, e verdi i prati », (p. 201) e due corrispettive proposta e risposta di Tullia: « Quel, che'l mondo d'invidia empie, e di duolo » (p. 158); « Varchi mostrivi amore ogni mio affetto della S. Tullia d'Aragona » (p. 202).

In quanto ai *Sonetti spirituali*, annoverano i nomi di Caterina Cibo, Suor Cherubina del Ghirlandaio, Fiammetta Soderini, Giulia Gonzaga, Isabella Medico Orsina, Mad. Laura Battiferri. Emblematica appare quindi la presenza femminile nei tre volumi di *Rime* di Varchi, minore ma costante ed evolutiva.

I doppi giochi alimentari ed altre vivande equivoche ammannite dalla poetessa cortegiana non si sposavano più coi tempi né con l'evoluzione culturale e spirituale dello stesso Varchi. Nell'ultima e terza raccolta di versi pubblicata, i *Sonetti spirituali*, Varchi saluterà il « vero cibo » antonomasticamente raffigurato da Caterina Cibo, cui « il primo vero » si mostrava per altro « senza alcun velo⁸⁵ »; quello stesso velo che Tullia, nonostante sforzi ed ambizioni, non era mai riuscita a levarsi di dosso.

FRÉDÉRIQUE DUBARD DE GAILLARBOIS
(Université Paris-Sorbonne)

⁸⁴ B. VARCHI, *De'sonetti di M. Benedetto Varchi colle risposte, e proposte di diversi parte seconda*, in Firenze, appresso Lorenzo Torrentino, 1557, p. 46.

⁸⁵ « Donna, che (come chiaro a ciascun mostra / Il nome, e l'opre più) l'Alma del vero / Cibo nodrite, e con divin pensiero / L'alzate ogn'hora alla superna chiostra, / Dove quanto, e quale è, tel le sì mostra / Tutto senza alcun velo il primo vero, / Ed ella in atto humilmente altero / Adora quivi sua salute, e nostra. », *ID., Sonetti spirituali di m. Benedetto Varchi. Con alcune risposte, & proposte di diversi eccellentissimi ingegni. Nuouamente ristampati*, in Firenze, nella stamperia de' Giunti, 1573, p. 34; sonetto già pubblicato nella raccolta del 1555.