

Rosanna Cappiello

«*Cum forma tum spectata castitas incitat*». Virgilio Malvezzi e il caso della Lucrezia Romana

Abstract: Il contributo indaga il rapporto tra *pudicitia* e *forma* nel caso della Lucrezia Romana. Il binomio, presente nel classico, è trascurato nella sua ricezione successiva; è ripreso nell'*oratio ficta* del Tarquinio Superbo di Virgilio Malvezzi: dalla sua analisi sul tema emerge la totale scissione tra bellezza esteriore e interiore che aveva caratterizzato il racconto classico del mito. Lucrezia diviene pertanto nuovo spunto per riflessioni di natura etico-morale sul contesto moderno dell'autore.

Abstract: The paper investigates the relationship between *pudicitia* and *forma* in the case of Lucrezia Romana. The duality is neglected in its subsequent reception; it's resumed in the *oratio ficta* of the Virgilio Malvezzi's Tarquinio Superbo. His analysis on the subject reveals the total split between external and inner beauty that had characterized the classic story of the myth. Lucrezia, therefore, becomes a new starting point for ethical-moral reflections on the modern context of the author.

Parole-chiave: Lucrezia, Tarquinio, bellezza, *pudicitia*, Malvezzi

Keywords: Lucretia, Tarquinio, beauty, *pudicitia*, Malvezzi

Rosanna Cappiello è dottoranda presso l'Università di Foggia. I suoi interessi di ricerca indagano la ricezione del classico nel teatro barocco di ambiente Incognito della Venezia del XVII secolo. Si occupa inoltre degli archetipi del potere e della rappresentazione della *virago* e del tiranno in Laguna. Email: rosanna.cappiello@unifg.it

*Muliebris certaminis laus penes Lucretiam fuit*¹.

La vicenda che vede Lucrezia protagonista ha attraversato secoli e riscritture impegnate da un lato a esaltarne le *virtutes* e a imporne l'autorità come paradigma di comportamento della perfetta matrona romana, incoronata della palma di *gravitas* e *pudicitia*, dall'altro, a esaminare in profondità gli atti e le ragioni che la condussero al tragico e crudele atto della morte per ferro. Il nome di Lucrezia è diventato ben presto antonomasia di onore e castità e modello da seguire per le educande finché la sua tradizione univoca non è stata frequentata da Sant'Agostino² che ha riconosciuto tra le righe del resoconto liviano tracce di un comportamento ambiguo e oscuro, finanche meritevole di biasimo. A partire dalle sue riflessioni in merito, Lucrezia è diventata argomento da tribunale, protagonista di arringhe e di discorsi volti all'accusa o alla sua difesa. La *querelle* retorica che differenzia la storia della ricezione della leggenda è imperniata sulla definizione di *pudicitia* e sulla presenza di *voluntas* da parte della matrona che sancirebbe la sua correttezza all'atto criminoso del quale è generalmente considerata vittima³.

Nelle riflessioni che muovono dalla storia di Lucrezia l'aspetto peccaminoso diventa totalizzante, la *castitas* della matrona che si oppone alla violenza di Sesto Tarquinio è la qualità che identifica la donna, trasferendo in secondo piano quegli altri caratteri che pure la definiscono. Tra questi, si fa riferimento alle doti estetiche della matrona romana, appena accennate nella cronaca liviana, ben più dettagliate nel racconto dei *Fasti* ovidiani⁴ che trovano invece ricezione nella produzione letteraria successiva.

Con il presente contributo ci proponiamo di osservare come il carattere estetico della matrona si intrecci alle riflessioni legate alla *virtus*. Si tenterà di rilevare come la bellezza della donna costituisca un elemento di assoluto pericolo per la sua fama e come la sua avvenenza determini riflessioni circa la condizione femminile, come nel *Tarquinio Superbo* di Virgilio Malvezzi, edito a Bologna nel 1632⁵.

Per approntare le nostre considerazioni circa la valenza estetica

nella questione lucreziana è il caso di ripercorrere sia a livello lessicale sia a livello testuale i riferimenti che la tradizione evidenzia circa l'aspetto esteriore della *domina*. Il principale punto di partenza per la ricezione della figura della matrona romana è Tito Livio che si dedica sistematicamente all'illustrazione della vicenda. Come proprio del genere storiografico, per quanto intriso di *vis* drammatica, il racconto liviano non si dilunga sui minuziosi caratteri fisici che definiscono la matrona; lo storico patavino dedica infatti soltanto un periodo alla componente estetica motore della violenza: «*ibi Sex. Tarquinius mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat*»⁶.

Nei paragrafi precedenti la donna non è denotata da alcun riferimento esteriore: le parole che Tarquinio Collatino le dedica sono funzionali a costruire il suo ritratto morale, la sua fama è anzitutto definita dagli *elogia* procurati dal marito nel contesto del contesa delle mogli. Collatino infatti, pur infrangendo i precetti dell'onorabilità che vietano di parlare della propria moglie⁷, si dilunga in affermazioni che portano allo scaturire della contesa. Alla verifica della castità della moglie, rinvenuta nell'atto di tessere la lana che a livello sociologico trasferisce piena testimonianza della fedele purezza della donna⁸, Sesto Tarquinio avverte quella *mala libido*, quel desiderio scabroso di prenderla con la forza di cui non riesce più a liberarsi. È bene sottolineare che anche a livello lessicale Livio sceglie di non dedicare particolare attenzione all'elemento estetico: l'unico richiamo testuale è rappresentato dal termine *forma* che, come osserva Lucia Beltrami, «indica più genericamente l'«aspetto», la «complezione» e solo secondariamente il «bell'aspetto»⁹; riflette, pertanto, un significato più generale, meno vincolato alla specificità di *pulchritudo* o di *venustas* e potrebbe suggerire l'intenzione del Patavino di elaborare un richiamo fugace all'aspetto estetico della matrona, la cui *facies* esteriore, secondo i dettami della *kalokagathia* arcaica, non avrebbe potuto non allinearsi alla bellezza interiore. L'impiego di *forma* potrebbe suggerire la volontà di completare il ritratto morale abbozzato da Collatino con il corrispettivo fisico, evitando tuttavia di indulgere eccessivamente su quei caratteri esteriori che avrebbero mitigato la spinta pulsione di Sesto Tarquinio,

spronato più dall'invalidarne la fama di pudica che di donna bella.

Se Livio neglige nell'offrire un ritratto descrittivo della protagonista, Ovidio nei suoi *Fasti* si dimostra più attento alla connotazione fisica della matrona¹⁰. Il poeta di Sulmona appronta una rielaborazione della fonte liviana dove, al contrario, la *pudicitia* della matrona passa quasi in secondo piano ed è la bellezza, precipuamente descritta, la ragione dell'ossessione amorosa che invade la mente di Sesto Tarquinio. Il dramma psicologico del figlio del tiranno è pateticamente sviluppato mediante quell'attrazione fisica che, unita all'ammirazione morale, lo condanna al *furor*. La rappresentazione dei caratteri esteriori assolve, dunque, anche in questo caso a precise necessità retoriche della scrittura dell'Elegiaco. Nel racconto ovidiano, la presentazione di Lucrezia si sviluppa mediante l'osservazione delle sue azioni e delle sue parole: intenta a filare tra le ancelle, le sprona a completare il mantello con cui onorerà il marito che combatte lontano. Al ricordo del coniuge declina la testa e versa *pudicae lacrimae*¹¹ che si placano alla vista del marito, a cui salta al collo per la gioia. La Lucrezia di Ovidio è molto più fisica della morigerata matrona presentata dallo storico. Alla dolcezza del ricongiungimento tra i due coniugi si contrappone il giovane figlio del re preso da *furiales ignis*¹². Al rapimento da parte del *caecus amor*¹³ segue l'elenco dei caratteri fisici. La motivazione della presenza dell'accurato ritratto fisico appare evidente se osserviamo l'elenco delle doti fisiche di Lucrezia ospitato nelle parole e nei pensieri di Sesto Tarquinio: sono doti che hanno il potere di ammaliare il giovane, fino a diventare un tormento per lui:

*forma placet niveusque color flavique capilli,
quique aderat nulla factus ab arte decor;
verba placent et vox, et quod corrumpere non est,
quoque minor spes est, hoc magis ille cupit*¹⁴.

