

SUPPLEMENTI

# Immagini controverse

Casi studio e prospettive di ricerca  
su un patrimonio culturale  
potenzialmente conflittuale



IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

eum

*Rivista fondata da Massimo Montella*

## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

Supplementi n. 19, 2025

ISSN 2039-2362 (online)

ISBN cartaceo 979-12-5704-038-3

ISBN PDF 979-12-5704-039-0

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttori / Editors in chief* Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Ilenia Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Marialuisa Saviano, Valentina Sessa, Andrea Torre, Ludovico Solima

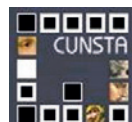
*Editors* Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* studio editoriale Oltrepagina

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS  
Rivista indicizzata SCOPUS  
Rivista indicizzata DOAJ  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Note per una rappresentazione dello stupro nel Seicento: il caso di Margherita Sarrocchi e Margherita Costa

Sara Lorenzetti\*

## *Abstract*

Lo stupro rappresenta un tema costitutivo di numerosi miti e leggende fondative della tradizione occidentale, spesso trasmesso in discorsi che ne hanno edulcorato la componente di violenza, in una galleria di «immagini contese» (Maifreda), su cui si basa un canone culturale di matrice patriarcale. Il saggio si propone un sondaggio tematico sulla rappresentazione del “ratto” nella letteratura del Seicento, restringendo il campo alla scrittura delle donne e prendendo in considerazione in particolare le prospettive assunte, nelle loro opere, da Margherita Sarrocchi e Margherita Costa con un duplice obiettivo: in primo luogo, fornire un contributo su autrici che sono state silenziate e rimosse dal canone, quindi verificare se e in che misura un tema ad alta sensibilità possa essere interpretato in modo differente dalla specola di una scrivente donna. L'indagine si propone di dimostrare come le autrici riscrivano in modo originale il motivo del “ratto”, mettendo in scena protagoniste che, pur subendo violenza, reagiscono e si trasformano da vittime in protagoniste (Costa) oppure donne che si difendono da sole evitando l'abuso (Sarrocchi).

Rape represents a theme that, on the one hand, is constitutive of numerous foundational myths and legends of the Western tradition, on the other hand, it has often been

\* Professoressa Associata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, Università di Macerata, piazzale L. Bertelli 1, 62100 Macerata, email: sara.lorenzetti@unimc.it.

transmitted through discourses that have downplayed its component of violence, within a gallery of «contested images» (Maifreda) upon which a masculinist and patriarchal cultural canon is built. This essay proposes a thematic survey on the representation of ‘rape’ in seventeenth-century literature, narrowing the field to women’s writing and taking into particular consideration the works of Margherita Sarrocchi and Margherita Costa, with two primary objectives: first, to contribute to the study of authors who have been silenced and excluded from the canon, and second, to verify if and to what extent such a highly sensitive theme can be interpreted differently from the perspective of a female writer. The investigation aims to reveal how these female authors rewrite the motif of the ‘rape’ in an innovative way, staging female characters who, despite experiencing violence, react and transform from victims into protagonists (Costa) or women who independently defend themselves, avoiding abuse (Sarrocchi).

### 1. Premessa

Un mattino fui sorpresa da un abbraccio insolito, brutale: due mani tremanti frugavano le mie vesti, arrovesciavano il mio corpo fin quasi a coricarlo attraverso uno sgabello mentre istintivamente si divincolava<sup>1</sup>.

Il passo è tratto dal romanzo *Una donna* in cui Sibilla Aleramo, ripercorrendo gli episodi salienti del suo matrimonio, si fa portavoce di un’istanza di rivendicazione e liberazione per le donne dell’epoca. Dalla specola di questa lettura, la vicenda del romanzo italiano del Novecento appare scandita in modo significativo da due narrazioni che fanno dello stupro l’attante fondamentale del discorso: quella di Sibilla Aleramo<sup>2</sup>, data alle stampe nel 1906, e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* di Dacia Maraini<sup>3</sup>, pubblicata nel 1990, opere di due scrittrici femministe che idealmente aprono e chiudono un secolo, in cui il «tema si attesta in letteratura con una frequenza quasi impressionante»<sup>4</sup>.

