

Mariarosaria Picaro

Omero nascosto. La ricezione dei poemi omerici nella produzione letteraria di Lucrezia Marinelli

Abstract: lo studio si propone di individuare le ascendenze omeriche nella produzione di Lucrezia Marinelli, con particolare attenzione all'*Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, indagando prima le riprese di immagini per poi passare ad un'analisi più strettamente intertestuale. L'obiettivo di questa disamina sarà quello di comprendere come e attraverso quali modelli l'autrice integrò nella propria produzione il modello omerico.

Abstract: The study aims to trace the classical sources in Lucrezia Marinelli's production, with a special focus on the *Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*. The study will examine the images inherited from the omeric tradition and the intertextual relation with the Homeric text. The purpose of this examination is to understand how and by which models the author integrated the Homeric model in her production.

Parole-chiave: Lucrezia Marinelli, Omero, intertestualità, tradizione classica

Keywords: Lucrezia Marinelli, Homer, intertextuality, classical tradition

Mariarosaria Picaro è docente di discipline letterarie e latino, i suoi studi si concentrano sulle declinazioni della letteratura femminile del tardo Cinquecento e del primo Seicento, in particolare sulla ricezione della tradizione classica nella produzione epica e romanzesca di Lucrezia Marinelli.
Email: mariarosariapicaro7@gmail.com

Lucrezia Marinelli: vita, produzione, istruzione

Benché Francesco Flora sia così gentile da mettere in guardia i lettori della sua *Storia della letteratura italiana* dall'avvicinarsi ai poemi eroici del Seicento, tra i quali cita anche *l'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato* di Lucrezia Marinelli, giudicando che «non giova sottrarre alla nostra vita un tempo che meglio sarà dedicato a letture più fertili o soltanto allo svago»¹ uno sguardo veloce al *corpus* delle opere di questa autrice (Venezia, 1579-Venezia, 1653) potrebbe confutare, almeno in parte, tale giudizio negativo². Nell'arco degli undici anni intercorsi tra il 1595 e il 1606, Marinelli licenzia quasi un'opera all'anno, per poi riprendere con la scrittura dal 1624 sino a pochi anni prima della morte. E se la straordinarietà di questa produzione non può essere giustificata con un metro di giudizio meramente quantitativo, allora bisognerà considerare anche le numerose fonti classiche con cui Marinelli mostra di sapere reggere il confronto all'interno di essa: Virgilio, Ovidio, Platone, ma soprattutto Omero³. L'obiettivo di questo studio sarà quello di analizzare l'impiego della fonte omerica sia nell'epica, che nel romanzo marinelliano, e di ricostruire in particolare le modalità attraverso cui l'autrice è riuscita a mettere in atto questo processo di intertestualità.

Per poter comprendere le ragioni di una tale fecondità bisogna interrogare il retroterra familiare e culturale dell'autrice, che le permise, già a partire dagli anni in cui abitava la casa paterna, di entrare in contatto con un *milieu* culturale vivace e ben disposto rispetto alla pratica della scrittura femminile. Di ciò si potrebbe trovare conferma nella lettura di due passi: da un lato la lettera indirizzata a Lucio Scarano in apertura alla *Nobiltà*, in cui l'autrice ricorda il carattere «eccellentissimo» del padre⁴; dall'altro questi versi dell'*Enrico*:

Ei spessissime volte me con seco
Condusse al monte, pargoletta ancora,
Mentre con nera man nell'aere cieco

Alle stelle la notte il crina indora,
 E di quanto sapea, ne partia meco
 Il buono e 'l bello, ed io qual nuova aurora
 Crescea di virtù al sole e ancor del cielo
 Ai cari influssi, amica al dio di Delo (*Enrico*, VI, 53).

A parlare è la maga Erina, una delle tante maghe e *femmes savantes* della produzione letteraria di Marinelli, che richiama alla memoria il padre Fileno. A voler applicare una lettura autobiografica a questi versi, il sapere condiviso nella notte tra padre e figlia e il profondo senso di gratitudine per questa trasmissione “patrilineare” non sono elementi da circoscrivere alla pura finzione letteraria, ma riflettono le reali esperienze di vita di Lucrezia Marinelli, che avrebbe così reso omaggio al suo primo maestro. D'altronde anche nell'*Arcadia*, sebbene in maniera meno sentita, la maga Erato si mostra debitrice del padre Ciberione circa le sue conoscenze sull'aldilà⁵. Dunque, queste figure di figlie – maghe riconoscenti verso i loro padri – maestri, oltre a costituire un *topos* interno alla produzione letteraria dell'autrice, furono probabilmente lo specchio di cui Lucrezia si servì per filtrare e condividere la propria esperienza.

Nella stessa lettera citata in apertura, Marinelli estende l'aggettivo *eccellentissimo* anche al fratello Curzio, membro dell'Accademia Veneziana (1593) e menzionato da Lucio Scarano nell'introduzione al suo *Scenophylax*⁶. Tramite la rievocazione di numerosi incontri intellettuali tenutisi in casa Marinelli, Scarano ci permette di ottenere qualche informazione in più su Curzio e di ricostruire i momenti durante i quali Lucrezia ebbe l'occasione di ampliare il proprio sapere e di inserirsi nella complessa rete di intellettuali e stampatori che controllavano la vita culturale della Venezia tardocinquecentesca, il tutto non in veste di muta spettatrice, ma in qualità di autrice consapevole del proprio ruolo e rispettata anche grazie all'*auctoritas* del fratello. Il perno di queste relazioni fu lo stesso Scarano, cui Marinelli non manca di «dedicare la mia fatica della *Nobiltà delle Donne*» per ringraziarlo di quando «in una Lettione fatta nella Libreria della Serenissima Signoria di Venetia fui

con le sue lodi innalzata infino al Cielo nelle cose di Poesia»⁷. I due furono probabilmente uniti da un sincero sodalizio intellettuale, come attesta una lettera in cui Scarano cita l'*Arcadia Felice* in relazione al rapporto tra tragedia e opera pastorale e individua nella *Nobiltà* un chiaro esempio di applicazione della teoria platonica della corrispondenza tra nome e cosa nominata⁸. Fu poi lo stesso stampatore e compagno di Accademia di Scarano, Giovan Battista Ciotti, a mandare in stampa buona parte delle opere di Marinelli, come si legge nell'Avvertimento ai lettori dell'*Arcadia Felice*:

Ha mandato in luce la molta illustre Signora Lucrezia Marinelli vari suoi componimenti: [...] come la Sacra Colomba, la Vita del Serafico San Francesco, tutte opere in ottava rima; un Rivolgimento amoroso dell'uomo al di lui Creatore in prosa; la Vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo, [...] e già pochi mesi alcune Rime Sacre. Scrisse spinta dalla verità e dall'amore che ognuno porta al proprio sesso la Nobiltà e l'Eccellenza delle donne, ed i Difetti e Mancamenti de gli uomini. Ora per dilettere con maniera piacevole i lettori, la Felice Arcadia⁹.