A Ovidio, da buon elegiaco, non basta riferire la vicenda ereditata da Livio, sente di dover arricchire il racconto con quella dimensione emotiva, patetica, propria della sua produzione. Per tale ragione

l'evidenza dei caratteri fisici, pur unita all'incorruttibilità morale di Lucrezia, diventa necessaria per giustificare l'ossessione, nata dalla *facies* in primo luogo e dalla *pudicitia* successivamente, di Sesto Tarquinio, tale da spingerlo all'infame *scelus* della violenza notturna. La matrice fisica del desiderio sensuale si esplicita anche nel lessico: il recupero di *forma*, pur presente in Livio, è qui caricato di una fosca sfumatura fisica sia mediante l'impiego del successivo *placet* che si richiama alla sfera semantica del godimento, sia attraverso l'enumerazione degli elementi fisici che contribuiscono a tinteggiare un ritratto della matrona congruente con i canoni della *descriptio brevis*¹⁵. Il colore niveo dell'incarnato, la chioma bionda, il fascino naturale che emana, la dolcezza della voce e delle parole, propri del perfetto canone della bellezza classica, unite alla rigida moralità si impongono come propulsori del desiderio amoroso. All'immagine reale corrisponde poi l'immagine mentale che si instaura in Sesto e che lo tormenta al ritorno all'accampamento di Ardea: Ovidio indugia su quel ricordo e mediante il flusso di coscienza entriamo nella mente del figlio del re che ripensa a come Lucrezia sedeva, a com'era adorna, a come filava, alla chioma libera di cadere sul collo, all'incarnato tenue, alla grazia del volto¹⁶. Ovidio attribuisce alla componente estetica la responsabilità del desiderio sensuale che muove il tiranno: pur mitigata la violenza del sentimento, questo tuttavia permane: *sic, quamvis aberat placitae praesentia formae, quem dederat praesens forma, manebat amor*¹⁷. Ovidio rincara il richiamo estetico ribadendo nuovamente l'utilizzo dello stesso termine, *forma* di tradizione liviana, tuttavia accresciuto nella sua valenza mediante la ripetizione in poliptoto e grazie all'impiego dell'aggettivo *placitae* a sua volta eco del precedente corrispettivo verbale. Nella mente di Tarquinio la cupidigia si etichetta come *amor*: per Lucrezia, nel racconto plastico dello stupro¹⁸, assume i toni del sacrificio¹⁹. Anche l'immagine della Lucrezia violata è presentata innanzitutto mediante i suoi caratteri fisici: la descrizione che Ovidio appronta è del tutto antitetica rispetto al suo ritratto precedente. Quei capelli biondi che sciolti cadevano elegantemente sul collo bianco diventano ora quelli della madre del figlio condannato a

morte²⁰, segno di lutto che si fa portavoce della consapevolezza della morte ‘morale’ di Lucrezia e che preannuncia il dolore della dipartita fisica del corpo. Ancora, è l’aspetto della matrona il *signum* dell’irreparabile affronto che la famiglia subisce e che segnala a Collatino e a Spurio Tricipitino la gravità dell’accaduto²¹. Per pudore copre il volto con la tunica, per tre volte prova a parlare ma si lascia sopraffare da lacrime e vergogna²², finché rivela quanto accaduto e il candore del viso si trasforma in quelle *matronales genae*²³ che, infiammate²⁴, corrompono il ritratto canonico della bellezza matronale segnalandone la colpa e preannunciando in quel rossore il sangue versato dalla ferita mortale che si infligge, incapace di perdonare se stessa²⁵.

Possiamo concludere dunque che l’immagine di Lucrezia, sin dalle fonti classiche che se ne fanno portavoci, è variamente declinata: ciò che emerge con continuità è la stretta e imprescindibile connessione tra *virtus* e *forma*, tra bellezza e castità. Luisa Beltrami sottolinea in modo evidente come siano entrambe motivo dello stimolo pulsionale che muove Sesto Tarquinio: segnatamente al caso di Lucrezia, è bene sottolineare che la componente estetica si manifesti quale condizione di estremo pericolo per l’onorabilità della donna:

l’avvenenza dell’incolpevole Lucrezia è presentata pertanto nella sua intrinseca negatività e pericolosità per questo suo potenziale di attrazione e quindi di attivazione della libidine maschile, il che avviene più spesso quando si tratta di potenti, che non temono, forti della loro posizione, le conseguenze del loro atto, che viola le norme fondamentali della convivenza civile: le quali presuppongono appunto il rispetto del meccanismo di corretta prosecuzione delle stirpi. E, non a caso, proprio questa trasgressione si configura nel mito come la causa della caduta dell’arrogante trasgressore e del suo tirannico potere²⁶.

Tra i caratteri della matrona romana, la bellezza non è mai trattata come elemento positivo dal momento che fornisce un deterrente per gli assalti degli altri uomini: Lucrezia è vittima di una ‘seduttività passiva’²⁷, involontaria, generata dal possedere quegli elementi

propri del canone della classica bellezza femminile che, specchio esteriore della purezza interiore che pure detiene, la condannano al suo triste esito.

Dunque, vita matrimoniale e bellezza fisica si impongono come universi tra loro mal concilianti dal momento che la gradevolezza esteriore si configura come disgrazia per le donne per bene²⁸. In relazione alla bellezza della donna sposata, non è dunque un caso che nel codice di comportamento del buon marito vi fosse il precetto di non parlare e di non lodare esternamente le qualità della propria sposa: l'elogio eccessivo avrebbe potuto suscitare reazioni e curiosità nel pubblico uditorio, come si verifica nello specifico caso di Lucrezia. Mario Lentano sottolinea come la responsabilità della gara delle moglie e del conseguente innamoramento di Sesto Tarquinio sia causato dalle parole di Tarquinio Collatino²⁹: chi non sa scindere il pubblico dal privato non può non incorrere in esiti infelici³⁰.

La ricezione successiva della leggenda di Lucrezia anima svariate riscritture che tuttavia, come anticipato, si concentrano in particolare sull'analisi delle motivazioni che avrebbero portato la matrona a suicidio: la *pudicitia* che aveva sublimato il nome di Lucrezia assicurandole fama eterna torna ad essere il riferimento principale nella citazione del *casus* della matrona romana: da Coluccio Salutati³¹ a Giovanni Segarelli³² e Matteo Bandello³³, la *quaestio* indaga la colpevolezza o l'innocenza della matrona³⁴.