In realtà, quello che in inglese si indica con il termine *rape* designa una

<sup>1</sup> Aleramo 2004, p. 2.

<sup>2</sup> In effetti, va ricordato che pochi anni prima del lavoro di Aleramo, nel 1902, è pubblicato il romanzo d’esordio di A. Franchi, *Avanti il divorzio*, che invoca il divorzio come unica forma di riscatto possibile per tante donne imprigionate in matrimoni degradanti, esplorando motivi essenziali per la letteratura femminista. Lo stupro è tematizzato anche in alcune opere di Maria Messina, in particolare nei romanzi *Primavera senza sole* (1920), *La casa nel vicolo* (1921) e *Le pause della vita* (1926), e i racconti *Il ricordo*, compreso nella raccolta *Piccoli gorgi* (1911), *L’avventura*, racchiuso ne *Il guinzaglio* (1921).

<sup>3</sup> Il tema della violenza di genere ritorna anche in altre opere di Dacia Maraini, come il romanzo *Voci* (1994) e le raccolte di racconti *Buio* (1999) e *L’amore rubato* (2012), opere uscite tutte per i tipi Rizzoli; questi libri rientrano nell’attività militante della scrittrice, da sempre attenta alle questioni di urgente attualità e alla difesa dei fragili.

<sup>4</sup> Manferlotti 2007, p. 2401. Sul tema cfr. anche l’aggiornamento alla voce di Manferlotti curata da Lazzarin 2024.

pratica antica quanto l'umanità, spesso connessa a campagne di conquista e imprese militari in cui anche le donne venivano trattate da bottino<sup>5</sup>. Proprio perché lo stupro costituisce un motivo in cui trovano la scaturigine numerosi racconti costitutivi della tradizione culturale occidentale – il ratto delle Sabine, leggenda fondativa per le origini di Roma, oppure la vicenda del ratto di Elena, alla base del più celebrato poema epico greco –, esso rappresenta una di quelle «immagini contese» del patrimonio artistico letterario, a cui ha dedicato di recente uno studio Germano Maifreda:

Come i discorsi, anche le forme che ci sono state consegnate dal passato non sono né innocenti né neutrali. Ognuna di esse è emersa da un intreccio di rapporti di potere [...] In questi fasci di relazioni politiche possono combinarsi o prevalere [...] discriminazioni di genere<sup>6</sup>.

Spesso, infatti, gli episodi di violenza di genere sono stati tramandati attraverso rappresentazioni e racconti che ne hanno neutralizzato la carica aggressiva, per esempio ricorrendo alla tesi del rapimento consenziente (come nel caso della regina spartana); l'operazione di falsificazione della vicenda, edulcorata di solito con argomentazioni che riflettevano una mentalità patriarcale, ha contribuito, nel corso dei secoli, a permeare l'immaginario e modellato il modo di pensare fondativo alla base del canone artistico e letterario occidentale.

In quest'ottica, si rende necessaria un'operazione di rilettura di brani di opere che, attraverso una nuova decodifica, possa guidare il lettore a una fruizione consapevole del patrimonio culturale nonché, estendendo a un ambito extra-letterario, a una gestione delle relazioni interpersonali scevra da stereotipi e pregiudizi. Per evitare il rischio di applicare categorie moderne a fenomeni precedenti compiendo un'operazione di forzatura ermeneutica, l'ipotesi interpretativa prenderà le mosse dal collocare i testi nella tradizione e nell'ambito dei generi letterari dell'epoca, in stretta correlazione con il contesto storico culturale. La presente indagine intende affrontare il tema dello stupro in letteratura, di per sé stimolante perché poco frequentato a livello critico, circoscrivendo la ricerca all'ambito della scrittura delle donne nel Seicento, con particolare attenzione a Margherita Sarrocchi e Margherita Costa. La delimitazione di campo risponde a un duplice obiettivo: in primo luogo, fornire un contributo su autrici che sono state silenziate e rimosse dal canone, da cui ancora risultano escluse<sup>7</sup>, fenomeno particolarmente presente nell'epoca menzionata; verificare quindi se e in che misura un tema ad alta sensibilità possa essere interpretato in modo differente dalla prospettiva di una scrivente donna, in un contesto storico di forte subordinazione femminile.