Appare evidente, dunque, che il talento di Lucrezia poté svilupparsi libero e rigoglioso in una *humus* familiare e culturale capace di incoraggiare e stimolare la sua attività. Possiamo immaginare che prima attingendo alla biblioteca paterna, di cui si approfondirà in seguito, poi tramite le relazioni di cui si è ampiamente discusso, e forse grazie all'ausilio di un precettore cui non è possibile dare nome, Marinelli abbia potuto aggirare gli ostacoli che in quanto donna avrebbe incontrato nel corso del cammino della sua istruzione, senza però mai accostarsi allo studio del greco, sebbene le fonti su Giovanni Marinelli attestino la conoscenza di questa lingua da parte del padre¹⁰. Resta l'idea che Lucrezia abbia ricevuto un'educazione improntata su quella del fratello, in entrambi i casi con il greco antico in veste di grande assente, senza sostanziali discriminazioni tra i due. Reperire informazioni su come e dove le donne – e gli uomini non particolarmente famosi – del passato acquisissero le loro conoscenze in materia di storia, letteratura,

filosofia è estremamente difficile, e la questione della diffusione della conoscenza del greco antico nel tardo Cinquecento è già di per sé particolarmente complessa e ha poco a che fare con questioni di genere. Tuttavia, viene da chiedersi se questo ruolo che Lucrezia Marinelli attribuisce al padre nel suo processo di istruzione sia stato davvero così significativo, dal momento che Giovanni Marinelli non si curò né di trasmettere la conoscenza della lingua di Omero ai figli, né che qualcun altro potesse farlo al posto suo.

Omero nascosto: la tradizione omerica filtrata attraverso i modelli

Poste queste premesse, laddove ci si chieda come fu possibile per Lucrezia Marinelli integrare Omero nelle sue opere, si immaginerebbe immediatamente il ricorso alle numerose traduzioni o volgarizzamenti che ebbero vita nel Cinquecento dell'*Iliade* o dell'*Odissea*. Nel caso dell'*Enrico*, la “questione omerica” si palesa in apertura del Poema, che avrebbe composto «li documenti di Aristotile nella sua poetica», e tenendo ben presenti gli «insegnamenti di Omero, che fu da lui chiamato viva e vera idea della poesia eroica»¹¹. Il debito nei confronti delle fonti classiche viene immediatamente segnalato e presentato quasi come necessario, dal momento che

se in alcuna parte parerà ad alcuno che abbia imitato li moderni poeti, vedrà poi onde ne abbia pigliate le invenzioni, se leggerà i primi e veri fonti della poesia greca e latina, e scoprirà, che *primis gratiae sunt habendae*¹².

Una simile dichiarazione poetica, chiaramente, deve essere soggetta a verifica. Nel caso specifico del ricorso a Omero, infatti, si incorrerebbe in un errore metodologico se venissero stabiliti nessi diretti tra quello che si legge e la fonte che si immagina come primaria, se non altro perché l'epica cinquecentesca attinge a un patrimonio ben vasto di scene tipiche soggette a continue rivisitazioni nel tempo. Nel caso dell'epica dell'*Enrico*, quindi, sarebbe opportuno parlare dell'esistenza di una tradizione che fa

capo a Omero e che Marinelli integra all'interno del suo poema. Facciamo alcuni esempi.

L'allontanamento dal campo di battaglia di Veniero nel canto V tramite l'espedito dell'incontro con la maga Erina a seguito di un naufragio sembrerebbe richiamare Omero in più punti: *in primis*, lo stratagemma secondo cui un eroe valoroso e decisivo per le sorti della guerra debba essere lontano dall'azione bellica per giustificare il perdurare degli scontri rispecchia l'espedito della lite tra Agamennone e Achille per Briseide che è utilizzato nell'*Iliade* per rallentare il corso degli eventi e tenere l'eroe tessalo lontano dagli scontri. Ma anche Tasso terrà Rinaldo lontano dal campo nel canto IX della *Gerusalemme Liberata* per non rendere la vittoria dei cristiani sui saraceni prematura¹³, secondo uno schema certamente iliadico a sua volta mutuato tramite la mediazione trissiniana dell'*Italia liberata da' Goti*¹⁴. Insomma, l'immagine di un eroe tenuto forzatamente lontano dal campo di battaglia compie un viaggio che partendo da Omero giunge a Marinelli attraverso due autori che le furono certamente noti¹⁵.

Un procedimento simile ma decisamente più complesso viene messo in atto nella costruzione del personaggio di Erina, la maga che trattiene Veniero sulla sua isola tra i canti V, VI, VII, XXI e XXII. È chiaro che qui Marinelli sta facendo riferimento alla lunga tradizione che muove dalla Circe e dalla Calipso omeriche e che nel corso della storia si è dipanata attraverso le ariostesche e tassiane Alcina, Morgana, e Armida. Tuttavia, nell'atto di costruzione del personaggio l'autrice non solo pare preferire il modello della "fata buona" (pensiamo, ad esempio, a Logistilla) a quello della più tradizionale maga tentatrice – la colpa del rallentamento dell'azione e la deviazione dal destino che deve compiersi sono ascrivibili esclusivamente alla volontà dell'eroe e non all'uso delle arti della seduzione della maga come il lettore si aspetterebbe – ma, cosa più importante, inserisce tra i suoi modelli di riferimento anche due autrici, Margherita Sarocchi e Moderata Fonte. La scelta, dunque, è quella di un recupero della tradizione omerica attraverso un filtro nuovo, quello della coeva letteratura femminile. Ciò risulta

tanto più evidente se si guarda alla maniera in cui l'autrice descrive la maga: non c'è insistenza sulla sua bellezza fisica come avviene per Armida o per Alcina, non c'è volontà della donna di imporsi – specialmente dal punto di vista sessuale – sul prigioniero: il suo aspetto è esattamente quello che appare e non un inganno – ritorniamo di nuovo ad Alcina – e le sue virtù connotative paiono essere la castità, la vita spesa con le altre giovani a cacciare, e la capacità di soffrire in silenzio per la partenza dell'eroe amato. Nell'episodio trattato, insomma, non vi è lussuria, Erina non è sovvertitrice dell'ordine dei rapporti uomo-donna, e vive in un *locus amoenus* che pare creato apposta affinché Veniero possa rifocillarsi prima di ripartire alla volta della sua avventura contro i Greci. Proprio queste caratteristiche fanno pensare che nella gerarchia dei modelli messi a vaglio un posto d'onore sia stato riservato a Fonte e Sarocchi, e alle loro Calidora e Circetta, di cui l'autrice lesse nella *Scanderbeide* e nel *Floridoro*. Circetta, in particolar modo, attira la nostra attenzione: nel poema di Fonte è la figlia della più nota Circe, che l'avrebbe concepita con Odisseo prima di essere abbandonata e che, in risposta a questa delusione e assecondando un istinto di vendetta, avrebbe occupato Itaca alla morte dell'eroe greco, per poi lasciarla nelle mani della figlia. Fonte, dunque, costruisce per la sua maga un *genos* del tutto matrilineare, ispirandosi alla tradizione solo per sconvolgerla: da Circe la figlia eredita il nome, la bellezza, i poteri, un'isola, ma soprattutto il destino. Infatti anche lei, come la madre, verrà ingannata da Silano, nonostante il suo tentativo di resistere al sentimento che prova nei suoi confronti. Il passo in avanti rispetto al *topos* classico avviene nel momento in cui questa maga sceglie di non servirsi mai della sua bellezza e di sopprimere ogni tipo di desiderio amoroso, come poi accadrà anche per Erina, in ossequio alla volontà delle autrici di svincolare l'immagine della maga dall'ideale classico della *femme fatale*. Per tornare a Marinelli, in conclusione, questo procedimento di costruzione di Erina ci appare tanto più straordinario se consideriamo il ruolo centrale nel poema che questo personaggio riveste: il numero di battute a lei riservato è indiscutibilmente il numero più alto di tutta l'opera,

anche di più di Enrico Dandolo, il protagonista; ma soprattutto, come evidenzia Stampino e come si è già potuto constatare in apertura, Erina è il personaggio-specchio dell'autrice, nella quale si sintetizzano il passato e il presente sia della narrazione che della vera storia di Venezia. Quando, nel canto VI, Erina profetizza a Veniero il suo futuro, fa riferimento ad una “dotta penna” che racconterà la sua storia di là da venire. Con una straordinaria *myse en abîme*, Marinelli affida al suo alter ego poetico il compito di prevedere la sua stessa scrittura:

So che quanto a te dico occulto è ancora,
 E quasi istoria isconosciuta giace,
 Come già Candian fu duce, e allora
 Ebbe di regnar sol desio vorace;
 Come Vinegia tua tentò ch'ei mora
Di dotta penna il ragionar non tace
Che risuonar fa negli scritti sui
La gloria somma e 'l vituperio altrui (Enrico VI, 22).

Ciò si ripete nel canto XXII, quando Erina illustra a Veniero una profezia sulla futura grandezza della Serenissima. All'interno di questo affresco di gesta ed eroi Marinelli torna ad autocitarsi nelle ottave 28 – 29 tramite il riferimento alla Sirena e alla Vergine. Ciò appresenta un perfetto assorbimento da parte dell'autrice di tutta l'iconografia veneziana del tardo Cinquecento e del pieno Seicento, che associa la Serenissima a figure femminili mitizzate e idealizzate¹⁶:

Mira *vaga Sirena* uscir de l'onde
 Bella, leggiadra e *pargoletta ancora*,
 Temprar con dotta cetra alte e gioconde
 Note, onde l'alghe intorno ai liti indora:
 Guata serpir tra le sue chiome bionde
 Il verde Lauro che i suoi pregi onora.
 Ecco, come ad udir corrono intanto
 Le ninfe e i cigni d'Adria il suono e 'l canto.

Stupirà il mondo de' suoi detti al suono;
 E fia d'onor forse più ch'altra degna:
 Le sacre Muse a corteggiarla sono:
 A quella Febo la sua gloria assegna.
 De' suoi lodati studii non ragiono:
 Canterà lei, che in ciel Regina regna,
 Matura fatta con sonori carmi
 De la sua nobil patria i pregi e l'armi.

Omero rivelato: riferimenti intertestuali

Volendo procedere oltre il riuso di immagini e situazioni, il lettore dell'*Enrico* si troverà anche davanti ad alcuni *loci* che sembrano testimoniare un rapporto di intertestualità diretta tra l'opera e i modelli classici, in questo caso, l'Odissea. Nel canto V, dopo essere scampato ad un naufragio, l'eroe Veniero approda sulle coste dell'isola della maga Erina. Lì viene lavato da alcune ancelle, prende parte a un banchetto organizzato in suo onore, e infine, allietato dal suono della cetra e dal canto di Altea, nasconde la pesantezza del suo cuore mostrandosi «pur lieto»:

Cento vergini allor già nate in quelle
 Selve sacrate alla triforme dea
 Venner: questa al guerrier le spoglie belle
 E i lacci d'or molli dal mar sciogliea;
 Quella apprestava un bagno e di novelle
 Frondi il tutto più adorno e bel rendea;
 Una dalle chius'arche i panni trasse
 Per cinger del campion le membra lasse.

Chi lo lavò, chi 'l terse, l'unse e 'l cinse
 Con gentil modo in delicata veste;
 Chi 'l letto ornò che 'l duol che già lo strinse
 Scacci e ponga in oblio le pene infeste;

Questa il fuoco destò, quell'altra avvinse
 Le carni a' spiedi; una in dorate ceste
 Cerere porta ed altra i bianchi lini
 Stende; altra pone i preziosi vini.

[...]

Fornito il tutto, Altea giunge veloce
 Con dolce cetra e canto di sirena;
 La bella Erina allor con grata voce
 L'ospite caro invita alla sua cena.
*Quel non pareva che già dal mare atroce
 Solo vivo fuggì, ma vivo appena;*
 Più ch'uom sembrava in regal manto involto,
Nel parlar saggio e nel leggiadro volto.

[...]

*Poiché con cibi grati e vin soave
 Il desio di natura avida estinse,*
 Ch'è dal mar lungi, e più non teme o pave
 L'orgoglio suo, che già 'l travolse e spinse,
 Gli aggrada il tutto; gli è noioso e grave
 Che luogo alpestre e sconosciuto attinse,
 Ma *pur lieto* si mostra, benché il cuore
 Dubbioso ondeggi tra gioia e dolore (*Enrico V*, 84 - 85, 87, 95).

Queste ottave ripercorrono pedissequamente il soggiorno di Odisseo a Scheria presente nel libro VIII dell'*Odissea*: naufrago presso la corte di Alcinoò, Odisseo viene lavato e deterso con oli dalle ancelle del sovrano, partecipa a ben due banchetti organizzati in suo onore, e infine ascolta il canto dell'aedo Demodoco che rievoca le vicende di Troia. Nascondendo sotto un mantello purpureo il pianto, anche Odisseo tenterà di mostrarsi "pur lieto", ma senza riuscire a trattenere l'emozione. Sia che si guardi al

macroracconto del naufragio e del banchetto chiaramente ispirato alla fonte omerica, sia che ci si concentri sugli specifici epiteti di Veniero – sfuggito al *mare atroce* [...] *vivo appena*, con il suo *parlar saggio* – sembra che Marinelli abbia voluto servirsi dell'eroe come di un moderno Odisseo, in cui far confluire contemporaneamente l'ispirazione iliadica – l'eroe lontano dal campo di battaglia per rallentare la narrazione – e quella odissiaca. La vicinanza al testo omerico, ad ogni modo, viene ancora di più confermata dal verso «Poiché con cibi grati e vin soave / Il desio di natura avida estinse», decisamente vicino alla formula αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο¹⁷, che ricorre in *Od.* VIII ai vv. 72 e 485, oltre a un'altra ventina di occorrenze omeriche¹⁸.