Il carattere estetico, quella 'straordinaria bellezza' accennata in Livio e accentuata da Ovidio sembra passare in secondo piano o esser del tutto negletta dalle riscritture successive. Il più rilevante richiamo alla bellezza di Lucrezia si può cogliere nel ritratto collezionato da Giovanni Boccaccio nel *De mulieribus claris*³⁵ che afferma che *incertum utrum oris formositate an honestate morum inter romanas matronas speciosior visa sit*. Nel racconto della sortita notturna da parte dei giovani per verificare l'onestà delle proprie mogli, come in Ovidio, Boccaccio sottolinea l'assenza di artificiosità nella bellezza della matrona, dedita alle attività del lanificio³⁶. Il Certaldese calca la sua biografia sul modello storiografico di Livio e trasferisce nel

suo *Sextus, Superbi filius, impudicos oculos in honestatem atque formositatem caste mulieris iniecit et nephasto succensus igne, per vim potiundam, si aliter non detur, eiusdem venustatem tacito secum consilio disponit* il corrispondente *locus* del Patavino *cum forma tum spectata castitas incitat*. Si noti la *variatio* che Boccaccio inserisce in riferimento al lessico dell'estetica: *formositas* condivide la radice con il precedente *forma* liviano, pertiene pertanto al generico riferimento all'aspetto fisico; successivamente riscontriamo l'uso di *venustas* che secondo Beltrami si riferisce non semplicemente alla bellezza fisica ma rimanda alla semantica della fascinazione, della bellezza che attrae³⁷: per tale ragione, considerato il *focus* sul pensiero di Sesto Tarquinio, la scelta lessicale è ben adeguata alla risposta violenta del figlio del re che al fascino attraente di Lucrezia, inteso quasi come arma consapevole impiegata dalla donna, oppone la *vis potiunda*.

Boccaccio chiude la biografia con una nota morale:

Infelix equidem pulchritudo eius et tanto clarius, nunquam satis laudata, pudicitia sua dignis preconiis extollenda est, quanto acrius ingesta vi ignominia expiata; cum ex eadem non solum reintegratum sit decus, quod feditate facinoris iuvenis labefactarat ineptus, sed consecuta sit romana libertas.

L'estetica della matrona appare centrale a Boccaccio per muovere considerazioni relative al suo triste esito. A livello lessicale, il Certaldese offre un'ulteriore *variatio* garantita dall'impiego di *pulchritudo* che secondo Beltrami rimanda a «un significato più specifico, in quanto indica la bellezza come “un’armonia – per quanto riguarda il corpo – delle membra ben proporzionate, unita a un bel colorito”³⁸»³⁹. La bellezza armoniosa che contraddistingue la matrona è *infelix*, ha esiti devastanti e disastrosi ed è il primo elemento che Boccaccio ricorda, accompagnato poi dalla *clarius, numquam satis laudata, pudicitia sua*, memore della lezione liviana che costituisce la base su cui si innesta la sua fama, degna di grandi elogi per aver rinsaldato il *decus* e per aver ottenuto la *romana libertas*.

La tradizione successiva si innesta sul recupero della *virtus*, sembra trascurare la componente fisica. La *venustas* della matrona gioca tuttavia un ruolo centrale nella rielaborazione di Virgilio Malvezzi che dà voce a Lucrezia nell'*oratio ficta*⁴⁰ riportata nel *Tarquinio Superbo*, edito a Bologna nel 1632⁴¹. Circa l'opera del Bolognese, Benigno scrive:

Si trattava di elaborazioni scritte a partire dalla celeberrima trattazione di Tito Livio, *Ab urbe condita*, un testo che servì a Malvezzi come una sorta di canovaccio da commentare e da cui estrapolare temi in grado di innestare riflessioni politiche e morali di bruciante attualità. Malvezzi eseguì questo programma con uno stile originale, basato sulla concentrazione estrema del discorso⁴².

Caratteristica dello stile malvezziano è l'impiego dei resoconti estrapolati dall'opera storiografica liviana. Gli *exempla* che trae sono funzionali a dar vita a riflessioni relative alle più importanti questioni a lui contemporanee. Il racconto di Ardea inizia con la gara delle mogli proposta da Collatino ai compagni, «riscaldati da soverchio vino»⁴³, cui segue una riflessione sugli effetti che questo provoca che apre a una prima riflessione sul rapporto tra moglie e marito e sull'artificiosità della reputazione femminile. Scrive Malvezzi:

Sono pur facili gli huomini à credere bene delle mogli, ò sia il desiderio grande de' mariti, che elle sieno tali, ò sia la grand'infintione di esse per parer tali, ò avvenga per dono della natura, che non suole mai essere difettosa nelle cose necessarie, poichè io mi persuado, che se si sapesse di loro ogni cosa, come è, e non si credesse spesso quello, che non è, che ò bisognerebbe, mutando le leggi dell'honore, concedere alle donne maggior licenza, ò volendo conservar quelle, restringere queste più severamente; ciociosiache per isciagura dell'universo, poche sono le buone, e per fortuna de gl'individui, ciascuno crede, che sieno le sue, ond'avviene, che gran parte della mondana felicità è à credenza, consistendo più che nell'essere, nel credere⁴⁴.

Il Bolognese, sin dal primo riferimento alla vicenda lucreziana, sviluppa un'aura di sospetto quasi misogina nei confronti della fedeltà femminile. Riconosce colpevole l'eccessiva apertura del marito nel parlare della propria moglie⁴⁵, ma da qui trae spunto per una riflessione sulla dote quasi naturale del genere femminile di camuffare la propria attitudine e di fornire al marito un'apparenza morale affidabile che tuttavia si dimostra falsa. L'attitudine dei mariti è credere a quanto le mogli offrono loro sorge dal desiderio di questi ultimi di trovare prova delle loro parole nella realtà: tale realtà rivela tuttavia che «poche sono le buone», tutte le altre sono brave a fingere. D'altra parte, l'attenzione alla finzione non è casuale nel secolo dell'artificioso per eccellenza: Malvezzi lega questa pratica alle donne e impiega l'esempio di Lucrezia come prova; rispetto al novero delle *nurus*, Lucrezia è una di quelle 'poche che sono buone' che conferma il prescritto.

La riflessione di Malvezzi prepara al confronto tra Lucrezia e le nuore: l'attenzione è rivolta unicamente alla buona matrona, impegnata a dividere i lavori domestici con le sue ancelle, a differenza delle nuore del re impegnate «tra' lussi, e conviti»⁴⁶. Nel ritratto morale di Lucrezia, il calco liviano è evidente: «le concedono la palma, e quivi dal marito invitati, si accende in Sesto Tarquinio pessima libidine, non meno eccitata dalla bellezza, che dalla castità di Lucretia»⁴⁷. Come nel modello, anche Malvezzi dà rilievo *in primis* al carattere estetico; il secondo elemento citato poi è la castità, che tuttavia diventa il tratto determinante della matrona. Il racconto storico è interrotto da una riflessione relativa alla natura della libidine, pertanto ancora una volta il Bolognese analizza nei suoi ragionamenti prima il comportamento maschile e solo in seguito si dedica alla matrona.

Il guardo d'un lascivo è guardo di Basilisco, uccide la pudicitia col rimirla. Gli huomini libidinosi si fanno somministrare da tutti i sensi, anche dall'intelletto, incentivi per quel senso. La bellezza, la nobiltà, i profumi, l'armonia, che non hanno che fare col tatto, e quel, che è peggio, la virtù stessa, e frà le virtù anche la castità, che è pur contraria alla libidine, incita maggiormente alla libidine⁴⁸.