<sup>5</sup> Ivi, p. 2400. Sull'argomento si può vedere anche Bourke 2008.

<sup>6</sup> Maifreda 2022, pp. 9-10.

<sup>7</sup> Per il dibattito critico della rimozione delle scrittrici dal canone cfr. gli studi di Zancan 1986 e 1998; di recente è tornato sull'argomento Sanguineti 2022.

Peraltro un discorso sulla scrittura delle donne in età moderna che coinvolga la rappresentazione dell'universo muliebre deve tener conto da un lato delle discussioni suscitate dal trattato di Tasso, *Della virtù femminile e donnesca*, apparso nel 1582 e, in stretta correlazione, della *querelle des femmes*, un ampio dibattito a cui presero parte diverse scrittrici (ma anche scrittori) per rispondere alle accuse rivolte al “gentil sesso” da Giuseppe Passi nel suo *Donneschi difetti* (1599).

## 2. Sarrocchi ovvero la mancata violenza

Insieme a Moderata Fonte e Lucrezia Marinella, Margherita Sarrocchi appartiene a quella generazione di autrici che, nate tra gli anni '50 e '60 del Cinquecento, hanno cominciato a pubblicare già negli ultimi due decenni del secolo<sup>8</sup>. Si tratta di un periodo particolarmente fecondo per la scrittura delle donne, che non solo fanno registrare un numero crescente di opere date alle stampe, ma riescono a integrarsi progressivamente nel sistema dei generi letterari<sup>9</sup>. Questa efficace penetrazione nel panorama culturale dell'epoca corrisponde, peraltro, a un atteggiamento di maggiore sicurezza e consapevolezza, di cui le poetesse danno dimostrazione attraverso produttive strategie di auto-promozione della propria immagine, nonché tramite l'assunzione di ruoli editoriali.

Su Margherita Sarrocchi (ca.1560-1617) scarse sono le notizie biografiche<sup>10</sup>: di origine napoletana, nasce da una famiglia dell'alta borghesia; in seguito alla morte dei genitori, si trasferisce a Roma, dove è avviata allo studio del Quadrivio e matura una precoce vocazione letteraria. Nota all'epoca anche per la sua cultura scientifica (dalla filosofia naturale alla matematica all'astronomia), trasforma la sua casa in un cenacolo culturale, ponendosi al centro di una vasta rete di relazioni intellettuali, come dimostrano sia l'affiliazione ad alcune accademie letterarie (gli Umoreisti e Ordinati di Roma, gli Oziosi di Napoli), sia gli scambi epistolari con Galileo Galilei e Torquato Tasso. Autrice di un ampio *corpus* di 14 opere, si è saputa confrontare con i più diversi generi letterari (storiografia, commedia, dramma mitologico, poesia pastorale, letteratura devozionale, epistola, lirica, narrativa in versi), mostrando al contempo versatilità nell'utilizzare differenti registri stilistici e capacità di auto-promozione della propria immagine come scrittrice<sup>11</sup>. A lei si deve il primo esempio di poesia epica femminile della

<sup>8</sup> Cox 2008, p. 204. Il lavoro di Cox è fondamentale per la scrittura delle donne in età moderna; la studiosa ritorna sull'argomento, relativamente all'Italia del Seicento (in una fertile discussione con Asor Rosa e Giulia Calvi), in Cox, Ferrari 2012.

<sup>9</sup> Zancan 1998, p. 60.

<sup>10</sup> Un profilo dell'autrice si trova in Merola 2023, pp. 142-149.