Giunti a questo punto, sappiamo bene che è impossibile giustificare una simile ripresa con l'ipotesi di una diretta lettura del testo in greco. Di certo questo particolare verso fu molto caro al Trissino che lo cita ben tre volte nell'*Italia liberata*¹⁹, dunque si potrebbe ipotizzare un passaggio attraverso la lettura dell'*Italia*, o una traduzione latina dell'*Iliade* o dell'*Odissea*, o ancora di un volgarizzamento. In Italia, il XIV secolo si apre con la traduzione *verbum de verbo* di Leonzio Pilato (1310 - ...) dell'*Iliade*, composta tra il 1358 e il 1362 e pensata per la consultazione di Petrarca e Boccaccio. A partire da questo lavoro si diffusero una serie di copie manoscritte e *retractationes* che testimoniano la larga circolazione del testo nella penisola nonostante le molte critiche che gli furono rivolte. Coluccio Salutati, ad esempio, espresse il desiderio di un Omero latino in versi capace di reggere il confronto con Virgilio, massimo esponente del rifacimento dei poemi omerici. Ciò nonostante, l'eco dell'impresa di Leonzio Pilato si espande per tutto il XV secolo, che pullula di traduzioni in prosa dei poemi omerici: Leonardo Bruni (Arezzo 1370 – Firenze 1444), Guarino Veronese (Verona 1374 – Ferrara 1460), Francesco Filelfo (Tolentino 1398 – Firenze 1481), Carlo Marusppini (Arezzo o Genova 1398 – Firenze 1453), Pier Candido Decembrio (Pavia 1399 – Milano 1477), Bartolomeo Fonzio (Venezia 1502 – Venezia 1562) e Angelo Poliziano (Montepulciano 1454 – Firenze 1494) curarono traduzioni dell'*Iliade*, ma tra tutti emerge il lavoro di

Lorenzo Valla (Roma 1407 – Roma 1457) in collaborazione con Francesco Griffolini (Arezzo 1420 – Napoli 1490), che vide la stampa a Brescia presso Enrico da Colonia e Stazio Gallo nel 1474²⁰. Furono proprio gli esempi di Leonzio Pilato, Valla e Griffolini che sancirono la fortuna della circolazione del testo omerico in latino, ora in veste di “supporto” alla lettura del testo originario, dal XVI al XIX secolo²¹.

Il Cinquecento non fu da meno: a tal proposito Valentina Prosperi ricorda il prodigioso lavoro di traduzione dal greco al latino sia dell'*Iliade* che dell'*Odissea* operato da Andrea Divo nel 1537 proprio a Venezia, le cui traduzioni ebbero il merito di fissare una *versio latina* modellata su quella di Leonzio Pilato che rimase a lungo tempo insuperata, e che fu utilizzata dall'autrice già per la *Nobiltà*, in cui Marinelli mette a confronto passi di Divo con quelli della traduzione di Groto dell'*Iliade*²²; a proposito del verso succitato, nella sua *Ilas ad verbum translata* (Venezia 1537)²³, Divo lo traduce così: «sed post potus et escae desiderio eiecerunt», ricalcando fedelmente in latino il verso greco. Marinelli, invece, procede oltre la formula, connotando il desiderio «di natura avida», così come i cibi si presentano «grati» e il vino «soave». L'operato di Divo si inserisce, ad ogni modo, in un contesto già particolarmente vivo: nel 1502 a Venezia circolano la ristampa della traduzione di Valla ad opera di Pierio Valeriano da Belluno, nel 1504 viene data alle stampe un'edizione stampata da Aldo Manuzio contenente, oltre all'*Iliade* e all'*Odissea*, anche la *Batrachomyomachia* e 32 Inni, infine nel 1510 Raffaele Maffei dà alle stampe una traduzione in prosa in latino dell'*Odissea* (*Odissea Homeri per Raphaellem Volaterranum in Latinum conuersa*)²⁴. Mentre sul versante dei volgarizzamenti è sempre Prosperi a segnalare le otto traduzioni italiane dell'*Iliade* del XVI secolo accanto ai coevi e successivi volgarizzamenti dell'*Odissea*²⁵. Come si noterà dal raffronto che viene presentato, è possibile notare delle analogie tra alcuni di questi volgarizzamenti e il testo marinelliano che, come si è detto in precedenza, si rivolge esplicitamente a Groto nella *Nobiltà*: Gussano (Venezia 1544): traduce «ma poi che l lor desio fu parimente / di mangiar, e di ber

contento e sazio», Groto (Venezia 1572) «poi che la fame è da i **gran cibi** tolta / lor, e la sete da un **liquor divino**», La Badessa «Ma poi ch'ogn'un di **delicati cibi** / e di **vini dolcissimi**, e di canto / satio ben fu» (Padova 1564), Bernardino Leo: «dapoi che fame e sete mandar fuori / con **vivande copiose e dolci vini**» (Roma 1574). Si noti in comune con Marinelli l'accostamento del nome e dell'aggettivo – *grati cibi e vin soave* –. Malipiero (Venezia 1643) rende in prosa: «Ma dopo che il cibo satollò la fame, i fanciulli Ganimedi stillarono ne' bicchieri buon vino». Per quanto riguarda l'Odissea, invece, Baccelli (Firenze 1582) «ma, poi che sazio il **natural desio** / fu di mangiare, e la sete ebber vinta» – così come il *desio* di Marinelli è *di natura avida* –.

L'idea è che questi traduttori – volgarizzatori non abbiano guardato al testo in greco, ma siano anch'essi passati attraverso il tramite latino, quello di Divo, che fu probabilmente il testo che anche Tasso aveva tra le mani quando trascorreva la sua Iliade. È opportuno tenere a mente che l'*imitatio* omerica è un processo tutt'altro che scontato: al di là della questione della conoscenza o meno della lingua greca, va ricordato che Marinelli, ricollegandosi apertamente a Omero, si sta inserendo nel complesso dibattito che animava la vita culturale tardocinquecentesca e che toccò anche Tasso, ovvero quello che contrapponeva Omero e Virgilio in quanto fonti d'ispirazione dei poemi eroici. Di certo Ariosto, l'Omero ferrarese, aveva creato un precedente dinnanzi al quale non si poteva rimanere indifferenti. Tuttavia, se rivolgiamo lo sguardo a Tasso, è chiaro che la questione si fa più complessa. L'autore, infatti, rifletterà per tutta la vita sul complesso rapporto della sua scrittura con Omero, che si rivelerà una costante della sua produzione letteraria. Ad esempio, in una prima fase Tasso pare assorbire il giudizio unanime della critica del Dolce e di Giraldi Cinzio, ovvero che Omero, padre di tutti i poeti, manchi di decoro, e che debba essere utilizzato come esempio di buona riuscita dell'*inventio* e della *dispositio*, dunque nell'impianto strutturale del poema. Sarà poi la *Conquistata* ad essere composta sotto il segno di Omero piuttosto che di Virgilio²⁶. Si pensi, ad esempio, al grande lavoro di rielaborazione del patrimonio omerico

e periomerico (Omero commentato da Eustazio) che Tasso compie nella *Conquistata*²⁷.

Tornando a Marinelli, di certo la presenza virgiliana nell'Enrico è indiscutibile, ma un riferimento ad Omero così evidente, segnalato in apertura del poema e poi sviluppato sia in senso intertestuale che macrotestuale ci restituisce l'immagine di una autrice capace di esercitare il suo diritto alla scelta nella costruzione del proprio poema, guardando sì a Virgilio, che costituiva una fonte imprescindibile per un poema epico di ambiente veneziano, ma anche ad Omero, un autore decisamente più problematicizzato, attraverso il ricorso sia alla fonte latina (come avviene per la *Nobiltà*) sia ai volgarizzamenti²⁸.