Malvezzi, sfruttando l'analogia con lo sguardo del mostro mitico che uccide alla vista⁴⁹, crea un immediato parallelo con la situazione della donna esposta allo sguardo estraneo: è uno sguardo penetrante, che disonora: in linea con la tradizione letteraria del sentimento amoroso che nasce dalla vista, Malvezzi ne declina le potenzialità, evidenziando la sua natura distruttrice in relazione alla pudicizia. Allo stesso tempo riconosce l'assenza di responsabilità della donna: bastano la bellezza, la nobiltà, i profumi o qualsiasi altro pretesto, anche immateriale, come la virtù, per eccitare i sensi del libidinoso, da cui l'ossimorico assunto per il quale la castità stessa funge da attivatore: «La virtù è tanto amabile, che si fa amare anche dal vizio»⁵⁰.

Il racconto dell'assedio di Sesto Tarquinio alla virtù di Lucrezia si fa cronaca: Malvezzi laconicamente riferisce le azioni coordinate per asindeto per renderne l'immediatezza e la rapida successione, fino al consenso della matrona che «si arrese alla vincitrice libidine di Tarquinio»⁵¹. Alla riflessione sulla paura della morte che per Malvezzi avrebbe giustificato l'abbandono di Lucrezia alle minacce del tiranno segue il racconto dell'onta subita da quella «mestissima, addolorata»⁵² al marito e al padre: il Bolognese non ha ancora tinggiato un ritratto chiaro di Lucrezia e, com'è proprio del suo stile, non si dilunga in dettagliate descrizioni fisiche: sappiamo che la matrona aveva ottenuto la palma di matrona perfetta, che era stata ammirata da tutti per la stupefacente bellezza e per l'invitta castità, tuttavia Malvezzi, come nell'ipotesto di riferimento, non le dedica ulteriori spazi narrativi.

È in occasione del suo triste caso che lo stile malvezziano cambia e, dopo un cantuccio per l'autore in cui dimostra di comprendere le motivazioni della donna⁵³ e di schierarsi dalla sua parte, lascia spazio a un'*oratio recta* in cui è Lucrezia stessa a prender parola attraverso il suo calamo:

Io, che voleva far palese la mia honestà, hò studiato più alla gloria, che alla pudicitia, e mentre hò cercata la fama di pudica, sono doventata con infamia

impudica. Io non credeva, che si desse maggior male della morte; Io la credeva riparo per tutti gl'infortunij; Io non temeva di cosa alcuna, perche non temeva di morire, e pure è bisognato, che hora io elegga di vivere, per non perdere l'honore, e l'hò perduto, perche sono viva⁵⁴.

Il discorso di Lucrezia si presenta come una presa di coscienza sulla sua condizione di donna impudica e infame. Ritiene che la morte sia l'unica soluzione per ripristinare il suo onore. Nelle sue parole e nella scrittura di Malvezzi riecheggia la *querelle* retorica rinascimentale cui abbiamo accennato: Lucrezia prevede le accuse dei suoi detrattori⁵⁵ e risponde ai loro sospetti sul consenso prestato. Si verifica uno scollamento tra la donna materiale e la matrona spirituale, Lucrezia non si riconosce più in quel corpo che la pudicizia aborrisce, in quell'anima deliziata dalla castità ha orrore di quel corpo contaminato, «e non può esser tutta tua sola, non può più sofferire, che habbia l'essere quella parte di me che non può essere più tua sola»⁵⁶. La teoria dello scollamento tra materia e anima si comprova nelle parole che seguono: colei che è stata prostrata dall'iniquo non era Lucrezia, «era un Cadavero, che non è l'anima, dove non acconsente»⁵⁷. Si ripropone dunque la teoria della *voluntas* di matrice agostiniana, per la quale l'assenza di volontà non rende possibile la condizione di peccato: è per tale ragione che Agostino si dimostrava sospettoso nei confronti della matrona, la cui innocenza sarebbe stata garantita dal racconto dello *scelus*⁵⁸. Lucrezia risolve l'apparente incoerenza della decisione di uccidersi con l'eccesso di zelo che la caratterizza nel difendere il proprio pudore: «Ma io mi stimerei anche rea di morte, se colui solamente mi avesse desiderata, e mi chiamo in colpa, benché senza colpa, d'essergli piaciuta»⁵⁹.

Il senso estetico, inizialmente trascurato dal Bolognese, trova ora largo spazio nelle riflessioni che seguono e che si aprono con l'apostrofe alle bellezze fisiche:

O bellezze, pernitiosissimi desiderij della nostra insana mente; Non servite, à chi vi possiede, se non per fare, che sieno desiderati, da chi non gli possiede⁶⁰.

È Lucrezia ad accennare al ruolo che la bellezza ricopre nel caso che la vede protagonista e mediante le sue parole Malvezzi ripristina i principali precetti della trattatistica matrimoniale rinascimentale che sanciva la pericolosità di una bellezza troppo accentuata nella sposa. Lucrezia dà una chiara definizione della bellezza: è un desiderio perniciosissimo della mente insana proprio per la sciagura che reca con sé. La matrona, colpevole della sua avvenenza, sottolinea la natura criminosa di tale virtù affermando che non ha alcun impiego positivo, è inutile per chi la possiede e attira sulla sua detentrica soltanto gli sguardi invisibili delle donne brutte. Viene a mancare dunque, nelle parole del Bolognese, quella corrispondenza tra la bellezza interiore e la naturale corrispondenza fisica esteriore. Malvezzi indaga ancora più profondamente il rapporto tra moralità e bellezza: dopo averne sancito la minacciosità, attraverso le parole della matrona biasima quelle «fragilissime, e cascanti vanità del corpo, colle quali si deturpano le sempiternie bellezze dell'anima, ò si pecca con voi, ò si fà peccare con voi»⁶¹. Malvezzi mette in luce *in primis* la precarietà della bellezza fisica in quanto proprietà effimera della donna: è fragilissima perché può essere facilmente deturpata, è cascante perché precipita con il tempo ed è un vanto vano, vuoto, proprio perché non ha alcun riflesso morale, non reca con sé qualità di alcun tipo. Al contrario, Malvezzi afferma che è a causa di questo fascino esteriore che si deformano le bellezze dell'anima: hanno natura del tutto opposta, sono 'sempiternie', pertanto non sono suscettibili di modificazioni come nel caso di quelle fisiche, non sono vanità prive di fondamento ma sono vettori di qualità virtuose di edificazione morale. Tuttavia, per quanto antitetico, l'una e l'altra sono strette da un vincolo tale per il quale le prime sono in grado di danneggiare per sempre le seconde, dal momento che mediante queste o si pecca⁶² o sono causa, come nel caso di Lucrezia, della condizione di peccato subita. In tal modo Malvezzi dimostra di aver compreso il ruolo che la componente estetica ebbe nell'*affaire* lucreziano, tanto da riconoscere inizialmente a questo e poi all'"onestà"⁶³ la ragione della 'sceleraggine'.