<sup>11</sup> Goethals 2017, pp. 48-72.

tradizione occidentale<sup>12</sup>, *La Scanderbeide*<sup>13</sup>, che uscì in una prima edizione (forse non autorizzata dall'autrice) in undici canti nel 1606 e fu poi pubblicato postumo nel 1623 in una versione completa di 23 canti: l'opera condensa l'epopea del condottiero albanese Giorgio Castriota Scanderbeg<sup>14</sup> (nella finzione il protagonista assume il nome di Alessandro), che guida il suo popolo nella guerra di liberazione contro il sultano turco Murad. Strappato alla sua famiglia d'origine al tempo in cui l'imperatore ottomano aveva conquistato l'Albania ed educato alla religione musulmana, il protagonista era divenuto capitano dei Giannizzeri, la guardia speciale del sultano. La vicenda prende avvio durante l'assedio di Belgrado, quando l'eroe matura insieme l'idea della ribellione politica e della riconversione al cristianesimo, quindi riconquista l'indipendenza per la sua nazione. Modellato sulla *Gerusalemme Liberata*, a cui rimandano le principali tematiche (lo scontro cristiani vs mussulmani e il motivo della conversione), il poema è costruito in ossequio ai dettami ideologici della Controriforma e si può ricondurre al fenomeno dell'epigonismo tassiano secentesco.

*La Scanderbeide* ha fornito spunti a interessanti esplorazioni di genere; come dimostra Cantor<sup>15</sup>, Sarrocchi costruisce l'eroe della sua epopea utilizzando elementi tradizionalmente associati al femminile, soprattutto nel contesto della conversione religiosa; l'adesione di Scanderbeg al cristianesimo viene presentata in effetti come un *nostos* non geografico ma spirituale, e questo lo collega simbolicamente a figure della tradizione epica come la Clorinda della *Gerusalemme Liberata*, che in fin di vita chiede di essere battezzata. Inoltre, l'azione bellica fondamentale in cui il personaggio si trova impegnato non è un'operazione di conquista attiva, bensì la difesa della città di Croia, che lo colloca quindi in una posizione di passività, tradizionalmente ascrivita alle donne. Pertanto, secondo la convincente argomentazione della studiosa, il protagonista è eroico proprio grazie al processo di femminilizzazione operato dall'autrice, che nel poema rielabora i ruoli di genere.

<sup>12</sup> Così in Cox, Ferrari 2012, p. 14; in effetti nel panorama letterario contemporaneo a Sarrocchi si possono ricordare anche altre opere, pubblicate nell'arco di alcuni decenni: il romanzo cavalleresco *Tredici canti del Floridoro* (1581) di Moderata Fonte (pseudonimo di Modesta Dal Pozzo), il poema epico eroico *l'Ascanio errante* (1640) di Barbera Tigliamochi degli Albizi, il poema epico eroico *L'Enrico overo Bisanzio acquistato* (1635) di Lucrezia Marinella.

<sup>13</sup> Del poema epico di questa autrice, che costituisce un caso esemplare di rimozione dal canone, non esiste un'edizione moderna che ne permetta la lettura agevole; le citazioni in questa sede sono tratte dall'edizione postuma del 1623 (Sarrocchi 1623). Rinaldina Russel ne ha curato un'edizione che presenta la sintesi dei canti (ottava per ottava) in inglese, senza tuttavia il testo originale italiano a fronte. Nella trascrizione dei passi si è seguito un criterio conservativo per evitare di intervenire sul testo (non sembra questa la sede opportuna), dal momento che i versi citati non pongono al lettore problemi di comprensione. Sul poema si segnalano, oltre ai lavori di Pezzini 2005 e 2007, anche la tesi di laurea di Tonini 2017/2018.

<sup>14</sup> Per un profilo di Scanderbeg vedi Pernice 1936; sulla ricezione italiana del personaggio cfr. Scarsella 2010.

<sup>15</sup> Cantor 2023.

Del resto, come sostiene Zatti, il poema epico chiama direttamente in causa il “genere” di chi scrive, poiché all’interno di esso, a partire dall’*Eneide* si individua «un complesso di antitesi (Unità vs Molteplicità; Ragione vs Natura; Maschile vs Femminile) che sono destinate a diventare topiche e a consolidarsi [...] in un vero e proprio codice semantico nell’epica imperialista cinquecentesca, che della tradizione virgiliana è fortemente debitrice»<sup>16</sup>. Secondo Serena Pezzini,

Una donna che nel Seicento si accingeva a scrivere un poema eroico aveva coscienza del fatto che andava ad interagire con un genere storicamente maschile [...] rispetto a questa tradizione patrilineare non poteva fare a meno di maturare strategie (conscie e inconscie) di approccio<sup>17</sup>.