D'altronde, il verso che si è preso in considerazione non è il primo né l'unico riferimento letterale all'*Odissea* che incontriamo nella produzione letteraria di Marinelli. L'autrice aveva già fatto uso del poema di Odisseo trent'anni prima nell'*Arcadia Felice*, come segnalato da Lavocat, prendendo ispirazione in diversi *loci* del romanzo da Omero, anche grazie alla mediazione del modello virgiliano. Nel III libro del romanzo i pastori d'Arcadia e Diocleziano intraprendono un viaggio alla volta del fantascientifico giardino di Erimeno. Lì, tra lo stupore generato dall'amenità del paesaggio e dalle invenzioni del mago, i nostri protagonisti ricevono le istruzioni per raggiungere la ninfa Erato. Ismaelle, fido compagno di Diocleziano, dovrà compiere un rito che Marinelli descrive due volte, prima per bocca del mago, poi nella sua realizzazione nel libro IV: triplice abluzione, raccoglimento di erbe e radici, danze rituali attorno ad una fossa, libagioni di miele, vino, latte e farina, bruciatura di incensi e sacrifici animali. In particolar modo, Ismaelle sacrifica «alla Tergemina Diva una bianca cerva, a Proserpina una vacca sterile ed al grand'Osimandro un montone». Al termine del sacrificio, lo spirito di Osimandro indica ai viaggiatori la via verso la «magione» della Ninfa.

L'incontro con uno spirito capace di indicare una via appare, ancora, ispirato all'*Odissea*. Nel libro X la bella Circe, infatti, ingiunge a Odisseo di cercare Tiresia nel regno dei morti:

ἔνθα δ' ἔπειθ' ἤρωσ, χριμφθεὶς πέλας, ὥς σε κελεύω,
 βόθρον ὀρύξαι ὅσον τε πυγούσιον ἔνθα καὶ ἔνθα,
 ἀμφ' αὐτῷ δὲ χοῖν χεῖσθαι πᾶσιν νεκύεσσι,
 πρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνῳ,
 τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ παλύνειν.
 πολλὰ δὲ γουνοῦσθαι νεκύων ἀμενηνὰ κάρηνα,
 ἐλθὼν εἰς Ἴθάκην στεῖραν βοῦν, ἢ τις ἀρίστη,
 ῥέξειν ἐν μεγάροισι πυρὴν τ' ἐμπλησέμεν ἐσθλῶν,
 Τειρεσίη δ' ἀπάνευθεν οἶν ἱερευσέμεν οἴῳ
 παμμέλαν', ὃς μήλοισι μεταπρέπει ὑμετέροισιν» (*Od.*, X, vv. 516 - 525)²⁹.

Queste istruzioni vengono seguite con estrema puntualità da Odisseo, che riferirà ad Alcinoο di aver scavato una fossa di un cūbito, di aver libato ρῶτα μελικρήτῳ, μετέπειτα δὲ ἠδέϊ οἴνῳ, τὸ τρίτον αὖθ' ὕδατι· ἐπὶ δ' ἄλφιτα λευκὰ πάλυνον, di aver sacrificato come la maga aveva prescritto una στεῖραν βοῦν (XI 27-30). Ci troviamo ancora, quindi, di fronte ad una formula ben precisa, quella del sacrificio rituale, che Marinelli mostra di conoscere e rifunzionalizzare non già, come farà trent'anni dopo, in un'opera epica, ma in un testo di tutt'altro genere, un romanzo pastorale. D'altronde, pratiche del genere rappresentano una prassi nel mondo antico: già nel libro III Nestore sacrifica ad Atena una vacca bianca, dopo aver banchettato assieme a Telemaco e alla dea³⁰.

A leggere questi versi, quindi, l'*imitatio* omerica dell'*Enrico* non solo non appare come un fenomeno isolato, ma risulta tanto più interessante se messa a confronto con lo stesso processo attuato nell'*Arcadia Felice*. Come si è potuto notare in precedenza, malgrado l'ignoranza della lingua il testo omerico per Marinelli non è uno sconosciuto, ma rappresenta una fonte che l'autrice mostra di saper maneggiare, anche se in traduzione, con la stessa destrezza con cui si servì delle fonti latine. Come si è sottolineato, per Lucrezia non dové essere difficile mettere le mani su una traduzione dell'*Iliade* o dell'*Odissea*, sia se si considera l'eventualità della consultazione della biblioteca paterna, sia se si volge lo sguardo al panorama culturale veneziano del tempo. Nonostante non sia possibile ricostruire

con certezza la biblioteca di Giovanni Marinelli, si può provare a ricostruirla indirettamente guardando ai suoi campi d'interesse: il padre di Lucrezia fu autore di testi di medicina femminile, commenti a Ippocrate e Aristotele, e di un manualetto di retorica intitolato *La copia delle parole* (Venezia 1562). È sempre Lavocat a sottolineare la dipendenza delle scelte retoriche e stilistiche di Marinelli da quelle già battute dal padre, tuttavia va sottolineato che Lucrezia si dimostrò non poche volte critica di Aristotele e delle sue posizioni. L'*Arcadia*, ad esempio, procede oltre il precetto aristotelico della divisione degli stili, servendosi di un tono alto e di molteplici abbellimenti retorici per una materia pastorale³¹. I modelli paterni, dunque, vengono interiorizzati e superati. È nella *Nobiltà*, ad esempio, che l'autrice polemizza contro le teorie aristoteliche sulla presunta inferiorità femminile espresse nell'*Historia Animalium*, nella *Politica* e nell'*Etica Nicomachea* non solo sul piano del contenuto, ma anche su quello della forma. Il ragionamento aristotelico viene tacciato di «inconsistenza argomentativa» e smontato attraverso il ricorso ad altre fonti classiche (Erodoto, Platone, Plutarco)³². Questo atteggiamento apertamente ostile apparirà mitigato nell'ultima opera dell'autrice, le *Essortazioni alle donne* (Venezia 1645)³³, un testo in cui Marinelli mostra di saper padroneggiare gli strumenti retorici della classicità, in particolare l'*insinuatō* ciceroniana, per perorare la causa femminile senza rendere manifesto il suo proposito e la sua ostilità verso Aristotele. Attraverso il ricorso a questo strumento retorico, infatti, Marinelli riesce a dissimulare l'intento provocatorio del testo, partendo da una posizione apparentemente incompatibile con tutta la sua produzione precedente – le donne devono vivere in armonia con il marito, e tale armonia può essere raggiunta solo se le donne sono disposte a modellarsi sull'esempio del consorte – che sostiene proprio attraverso il ricorso ai modelli vituperati in precedenza. Seguendo il precetto ciceroniano, l'autrice finge in un primo momento di allinearsi alle posizioni universalmente condivise sulla condizione femminile, salvo poi distanziarsene facendo uso di procedimenti sottilmente ironici: i riferimenti in chiave antifrastica ad Aristotele ed Esiodo e il

ribaltamento del ragionamento di partenza – se le donne devono plasmare il proprio comportamento sull'esempio maschile, allora sarà necessario che tutti gli uomini siano buoni – approdano alla conclusione che la donna, nella reclusione domestica, si avvicina a modelli di alto spessore intellettuale e morale. L'esempio delle *Essortazioni* fornisce un'ulteriore prova della profonda conoscenza dei classici dell'autrice, che è capace non solo di citarli, ma soprattutto di rifunzionalizzarli e ribaltarli³⁴. Ma l'uso di *topoi* retorici non si limita solo alle *Essortazioni*: Stampino, ad esempio, analizza l'uso nell'*Enrico* di altri espedienti tipici della retorica classica quali l'uso di domande retoriche e dell'*ekfrasis*³⁵.