L'*oratio* di Lucrezia si conclude con una tirata politica: afferma che i crudeli non sanno 'amazzare, se non innocenti', non possono bramare se non le pudiche: delinea il ritratto del tiranno che è in grado di opporsi soltanto ai più deboli e da quella violenza traggono il loro diletto. Nel chiedere vendetta ai suoi riuniti, la matrona giunge alla conclusione della necessità che sia lei a vendicare se stessa, pertanto afferma di sottrarre all'iniquo il suo diletto mediante il cessare della sua esistenza:

Voglio morire, non per diminuire le mie colpe, ma per far maggiori le sue; Non perché io sia in peccato, ma per darà dividere, che non si è soggettata al senso colei, che volontariamente si priva di senso. Voglio morire, per non vivere in tempi così calamitosi, che fanno vergognoso il vivere, sciagura l'esser nato⁶⁴.

Nella chiusa di Lucrezia riemergono le sentenze che Collatino e Spurio Tricipitino avevano sviluppato nella *declamatio* di Coluccio Salutati per convincere la donna a preservare la sua esistenza, a riconoscer la follia per la quale lei, vittima innocente, scontasse una pena superiore rispetto a quella del suo oppressore, che pagasse con la vita una colpa non sua. La morte di Lucrezia è programmata: a differenza della fonte ovidiana, la matrona malveziana non ha dubbi, segue l'ipotesto liviano e pertanto agisce conscia della sua condizione di infamata e decide di impiegare la morte per sublimare il suo caso. La vocazione politica del suo suicidio emerge nella sua battuta finale: «il mio caso faciliterà i vostri pensieri, feliciterà le mie vendette, ed io, che non vivrò esempio alle femmine di dishonestà, morirò esempio à gli huomini di fortezza»⁶⁵. La battuta che chiude il discorso sublima il tono retorico del suo discorso, incita e anima il popolo alla reazione: grazie a Malvezzi, Lucrezia nella sua riscrittura adempie a quel ruolo di motore della rivoluzione repubblicana dello stato che già il mondo classico le aveva riconosciuto⁶⁶.

In conclusione possiamo affermare che il caso di Lucrezia Romana si presenta come paradigma di come la bellezza costituisca il motore della *libido*. Sebbene il tema estetico passi in secondo piano nel

mito lucreziano in virtù degli usi che la retorica fa dello *scelus* che la matrona subì rendendola modello di *invicta pudicitia*, la matrice ovidiana, sensuale, umana e sofferente della *domina* riemerge, sebbene meno fortunata rispetto all'ipotesto liviano, riaffiora quasi in punta di piedi nel testo di Virgilio Malvezzi: sebbene priva di una specifica descrizione della sua componente materiale, la bellezza di Lucrezia diventa il motivo per una profonda riflessione sulla condizione di pericolosità che quest'ultima ricopre nel libidinoso. Le considerazioni che il Bolognese muove mediante la voce della matrona hanno un chiaro indirizzo politico, volto a recriminare le azioni turpi e arroganti dei tiranni di allora, specchio di quelli a lui contemporanei. Anche l'*exemplum* fornito dalla matrona diventa dunque funzionale a quel programmatico recupero del mondo romano volto a educare un popolo in crisi. Il rapporto *pudicitia-pulchritudo* diventa nel caso di Lucrezia un'insolubile doppia realtà che la donna frequenta: se finora la straordinaria bellezza della donna è stata riflesso della naturale bellezza interiore, questo rapporto si scinde definitivamente nella riscrittura di Malvezzi che oppone la vanità dell'effimera bellezza esteriore all'eterna purezza morale. Questo scollamento non può non trovare giustificazione nell'epoca che ospita la riscrittura: il Seicento è il secolo dell'artificioso per eccellenza, pertanto quella bellezza naturale, pura, che definisce la matrona sembra una realtà lontana, unica, come unico era stato l'atteggiamento di Lucrezia rispetto a quello delle *nurus* da cui si muovono le prime considerazioni sul genere femminile. Mediante la riscrittura retorica di cui ancora una volta Lucrezia è protagonista, Malvezzi indaga le questioni care alla modernità del Seicento, quali i soprusi dei potenti e la necessità di un nuovo sacrificio, come quello della Romana, che rinsaldi gli animi e spinga alla propria autoaffermazione: Lucrezia auspica che il suo atto sia d'esempio alle donne, come in Livio, e dia forza agli uomini: l'aggiunta del Bolognese è un chiaro monito all'azione, è una chiamata alle armi per il suo popolo mosso dalla voce di chi già in passato portò al sorgere della nuova vita politica dello stato.

Note

1 LIV. 1, 57, 9.

2 AUG. *civ.* 1, 19. Per approfondire si veda FRANCHI 2012, 1088-1101.

3 Per approfondire la presenza di Lucrezia nel contesto retorico e la doppia interpretazione del suo mito si veda CAPPIELLO 2022, 46-61.

4 OV. *Fast.*, 2, 770-791.

5 MALVEZZI 1632: l'edizione moderna del trattato dello storico bolognese è stata curata da Edoardo Ripari con presentazione di Andrea Battistini e con uno scritto di Riccardo Castagnetti.

6 LIV. 1, 57, 10-11.

7 LENTANO 2022, 59-63.

8 Per approfondire la figura della donna *lanifica* si vedano DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008, 389-392; BAEZA ANGULO – BUONO 2013, 33-35;

9 BELTRAMI 2016, 313. Si veda anche BETTINI 2000, 346.

10 Per l'approfondita analisi del passo ovidiano si veda LANDOLFI 2004, 81-102. Per la comparazione tra le due fonti latine si veda ELDNER 1977, 36-70. Anche Robinson propone una comparazione tra i due modelli nel suo commento ai *Fasti* ovidiani e sottolinea come duplice sia l'immagine della donna tinteggiata da Livio e da Ovidio: nel primo caso risponde in pieno al titolo di *dux pudicitiae*, per tali ragioni risponde freddamente agli atti impuri che subisce, è più lucida e razionale, anche il suo sacrificio è dettato più dal fornire un modello socialmente accettato e condiviso che dal proprio sentire. In Ovidio si propone una Lucrezia più umana, più dolente: le attribuisce tutte le *virtutes* della buona moglie, ritraendola nell'atto di tessere la lana e di preparare abiti per il proprio marito, non si adorna con fronzoli, tuttavia da *matrona* assume i caratteri della *puella* elegiaca e ciò si fa evidente nella rappresentazione della matrona dopo lo stupro subito. ROBINSON 2011, 496: «In most accounts, Lucretia is bold and decisive. She reveals exactly what happened to her; she demands an oath from family and friends that they will avenge her; and with this achieved, she takes the dagger she has concealed and kills herself. Ovid's Lucretia is psychologically more plausible: though here her plausibility may owe less to Ovid's awareness of the common response to rape and more to literary concerns. His Lucretia retains the delicate character of her first appearance, and displays further signs of her famous *pudicitia*: for a long time she cannot bring herself to speak; she weeps, blushes, and, full of shame, she begins to narrate what happened, but cannot finish the tale. Her request for vengeance is strikingly absent; so too the concern with posterity that we find in Livy (see on 830)» Cfr. ROBINSON 2011, 473-474. Si veda anche LENTANO 2022, 31-32.