Assumendo la prospettiva adottata dalla studiosa, si intende verificare, nell’ambito del tema dello stupro, se e come l’autrice abbia operato scarti rispetto al codice tassiano e valutare il significato delle deviazioni intraprese.

Un’occorrenza rilevante della violenza di genere si registra già nel primo canto e riveste dunque, in apertura, una posizione strategica: il sultano, a cui è giunta notizia della bellezza impareggiabile di Dori (che conosce quindi *de lonh*), desideroso di soddisfare le sue brame lascive, decide di rapirla; la giovane è figlia di Arsite detto “Polinuro”, capitano fedele ad Alessandro, il protagonista della saga. Grazie alle trame del malvagio servo Lagnete, ma anche approfittando della buona fede degli avversari che lasciano la città e la casa incustodita, l’impresa riesce e la giovane viene strappata alla famiglia. Quando l’eroe viene messo al corrente dei fatti, mosso da un anelito di giustizia che già lascia intravedere la sua naturale propensione al bene (*ergo* la sua anima cristiana), insieme ad alcuni soldati fidati, raggiunge prontamente il manipolo dei rapitori e salva la fanciulla.

La descrizione di Dori (27-31) è condotta secondo i moduli collaudati dalla tradizione a esprimere la bellezza femminile: i capelli biondi e il viso, dove si alternano il bianco dell’incarnato ravvivato dal rosso delle labbra e delle guance, sono richiamati dai consueti figuranti che rimandano alla preziosità dei materiali (l’oro, i rubini, le perle e i diamanti). L’autrice segue il modello del canone lungo<sup>18</sup> che estende la rappresentazione al corpo, come era consueto nella poesia di narrazione, ma recupera anche la lezione della lirica a partire dallo Stilnovo nel ritratto della fanciulla angelica dotata di ogni virtù: la sua avvenenza è capace di indirizzare moralmente ed elevare chiunque la contempli.

<sup>16</sup> Zatti 1998, p. 150.

<sup>17</sup> Pezzini 2005, p. 192.

<sup>18</sup> Per la rappresentazione topica della bellezza femminile cfr. Pozzi 1994, pp. 391-436.

A l'angelico aspetto, al chiaro riso / S'allegra intorno il Ciel, la terra ride, / Gioisce l'herba ove ha il bel guardo affiso / Ch'uscir virtù da più bel Sol non vide, / E col celeste lampeggiar del riso / L'alme fura, e da' petti i cor divide, / Le Gratie ancelle sue l'han di nascosto, / I passi, gesti, e ciò che fa, composto<sup>19</sup>.

La protagonista, connotata in primo luogo dalla pudicizia, rappresenta l'incarnazione delle doti muliebri secondo il modello delineato da Tasso nel trattato *Della virtù femminile e donnesca*. L'autore, recependo la concezione aristotelica di una primaria differenza di natura tra i due sessi, distingue la "virtù civile", di pertinenza maschile e contraddistinta quindi da valori adatti alla vita pubblica (forzezza, liberalità e eloquenza), da quella "femminile", destinata alla dimensione domestica e caratterizzata da qualità come la parsimonia, il silenzio e, appunto, la pudicizia.

L'episodio connota subito i pagani come infidi ingannatori, lussuriosi e bugiardi, secondo una contrapposizione manichea che elegge i vizi a prerogativa del mondo musulmano. In questo senso l'indugio sulla descrizione della fanciulla, se da un lato è funzionale, nell'esprimere la sua bellezza eccezionale, a giustificare il bramoso desiderio che ella suscita, dall'altro marca la distanza morale tra i giusti e gli infedeli, la cui azione di "ratto" è tanto più colpevole perché compiuta verso un emblema di purezza. Del resto, sulla base della lezione impartita da Tasso, gli amori casti hanno legittimità solo sotto l'egida della fede cristiana e devono trovare consacrazione nel sacro vincolo del matrimonio; allora, e *contrario*, gli amori lascivi albergano soprattutto in campo pagano.