D'altronde Venezia si presentava come un terreno fertile per queste esperienze di riuso del patrimonio classico: come ben evidenzia Stocchi, la Serenissima rappresenta un punto cruciale per l'incontro tra l'Oriente bizantino e l'Occidente latino, e fu proprio a partire dall'età umanistica che l'interesse per il greco antico andò crescendo. Nel XVI secolo la città rappresentava il primo centro intellettuale e librario d'Europa, ed oltre alle edizioni dei grandi autori della letteratura italiana, a Venezia si stampano anche i classici greci e latini nelle stamperie dei Giolito, dei Giunta, di Aldo Manuzio e dei suoi eredi e di Giovan Battista Ciotti, attorno alle quali gravitavano personaggi come il Naugerius (Venezia 1483 – Blois 1529), Girolamo Ruscelli (Viterbo 1518 – Venezia 1566), Ludovico Dolce (Venezia 1508 o 1510 – Venezia 1568), Pietro Bembo (Venezia 1470 – Roma 1547) e Marco Musuro (Creta 1470 – Roma 1517), insegnante di lettere greche presso la scuola della Cancelleria ducale, filologo e curatore per la tipografia aldina di testi di Aristofane, Platone, Alessandro di Afrodisia, Esichio e Ateneo. Ma non furono le sole stamperie a stimolare la diffusione dei classici nella Repubblica: il ruolo delle associazioni come i cenacoli, i gruppi di letterati e le Accademie fu altrettanto decisivo, come infatti si riscontra nell'esperienza di Lucrezia Marinelli. Si ricordi il caso emblematico del progetto di Federigo Badoer (Venezia 1519 – Venezia 1593), fondatore nel 1558 dell'Accademia della Fama, per la quale aveva immaginato un progetto immane ma che rimase

incompiuto: la tipografia e la biblioteca avrebbero dovuto essere strumenti della realizzazione di un programma di pubblicazione di tutti i classici antichi e moderni. Nel 1544, inoltre, abbiamo notizia della presenza in città di Niccolò Sofianòs, umanista, filologo, stampatore e docente di greco. Marinelli, dunque, maturò la sua esperienza al tramonto di questa grande stagione veneziana, che si avviava ad un Seicento decisamente meno vivace e maggiormente limitato dalle conseguenze del Concilio³⁶.

L'ennesima prova che:

(le donne) hanno la medesima anima ragionevole, che ha l'uomo [...] e ancor più nobile: perché ancor più perfettamente non possono imparare le medesime arti, e scienze, le quali imparano gli uomini? Anzi, quelle poche che alle dottrine attendono, divengono tanto delle scienze ornate, che gli uomini le invidiano e le odiano³⁷.

Note

1 FLORA 1962, 377. Vale la pena ricordare anche il giudizio che Croce ebbe sulla poesia di Marinelli: nel saggio *Donne letterate nel Seicento* (1935), Croce definisce il XVII secolo «senza aria di muliebrità», animato da una «pseudopoesia letteraria» tutta improntata al concettismo (queste definizioni si trovano in B. CROCE, *Donne letterate nel Seicento*, in *Nuovi saggi sulla Letteratura italiana del Seicento*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1949 159 – 177 e *Storia dell'età barocca in Italia*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1929, 283 – 285). Nonostante ciò, non dimentica di sottolineare il contributo alla produzione letteraria coeva di donne come Vincenza Armani, Marcherita Costa, Margherita Sarrocchi e Lucrezia Marinelli. Croce nota che l'*Enrico* avrebbe goduto di una certa notorietà già poco tempo dopo la sua pubblicazione, come attesta una lettera del 1641 di Fulvio Testi indirizzata a Francesco I d'Este a proposito della sua opera epica *Costantino*, in cui fa riferimento proprio al poema di Marinelli come fonte di ispirazione. Poste queste premesse, una pecca nel giudizio crociano è riconosciuta da Prosperi nella volontà del critico di negare alla poesia della Marinelli una specificità femminile. Infatti, sebbene il critico apprezzi la capacità dell'autrice di distanziarsi dallo stile ampolloso e

fin troppo stravagante adottato dai poeti di sesso maschile nel XVII secolo, a suo dire non ci sarebbe un reale spirito femminile alla base di questa poesia, quanto semplicemente un maggior grado di conservatorismo delle donne letterate del secolo (PROSPERI 2011, 28 – 30).

2 Salvo dove diversamente indicato, in questo lavoro si farà riferimento alle seguenti delle opere di Marinelli: *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, M. G. STAMPINO (a cura di), Modena, Mucchi Editore, 2011 (anche in inglese, sempre a cura di Stampino: *Enrico; or Byzantium Conquered: A Heroic Poem*, Univeristy of Chicago Press, 2009); *Arcadia Felice*, F. LAVOCAT (a cura di), Firenze, Olschki, 1998; *La Nobiltà et l'Eccellenza delle Donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini*, Venezia, Giovan Battista Combi, 1621. Per un prospetto biografico completo della vita di Lucrezia Marinelli, si vedano: BENEDETTI 2008, 381-383; DE LISO 2023, 150-151; DI MARO 2024, 494-515; STAMPINO 2011, 5-6; MORANDINI 2001, 234; VILLANI 1913, 406-407; PRUDENCE-SALVATORE 1994, 10-13, PROSPERI 25 – 27. Un'ipotesi di Virginia Cox (2011, 271) mette in discussione la data di nascita canonica di Lucrezia Marinelli (1571) ricavabile da un documento che attestava l'età di 82 anni al momento della morte, guardando a tre dati piuttosto convincenti: un ritratto dell'autrice del 1601 nel quale è riportata l'età di 22 anni, la notizia che la *Colomba sacra* (1595) fu pubblicata a 15 anni e il riferimento ad una «audacia, che bolle ne' cuori giovani» nel *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo* (Venezia, 1602), maggiormente ascrivibile ad una ragazza di 23 anni piuttosto che ad una di 31. Sull'ambiguità del cognome, riportato in alcune fonti come Marinella, si è scelto di seguire il criterio di Maria Galli Stampino, che sceglie di non accodarsi alla prassi tipicamente cinque-secentesca di femminilizzare i cognomi con uscita-i/-o. Eccetto un periodo di lungo silenzio letterario dovuto alle incombenze insorte dopo il matrimonio, Marinelli dedica la sua intera vita alla scrittura, spaziando tra opere agiografiche (*La colomba sacra*, 1595; *Vita del serafico et glorioso San Francesco*, Venezia 1597; *La vita di Maria Vergine imperatrice dell'universo*, Venezia 1602; *Vita di Santa Giustina*, Venezia 1606; *De' gesti heroici e della vita meravigliosa della Serafica Santa Caterina*, Venezia 1624; *Le vittorie di Francesco il serafico*, Venezia 1647; *Holocausto d'amore della vergine Santa Giustina*, Venezia 1648) rime sacre (*Rime sacre*, Venezia 1603), poemi mitologici (*Amore innamorato e impazzato*, Venezia 1598), epica (*L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, Venezia 1635), romanzi pastorali (*Arcadia Felice*, Venezia 1605), sino ad intervenire nell'annosa *querelle des femmes*, prima con posizioni decisamente apologetiche verso le donne nella *Nobiltà et eccellenza delle donne* (Venezia 1601 e 1621) per poi abbracciarne di più ambigue nelle ultime, ancora poco discusse, *Essortationi* (Venezia 1645), di cui si tratterà in seguito.