11 OV. *Fast.* 2, 757.

12 Ivi, 761. Sebbene la metafora del fuoco d'amore sia ampiamente usata sia in ambito epico che in ambito elegiaco per descrivere il dominio che il *furor* assume sulla *ratio*, Robinson osserva che il riferimento ai *furiales ignis* crea un'immediata corrispondenza con la Didone virgiliana (cfr. VERG. *Aen.* I,

673): si può osservare dunque come il *furor* amoroso diventi uno strumento di attraversamento di genere dal momento che, preso dal cieco amore, Tarquinio abbandona i caratteri di uomo d'onore e si piega alle volontà della passione, assume i comportamenti che erano stati di Didone, tanto da impazzire e spingersi alla violenza. Cfr. ROBINSON 2011, 481.

13 Ivi, 762. L'usuale metafora dell'amore cieco, oltre ad attingere al corrispondente patrimonio mitico, in questo caso è funzionale a manifestare il dominio onnipotente della passione che rende ciechi, cioè incapaci di agire con consapevolezza e responsabilità.

14 Ivi, 763-766.

15 Possiamo osservare come Ovidio rielabori il tipico canone della *descriptio puellae*, articolato in forma *longa* e forma *brevis* nell'ossessione che muove Sesto Tarquinio. La forma *brevis*, generalmente preferita, circoscrive la descrizione a pochi elementi, quali il colore dei capelli, l'incarnato e le labbra o gli occhi, mentre il canone lungo prevede una descrizione che procede dall'alto verso il basso e fornisce una rappresentazione completa della donna. In entrambi i casi, la descrizione della donna ha il fine di creare un'immagine ideale da venerare. Lo stesso canone è recepito nella tradizione letteraria italiana, come indaga POZZI 1979. Per approfondire il tema della *descriptio puellae* nella tradizione classica e rinascimentale si vedano i contributi DI DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ 2011, 21-58; DI DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ 2014, 151-189; DI DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ 2018, SIVO 2007, 35-55.

16 Ivi, 771-774: '*sic sedit, sic culta fuit, sic stamina nevit, | neglectae collo sic iacuere comae, | hos habuit | voltus, haec illi verba fuerunt, | hic color, haec facies, hic decor oris erat*'.

17 Ivi, 777-778.

18 Ovidio dedica venti versi al racconto della violenza (791-810); presenta Sesto Tarquinio in veste di soldato in assedio – è ricca la bibliografia sul parallelo tra Lucrezia e l'*urbs capta* riproposto nel lessico della conquista, qui nello specifico nel paragone con Gabi (782-783: '*viderit! audentes forsque deusque iuvat, | cepimus audendo Gabios quoque*'); cfr. ROBINSON 2011, 486 – e restituisce il terrore di Lucrezia attraverso il cambio di focus che proietta il lettore nella mente della matrona di cui può leggere i pensieri (801-804: '*quid faciat? pugnet? vincetur femina pugnans. | clamet? at in dextra, qui vetet, ensis erat. | effugiat? positus urgentur pectora palmis, | tunc primum externa pectora tacta manu*'). Si veda anche LENTANO 2022, 37.

19 Si allude alla metafora dell'agnello tremante minacciato da lupo con la quale Ovidio presenta la reazione della matrona all'incalzare minaccioso di Sesto Tarquinio: Ivi, 799-800.

20 Ivi, 813-814: '[...] *passis sedet illa capillis, | ut solet ad nati mater itura rogam*. Robinson afferma che la scena espande il liviano *Lucretiam sedentem maestam in cubiculo inveniunt* (1.58.7) e ripropone la medesima immagine di Filumela dopo lo stupro subito da parte di Tereo (Ov. *Met.* VI, 531-532 *mox ubi mens rediit, passos laniata capillos, | lugenti similis caesis plangore lacertis*). Cfr. ROBINSON 2011, 496.

21 Ivi, 817-818: *utque vident habitum, quae luctus causa, requirunt, | cui paret exequias, quove sit icta malo?*

22 È evidente il riferimento sia all'*Odissea*, al passo in cui Ulisse prova ad abbracciare la madre nell'*Ade*, sia all'*Eneide*, sia in rapporto all'incontro tra Enea e Creusa, sia in relazione alla visione del padre Anchise.

23 Ivi, 828.

24 Sul valore dell'arrossire per *pudor* nella società romana si veda CASAMENTO 2013.

25 Ov. *Fast.*, 2, 830-836. Anche in questo caso la Lucrezia ovidiana si connota diversamente rispetto alla matrona tramandata nella tradizione che fa capo a Livio: nel resoconto dello storico patavino, Lucrezia non ha alcuna remora ad uccidersi e il motivo è determinato dal non voler diventare il modello di *mulier impudica* al quale far riferimento per vivere una vita disonorata; nel caso di Ovidio, Lucrezia vuole uccidersi perché è stata forzata da Tarquinio a cedere alla sua volontà, ad acconsentire all'amplesso e ciò l'ha resa correa dell'*adulterium* che ha subito, inficiandone il decoro e l'onore. Per la stessa ragione non riesce a parlare con i propri familiari, piange e arrossisce per la vergogna, è consapevole della sua colpa.

26 BELTRAMI 2016, 149.

27 L'espressione è ripresa da BELTRAMI 2016, 151.

28 Sul tema dell'inconciliabilità tra bellezza e vita matrimoniale ricordiamo anche Iuv. 10, 289.

29 Il tema ha un suo precedente nel mito di Gige e Candaule riferito da Erodoto (*Storie*, 7-12).

30 Cfr. LENTANO 2022, 55-69 e BELTRAMI 2016, 148.

31 Cfr. MENESTÒ 1979, 917-924.

32 Cfr. LAGIOIA 2017, 189-208.

33 Cfr. BRAGANTINI 2015, 73-84.

34 Si fa riferimento alla ripresa del mito in ambito retorico e oratorio: il personaggio di Lucrezia costella riccamente la tradizione della letteratura italiana. Nella maggior parte dei casi è riferita come modello di purezza e castità (Dante la annovera tra gli *spiriti magni* in *Inf.* IV, 1 27-128 e *Pd.* VI, 40-42, torna in Petrarca, *RVF*, CCLX 9-10 e CCLXII 9-11, *Tr. Pud.* 130-132, *Afr.* III 652-772 e in Boccaccio, segnatamente in *De mul. claris* XLVIII e *De cas. Vir. ill.* III 3, sebbene il suo mito sia richiamato anche in alcune novelle del *Decameron*, come in II,9: sul caso specifico si veda VELLI 1995, 233-234 e FILOSA 2012, 104. Per la ricezione del personaggio di Lucrezia si veda CROCE 1937, 146-152; DONALDSON 1982, FONTANAROSA 1999, 115-147; BORGIO 2011, 43-60.

35 BOCCACCIO, *De mul. Cl.* XLVIII.

36 Ivi: *ubi cum mulieribus suis lanificio vacantem et nullo exornatam cultu invenere Lucretiam; quam ob rem iudicio omnium laudabilior visa est.*

37 BELTRAMI 2016, 141.

38 CIC. *Tusc.* 4, 13, 31.

39 BELTRAMI 2016, 141.

40 Sul tema si veda ARICÒ 2007, 3-37.

41 Per approfondire la figura di Virgilio Malvezzi, si veda CROCE 1931, 337-342, BRÄNDLI 1964; CALEF 1967, 340-367, BULLETTA 1994, 635-660, BULLETTA 1995a, BULLETTA 1995b, 3-67, RIPARI 2013a-b, 51-55; CARMINATI 2007, 337-342.

42 BENIGNO 2020, 642-643.

43 MALVEZZI 1632, 82.

44 Ivi, 83-84.

45 Malvezzi nella sua riflessione dà priorità al ragionamento che lega donne e finzione morale, tuttavia torna sull'atteggiamento del marito nella seconda parte della sua riflessione affermando che «non si dovrebbe ne meno sobrio parlare delle mogli; chi ne parla male, riceve biasimo, perché è colpa dell'huomo, se la donna è cattiva. Chi ne parla bene, si sottopone all'insidie, perché more il disiderio. Vorrieno gli huomini, che si conoscesse il bene che possedono, ma sovente, mentreche lo vogliono far conoscere, lo fanno godere; è vero che il bene reale di sua essenza è comunicabile e che, se si comunica, si accresce; ma il nostro che è una larva, spesso, se si comunica, si perde» (Ivi, 84). Il Bolognese pertanto riceve la lezione morale del mondo classico e sottolinea da vero critico morale il comportamento sbagliato del marito: Collatino ha agito da superbo, da egoista, ha voluto impiegare le virtù della moglie per vanto personale e in tal modo l'ha esposta ai desideri altrui. Emerge anche un saldo pensiero misogino che risente dell'affermata *Querelle des femmes*: dalla parte dei tradizionalisti, Malvezzi sottolinea la responsabilità degli uomini nel comportamento morale femminile e fa risuonare quella branca della trattatistica delle educande che si sviluppa in pieno rinascimento.

46 Ivi, 85.

47 *Ibidem*. Il riferimento liviano di 1, 57, 10-11: *ibi Sex. Tarquinius mala libido Lucretiae per vim stuprandae capit; cum forma tum spectata castitas incitat*

48 Ivi, 86.

49 La tradizione di attingere dai bestiari medievali i termini di comparazione, specialmente in natura morale è di ascendenza medievale. Nella cultura enciclopedica nel Barocco, non stupisce il riferimento alla tradizione animalesca, qui funzionale a rendere la pericolosità omicida di virtù dello sguardo del Basilisco. D'altra parte, il Basilisco nell'immaginario comune era associato alla donna volubile, come, ad esempio, in *Mondo simbolico* di Filippo Picinelli, edito nel 1653, 238: «se gli ornamenti, o le pompe della bella donna, senza pericolo si riguardano, il fissarsi ne gli occhi di lei sia cosa di pregiudicio più che certo». Cfr. MICHELACCI 2018, 172-177.

50 *Ibidem*. Malvezzi approfondisce la sua riflessione sulla natura del desiderio e afferma che ogni cupidigia è mossa dall'ambizione: è la volontà di sopraffare che porta l'uomo a desiderare ogni nuovo lusso come se fosse necessità: «Non ci sappiamo pigliar un diletto, se anche dentro non vi dilettiamo l'ambitione; non vi è vitio, che hannio il suo termine in se stesso»: dalle lapidarie sentenze del Bolognese possiamo intuire come lo storico intenda il desiderio di Sesto

Tarquino, come ne comprenda la natura ineluttabile e irrisolvibile del conflitto interiore che lo muove. È da tali riflessioni che procede la narrazione e subito sottolinea l'impulsività dell'atto di Sesto Tarquinio che ha bisogno di far ritorno a Collazia.

51 Ivi, 88.

52 Ivi, 90. Si osservi il calco lessicale dal corrispondente liviano *maestam*, qui amplificato dal superlativo (1, 58,6)

53 Ivi, 91: «E che haveva à fare questa infelice Lucretia? Se moriva per vivere pudica, voi la credevate morta, per essere impudica. Oh legge durissima d'honore, che non salvi ne meno gl'innocenti, legge non già discesa dal Cielo, ma salita da' profondi abissi dell'inferno».

54 Ivi, 91.

55 Ivi, 91-92: «Ma che? Se moro, mostrerò di creder'io d'hauer'errato; Diranno, che la mala coscienza m'uccide; Se vivo, voi crederete, ch'io habbia errato, direte, che hò consentito per troppo desiderio di vivere. O sopra l'altre infelice Lucretia, che non possono giustificare la sua innocenza, ne il vivere, ne il morir.

56 *Ibidem*.

57 Ivi, 92. È evidente il calco liviano, I, 58, 7: *ceterum corpus est tantum violatum, animus insons*.

58 Malvezzi dimostra di aver frequentato la componente retorica avversa a Lucrezia, i cui toni riemergono nel discorso della stessa che ripete i postulati agostiniani: MALVEZZI 1632, 92: «Il peccato è figliuolo della volontà, non del corpo; Dove non è consiglio, non è colpa».

59 *Ibidem*.

60 Ivi, 92-93.

61 Ivi, 93.

62 Si pensi al caso di Poppea che è la figura femminile per eccellenza che impiega le proprie doti fisiche ed estetiche per ottenere potere e controllo nella società classica: il personaggio è ampiamente ripreso nella produzione drammatica del Seicento: tra tutti, si ricordi *L'incoronazione di Poppea*, in cui il personaggio ha ruolo di assoluta protagonista nella gestione del potere mediante la manipolazione di Nerone, di Gian Francesco Busenello su musiche di Claudio Monteverdi, rappresentato al teatro San Cassiano nel 1643.

63 In riferimento all'onestà, Malvezzi riprende il concetto tramandato dalla tradizione per il quale è la castità stessa a muovere la libidine, a incentivarne gli atti scelerati. D'altra parte, che la *pudicitia* fosse motivo di insistenza nelle *avances* dell'amante non è certo una novità del trattato malvezziiano: il tema della *vis grata puellis* era ben radicato nella cultura classica e si era notevolmente diffuso sia nel mondo medievale sia nel contesto rinascimentale: per tale ragione, il Bolognese si inserisce nella tradizione di ricezione lucreziana e sottolinea il paradosso quasi grottesco dell'eccessivo pudore che «invece di difendere, offendi, invece di frenare le brame, stimoli à' furori, precipiti alle violenze» (MALVEZZI 1632, 93). Sul tema ovidiano della *vis grata puellis* (*Ars I*, 661-678) si veda BRESCIA 2014, 35-53.

64 MALVEZZI 1632, 94.

65 *Ibidem*.

66 SEN. Marc. 16, 2: *In qua istud urbe, di boni, loquimur? In qua regem Romanis capitibus Lucretia et Brutus deiecerunt: Bruto libertatem debemus, Lucretiae Brutum.*

Bibliografia

ARICÒ 2007 = D. Aricò, “Vestire la persona de gli altri”. *I discorsi immaginari di Virgilio Malvezzi tra Tito Livio, Guicciardini e Mascardi*, *Studi secenteschi*, 48, 2007, 3-37.

BAEZA Angulo – Buono 2013 = E. Baeza Angulo – V. Buono, *La solitudine domestica delle matrone elegiache*, *Ágora. Estudios Clásicos em Debate*, 15, 2013, 33-49.

BELTRAMI 2016 = L. Beltrami, *La bellezza femminile nella cultura romana*, in *Storia delle donne*, 12, 2016, 141-159.

BENIGNO 2020 = F. Benigno, *Costruire la figura del valido: il Ritratto di Virgilio Malvezzi*, *Cuad. hist. mod.*, 45(2), 2020, 639-664.

BETTINI 2000 = M. Bettini, *Guardarsi in faccia a Roma. Le parole dell'apparenza fisica nella cultura latina*, in *Le orecchie di Hermes. Studi di Antropologia e letterature classiche*, Torino, 2000, 313-356.