3 Per un'analisi più approfondita, si rimanda alle Introduzioni e alle Note delle edizioni dell'*Enrico*, della *Nobiltà* e dell'*Arcadia Felice* precedentemente citate.

4 «Faccia ella, che in qualche parte loro pareggi la singolare amicitia, ch'ella hebbe con *l'Eccellentis. Sig. Giovanni mio Padre*, e con quella, che hora tiene

con l'*Eccellentissimo Sig. Curtio mio fratello*» (corsivo mio).

5 *Arcadia*, 166 – 168.

6 *Scenophylax. Dialogus, in quo tragædijs, et comædijs antiquus carminum vsus restituitur, recentiorum quorundam iniuria interceptus* (Venezia, Ciotti 1601).

7 *La Nobiltà*, 2.

8 DUNHILL 1999, 5.

9 *Arcadia Felice*, 2 – 3. Corsivo mio.

10 Della stessa opinione è anche PERROCCO 2018, 343-344: «Il grande lavoro compilativo svolto dalla Marinella con le fonti di cui è impregnata la *Nobiltà e l'eccellenza* è impensabile senza la biblioteca costruita dagli uomini con cui viveva e che essi stimolavano e spingevano a frequentare. La massa di citazioni che ella usa per sostenere e convalidare le tesi portanti il suo discorso, le teorizzazioni usate per adattare queste citazioni ai suoi argomenti portanti richiamano, non poche volte, gli interessi specifici di Curzio». Il fratello, infatti, si era dedicato alla medicina come il padre e alla storia (PROSPERI 2011, 26).

11 *Enrico*, 39. Va ricordato che Marinelli si rivolge a Omero non solo nella materia, ma anche nel modo di trattarla: fuori dal concettismo tipico del Seicento – e che spesso le è stato affibbiato senza motivo – l'autrice si rivolge a Omero nello stesso modo in cui lo faceva Tasso, di cui si ragionerà nelle pagine a venire, ossia cercando di imitare l'*inventio* e soprattutto l'equilibrio dell'autore (PROSPERI 2011, 29).

12 *Ibidem*.

13 CAPUTO 2017, 118.

14 DI SANTO 2020, 94.

15 Sull'influenza di Tasso e Trissino sull'epica di Lucrezia Marinelli si veda o le note di Stampino all'*Enrico*.

16 PROSPERI 2011, 31 – 35. A proposito dell'uso da parte di Marinelli del simbolo della Sirena per autorappresentarsi rimando anche al mio intervento in corso di pubblicazione al XXVII Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti (Palermo 12 – 14 settembre 2024), *Lucrezia Marinelli, "vaga Sirena" veneziana*.

17 «Ma quando ebbero estinto il desiderio di mangiare e di bere» (trad. mia).

18 *Il.* I v. 469, II v. 432, VII v. 323, IX v. 92 e 222, XXIII v. 57, XXIV v. 628, mentre in in *Od.* III v. 67 e 473, IV v. 68, VIII v. 72 e 485, XII v. 308, XIV v. 454, XV v. 143, 303 e 501, XVI v. 55 e 480, XVII v. 99.

19 «Onde prendé una tazza, / e coronolla di spumoso vino» (XIV vv. 59 – 60), «Ma come ebber mangiato, / e coronate spesso le tazze di spumoso vino» (XVII vv. 63 – 64), «Comèbber poi mangiato, / e coronate le belle tazze di spumoso vino» (XXII vv. 244 – 245).

20 ISTC ih00311000.

21 Si fa riferimento al contributo in corso di pubblicazione di V. PROSPERI *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, 144.

22 A questo proposito si vedano FABBRI 1985, 71-81 e 2001, 157-162,

PROSPERI 2020, 46 – 47 e *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, 154.

23 CNCE 22956.

24 Traduce così il verso succitato: «ubi edendi atque bibendi cupido compressus est». CNCE 22947.

25 Partendo dalla traduzione del I libro dell'Iliade di Gussano, l'arco di tempo che va dal 1544 al 1620 vede la pubblicazione di due volgarizzamenti a Venezia (*Il primo libro de l'Iliade d'Homero, tradotta di Greco in volgare da M. Francesco Gussano*, Venezia 1544, CNCE 29825; *Il primo libro della Iliade d'Homero. Tradotto da Luigi Groto Cieco d'Hadria*, Venezia 1572, CNCE 22969), uno a Padova (*L'Iliade d'Homero tradotta in lingua Italiana per Paolo Badessa Modenese*, Padova 1564, CNCE 22968), uno a Roma (*Dell'Iliade d'Homero, tradotta da M. Bernardino Leo da Piperno. Libri dodici*, Roma 1574, CNCE 22917), uno a Torino (*L'Iliade volgare di Francesco Nevizzano*, Torino 1572, CNCE 22970), uno a Ronciglione (*La Iliade di Homero tradotta in Ottava Rima sal Sig. Gio. Battista Tebaldi detto l'Elicona*, Ronciglione 1620), accanto alle due edizioni inedite di Niccolò Franco (ca 1565) e Girolamo Baccelli (1582), di cui si legge la traduzione dell'Odissea (*L'Odissea d'Homero tradotta in volgare fiorentino da m. Girolamo Baccelli*, Firenze 1582, CNCE 22973), così come segue, nel 1643, la traduzione in prosa di Malipiero (*L'Odissea d'Omero trapportata dalla greca nella toscana favella da Federico Malipiero nobile veneto*, Venezia 1643) PROSPERI 2020, 43 – 79 e *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, 151 – 154.

26 GIGANTE 2024, 51 – 61.

27 Per approfondire questo tema si rimanda a M. SARNELLI, *Alcune osservazioni sull'imitatio Homeri (e la sua ricezione)* in V. Prosperi, F. Cicolella (a cura di), *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 101 – 144.

28 Sull'importanza dell'*Eneide* nella costruzione del mito della Serenissima si rimanda a C. KALLENDORF, *Virgil and the myth of Venice*, Oxford, Clarendon Press, 1999. Solo a Venezia, tra il 1470 e il 1597 si danno alle stampe ben 124 edizioni delle opere virgiliane, mentre tra il 1476 e il 1597 91 volgarizzamenti. A pubblicare volgarizzamenti dell'*Eneide* e delle Opere è Giovan Battista Ciotti, lo stampatore della *Colomba sacra* e della *Nobiltà* di Marinelli. L'autore insiste, inoltre, sulla diffusione di Virgilio a Venezia come autore privilegiato per l'educazione femminile: nelle opere del mantovano era possibile rintracciare degli *exempla* di comportamento da fornire alle donne, e molte di queste, quali Gaspara Stampa, leggono il testo virgiliano (in questo caso il IV libro dell'*Eneide*) e lo rifunzionalizzano nella loro poetica. Non stupisce, dunque, che Marinelli abbia costruito il suo poema guardando anche a Virgilio.