BORGIO 2011 = A. Borgo, *Lucrezia. Riflessioni sulla storia di un personaggio letterario*, *Bollettino di studi latini*, 41, 2011, 43-60.

BRAGANTINI 2015 = R. Bragantini, *Violenza della storia, storie di violenza. Riscritture di Lucrezia nella narrativa del Cinquecento*, in A. ESPOSITO (a cura di) *Lucrezia e le altre: la vita difficile delle donne (Roma, secc. XV-XVI)*, Roma: Fond. M. Besso-Roma nel Rinascimento, 2015, 73-84.

BRÄNDLI 1964 = Brändli, R., *Virgilio Malvezzi politico e moralista*, Basilea, USC, 1964.

BRESCIA 2014 = G. Brescia, *Vis grata puellis. Fortuna di un pregiudizio: il ‘caso’ Lucrezia*, in D. CERRATO, C. COLLUFIO, et al. (a cura di) *Estrupros. Mitos antiguos y violencia moderna. Homenaje a Franca Rame*, Siviglia: Arcibel, 35-53.

BULLETTA 1994 = S. Bulletta, *Per la biografia di Virgilio Malvezzi con un'appendice di lettere inedite agli Estensi*, *Aevum*, 68 (3), 1994, 635-660.

BULLETTA 1995a = S. Bulletta, *Virgilio Malvezzi e la storiografia classica*, Milano: Istituto di Propaganda Libreria, 1995.

BULLETTA 1995b = S. Bulletta, *Etica, retorica e ‘dramma’ politico nelle storie romane di Virgilio Malvezzi*, *Studi Secenteschi*, 36 (3), 1995, 3-67.

CALEF 1967 = F. Calef, *Alcune fonti manoscritte per la biografia di Virgilio Malvezzi*, *Giornale storico della letteratura italiana*, 84, 1967, 71-78; 340-367.

CAPPIELLO 2022 = R. Cappiello, *Lucrezia a processo. Pudicitia e culpa al banco degli imputati*, in C. DURACCIO (a cura di) *Querellas de las mujeres: Pasado y presente*, Madrid, 2022, 46-61.

CARMINATI 2007 = C. Carminati, s.v. MALVEZZI, Virgilio, in *DBI*, LXVIII Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2007, 337-342.

CASAMENTO 2013 = A. Casamento, «*De laustère pudeur les bornes sont passées*» *Pudori e rossori: un'indagine sulla Fedra di Seneca*, *Griseldaonline*, 13, 2013, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9212> [ultima consultazione: 20/09/2023]

CROCE 1931 = B. Croce, *Virgilio Malvezzi*, in B. CROCE (a cura di) *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1931, 91-105.

CROCE 1937 = B. Croce, *Aneddoti di storia civile e letteraria. Intorno a Lucrezia nella poesia e nella casistica morale*, *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*, 35, 1937, 146-152.

DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ 2011 = M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *Sulla tradizione della "descriptio puellae" e sull'Amaranta di Sannazaro*, *Rinascimento Meridionale*, 2, 2011, 21-58.

DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ 2014 = M. de las Nieves Muñiz Muñiz, *A descriptio puellae: tradición y reescritura*, in C. ESTEVE (a cura di) *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2014, 151-189.

DE LAS NIEVES MUÑIZ MUÑIZ 2018 = M. de las Nieves Muñiz Muñiz *La descriptio puellae nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul locus amoenus*, Firenze, Franco Cesati, 2018.

DEGL'INNOCENTI PIERINI 2008 = R. Degl'Innocenti Pierini, *Modelli femminili in Ovidio: due note di lettura a Metamorfosi e Fasti*, in P. ARDUINI et al. (a cura di) *Studi offerti ad Alessandro Perutelli*, Roma, Aracne, 2008, 385-395.

DONALDSON 1982 = I. Donaldson, *The Rapes of Lucretia, a Myth and Its Transformations*, Oxford, Clarendon Press, 1982.

ELDNER 1977 = H.G. Eldner, *Lucretia und Verginia. Studien zur Virtus der Frau in der römischen und griechischen Literatur*, Diss. Mainz 1977.

FILOSA 2012 = E. Filosa, *Tre studi sul «De mulieribus claris»*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2012, <https://www.ledonline.it/ledonline/589-filosa-studi.html> [ultima consultazione: 18/09/2023]

FONTANAROSA 1999 = S. Fontanarosa, *La fortuna di Lucrezia. Ricezione e attualizzazione di un modello di virtù muliebre. I Tra Medioevo e Rinascimento*, *Aufidus*, 38, 1999, 115-147.

FRANCHI 2012 = R. Franchi, *Lucrezia, Agostino e i retori*, in *Latomus*, 71 (4), 1088-1101.

LAGIOIA 2017 = A. Lagioia, *Nota di biasimo su Lucrezia: uno scritto inedito*

di Giovanni Segarelli, in G. CIPRIANI - A. TEDESCHI (a cura di) *Le chiavi della storia e del mito*, Bari, Levante editori, 2017, 189-208.

LANDOLFI 2004 = L. Landolfi, *Lucrezia, animi matrona virilis. Trasmutazioni di un paradigma elegiaco*, in L. LANDOLFI (a cura di), *Nunc teritur nostris areamaior equis. Riflessioni sull'intertestualità ovidiana. I Fasti*, Palermo 2004, 81-102.

LENTANO 2022 = M. Lentano, *Lucrezia. Vita e morte di una matrona romana*, Roma, Carocci, 2022.

MALVEZZI 1632 = V. Malvezzi, *Il Tarquinio superbo*, Bologna: presso Clemente Ferroni, 1632.

MENESTÒ 1979 = E. Menestò, *La «Declamatio Lucretiae» del Salutati: manoscritti e fonti*, *Studi medievali*, 3 (20), 1979, 917-924.

MICHELACCI 2018 = L. Michelacci, *Animali e uomini nel Mondo simbolico (1653) di Filippo Picinelli*, *Lettere Italiane*, 70 (1), 2018, 169-180.

MORESCHINI (a cura di) 2021 = C. Moreschini (a cura di) Tito Livio. *Storia di Roma dalla sua fondazione. Testo latino a fronte. Libri 1-2 (Vol. 1)*, Milano, BUR Classici, 2021.

POZZI 1979 = G. Pozzi, *Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione*, *Lettere italiane*, 1, 1979, 309-341.

RIPARI (a cura di) 2013a = E. Ripari (a cura di) Virgilio Malvezzi. *Opere*, I, Bologna, Persiani Editore, 2013.

RIPARI 2013b = E. Ripari, *Virgilio Malvezzi da Bologna all'Europa*, *Bibliomanie. Letterature, storiografie, semiotiche*, 34, (3), 2013, <https://www.bibliomanie.it/?p=2996> [ultima consultazione 23/09/2023]

ROBINSON 2011 = M. Robinson, *Ovid Fasti Book 2*, Oxford, Oxford Press University, 2011.

SIVO 2007 = F. Sivo, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in A. PARAVICINI BAGLIANI, J.M. SPIESER, J. WIRTH (a cura di) *Le portrait. La représentation de l'individu*, Firenze, Sismel – Edizioni del Galluzzo, 2007, 35-55.

Velli 1995 = G. Velli, *Petrarca e Boccaccio: tradizione, memoria, scrittura*, Padova, Antenore, 1995.