29 «Avvicinati alla rupe, eroe, e scava una fossa che abbia per lungo e per largo misura di un cùbito, come io ti consiglio, e liba per tre volte in onore dei morti intorno alla fossa: miele, vino soave, ed acqua; e spargi là presso bianca farina; e prega e prometti alle vane parvenze dei morti che alla rupestre Itaca giunto una sterile e bella vacca ad essi tu immolerai nel palazzo, di doni

preziosi l'alta pira colmando; e prometti a Tiresia di abbattere solo per lui uno sceltissimo ariete, che tutto sia nero, e florido spicchi su tutta la gregge» (Trad. di Enzo Cetrangolo).

30 Trovandoci in un contesto di banchetto, anche in questo libro ricorre il succitato verso formulare ai vv. 67 e 473.

31 LAVOCAT, LI.

32 PLASTINA 2021, 2.

33 Si veda l'edizione a cura di L. BENEDETTI, *Essortationi alle donne et a gli altri, se a loro saranno a grado*, Toronto, Iter Inc., 2012, ma anche BENEDETTI 2008.

34 SINCLAIR 2019.

35 «To recapitulate: on a rhetorical level, Marinella utilizes two strategies that allow her to establish her voice as one rich in authority, that is, rhetorical questions and direct references to her presence and role as narrator. She follows a common approach in early modern Italian texts, namely, a simultaneous assertion of authorship and of lesser importance than and subordination to her subject matter. Yet the very characters on which she chooses to dwell harbour an indication of her gender specific as well as deeply Venetian traits: from Zeno to the crusaders as a body, from Idilia to Eudocia, we have exemplary men from 'our' side of the fight and women whose experience deserves our attention, be they friends or enemies» STAMPINO 2014, 81.

36 Per approfondire l'argomento: G. BENZONI, *Venezia nell'età della Controriforma*, Milano, Mursia, 1973, 44 – 49; W. THEODOR ELWERT, *Pietro Bembo e la vita letteraria del suo tempo*, in VALERI D. (a cura di) *La civiltà veneziana del Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1958, 127 – 176; sulle stamperie greche si veda G. PLOUMIDIS, *Le tipografie greche di Venezia*, cit., 365 – 379.

37 *La Nobiltà*, 51 – 52.

Bibliografia

MARINELLI 1998 = L. Marinelli, *Arcadia Felice*, F. Lavocat (a cura di), Firenze, Olschki, 1998.

MARINELLI = L. Marinelli, *La Nobiltà et l'Eccellenza delle Donne, co' difetti, e mancamenti de gli huomini*, Venezia, Giovan Battista Combi, 1621.

MARINELLI 1999 = L. Marinelli, *The Nobility and Excellence of Women and the Defects and Vices of Men*, A. Dunhill (a cura di e traduzione), The University of Chicago Press, Chicago, 1999.

MARINELLI 2011 = L. Marinelli, *L'Enrico, ovvero Bisanzio acquistato*, M. G. Stampino (a cura di), Modena, Mucchi Editore, 2011.

MARINELLI 2012 = L. Marinelli, *Essortationi alle donne et a gli altri, se a loro saranno a grado*, L. Benedetti (a cura di e traduzione), Toronto, Iter Inc., 2012.

BENEDETTI 2008 = L. Benedetti, *Le Essortationi di Lucrezia Marinella: l'ultimo*

Messaggio di una Misteriosa Veneziana, in *Italica*, 85, no. 4, 2008, 381 – 395.

CAPUTO 2017 = V. Caputo, «Era dunque e non era eroe». *La riflessione di Torquato Tasso su Achille*, in *La «virtù eccellentissima». Eroe e antieroe nella letteratura italiana da Boccaccio a Tasso*, Milano, FrancoAngeli, 2017, 117 – 137.

COX 2011 = V. Cox, *The Prodigious Muse: Women in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2011.

DE LISO 2023 = D. De Liso (a cura di), *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, Napoli, Loffredo, 2023.

DI MARO 2024 = M. Di Maro, *Medicina e filosofia naturale ne La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi e L'Enrico di Lucrezia Marinelli*, in *Critica Letteraria*, 204, 2024, 494 – 515.

DI SANTO 2020 = F. Di Santo, *Verso sciolto, formularità, struttura narrativa: Omero e la rifondazione del genere epico nel Rinascimento italiano*, in V. Prospero, F. Cicolella, *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020.

FABBRI 1985 = R. Fabbri, *Qualche appunto sulle traduzioni omeriche di Guarino Veronese*, in *Studi Umanistici Piceni*, 5, 1985, 71 – 81.

FABBRI 2001 = R. Fabbri, *Per l'edizione della traduzione iliadica del Poliziano*, in *Studi Umanistici Piceni*, 21, 2001, 157 – 162.

FLORA 1962 = F. Flora, *Storia della letteratura italiana*, vol. 3, Milano, Mondadori, 1962.

GIGANTE 2024 = C. Gigante, *Sulla funzione Omero nel discorso critico di Tasso*, in F. Alzati, M. Favaro e G. Vagni, *Tra apologia e inchiesta. Studi sulle prose di Torquato Tasso*, Bologna, Emil di Odoya srl, 2024, 41 – 66.

MORANDINI 2001 = G. Morandini, *Sospiri e palpiti, scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marietti, 2001.

PERROCCO 2018 = D. Perrocco, *Educazione ed immagine paterna in due femministe veneziane*, in D. Mastro, M.A. Flórez, E. Moreno Lago, *Debating the Querelle des Femmes. Literature, Theatre and Education*, Szczecin, Volumina. pl, 2018, 343 – 344.

PLASTINA 2021 = S. Plastina, *Dalla critica del paradigma aristotelico sul genere all'affermazione dell'eccellenza delle donne: Lucrezia Marinelli*, in A. Casadei, F. Fedi, A. Nacinovich, A. Torre *Letteratura e Scienze. Atti delle sessioni parallele speciali del XXIII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)*, Pisa, 12-14 settembre 2019, Roma, Adi editore, 2021 (<https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze> ultima consultazione 05/10/2025).

PROSPERI 2011 = V. Prospero, *Enrico o Bisanzio Acquistato: Poesia di Genere/ Poesia di Gender*, in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XIV 1-2, 2011, 25 – 37.

PROSPERI 2020 = V. Prospero, *Le traduzioni italiane dell'Iliade nel Cinquecento: alcune note preliminari*, in V. Prospero, F. Cicolella, *La fortuna di Omero nel Rinascimento tra Bisanzio e l'Occidente*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 43 – 79.

PROSPERI = V. Prosperi, *The Blurred Face of a Distant Beloved: Translations of Homer in Italy from Dante to the Sixteenth Century*, in corso di pubblicazione.

PRUDENCE 1994 = A. Prudence, F. Salvatore, *Lucrezia Marinelli, la donna nel tardo rinascimento italiano*, in *Prospettiva Persona*, 3, 1994, 10 – 13.

SINCLAIR 2019 = A. Sinclair, *Insinuatō in Lucrezia Marinella's Essortationi alle donne (1645): Exhorting Marital Harmony And Insinuating Feminist Critique*, in *Renaissance Studies*, vol. 34 n.3, 2019, 430 – 446.

STAMPINO 2014 = M.G Stampino, *The Woman Narrator's Voice: The Case of Lucrezia Marinella's Enrico*, in *Italian Studies*, vol 69 n. 1, 2014, 75 – 94.

VILLANI 1913 = C. Villani, *Stelle femminili. Indice storico bio-bibliografico*, Napoli, Dante Alighieri, 1913.