Lagnete, catturato dal protagonista, si difende con il ricorso alla tesi del rapimento consenziente: la ragazza, ricambiando la passione del sultano, avrebbe assecondato la fuga per sfuggire al controllo del padre. L'infido servitore, «Sol'à l'otio, à la gola, al lusso nato»<sup>20</sup>, non si fa scrupoli a rimaneggiare i fatti per rigettare le accuse sulla donna. Lagnete ricorre a un'argomentazione topica in materia di violenza di genere, che aveva trovato spazio nella *querelle des femmes*; nell'ambito della scrittura delle donne anche Christine de Pizan in un capitolo del suo capolavoro *La città delle dame* (II, 44) argomenta contro quelli che dicono che alle donne piace essere violentate e confuta la loro tesi attraverso diversi esempi illustri a partire dalla romana Lucrezia.

Alessandro, strenuo paladino della verità, interpella allora Dori, che con una «voce da fermare i venti»<sup>21</sup> confessa di non conoscere il sultano, di cui le è noto solo il nome, sufficiente tuttavia a incuterle spavento; nel giurare a Dio che sta dicendo la verità, ella rimarca che è costume delle genti pagane coprire i loro misfatti infangando la vittima. Dallo splendore degli occhi della giovane traspare la sua purezza di cuore e, mentre Lagnete, confuso, rimane

<sup>19</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, I, 31.

<sup>20</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, I, 33, v. 4.

<sup>21</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, I, 66, v. 3.

interdetto, gli astanti commossi credono alle sue parole: «Conobber tutte al-lhor palesemente, / E le Pagane, e le Christiane squadre, / Che la Vergine bella era innocente»<sup>22</sup>.

La vicenda si conclude positivamente e l'eroe ha cura di riconsegnare la fanciulla al padre; tuttavia, l'episodio svolge una funzione fondamentale nello sviluppo della narrazione, perché l'incontro con Dori, dal cui discorso Alessandro rimane profondamente colpito, attiva in lui il processo che lo guiderà alla conversione: infatti, commosso da quelle parole ispirate a un forte fervore religioso, egli ha un'illuminazione divina e ricorda improvvisamente di essere nato cristiano<sup>23</sup>. Sebbene, nell'immediato, la credenza pagana inculcatagli sin da bambino soffochi tale reminiscenza, questa prima manifestazione maturerà gradualmente fino a condurlo alla piena consapevolezza della fede autentica. Il racconto del rapimento di Dori risulta dunque strategico nel fornire un primo ritratto dei personaggi dei due schieramenti, ma soprattutto innesca il motivo centrale della conversione del protagonista.

L'episodio occupa una porzione consistente del canto I, dove Sarrocchi indugia sul motivo del rapimento poi sventato, che comunque non si traduce in uno stupro<sup>24</sup>. Assumendo la persuasiva interpretazione di Zatti<sup>25</sup>, secondo cui, nella prospettiva di Tasso, il motivo della conquista è legato indissolubilmente a quello della violazione della donna e della natura, è interessante osservare come in questo caso la scrittrice si discosti dal modello del poema epico canonico perfetto e non solo metta in scena la mancata assoggettazione femminile, come ben rilevato da Pezzini<sup>26</sup>, ma attribuisca alla fanciulla un ruolo di attante rispetto alla vicenda chiave del protagonista.

Se Dori interpreta un esempio di "virtù femminile", le protagoniste degli altri passi che saranno esaminati (canti XIII e XVII), Rosmunda e Silveria, incarnano invece la "virtù donnesca", qualità che Tasso nel trattato attribuisce a una *domina*, una signora di estrazione morale superiore. Questa rara dote è tipica anche delle donne eroiche, capaci di trascendere non solo la normale

<sup>22</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, I, 70, vv. 1-3.

<sup>23</sup> Cfr. Cantor 2023: la studiosa osserva che la conversione di Scanderbeg è descritta in termini visivi e spirituali, suscitati proprio dallo splendore che emana dagli occhi di Dori e questo rafforza l'idea che la conversione si ponga, nella poesia epica del Seicento, come un'esperienza profondamente femminile.

<sup>24</sup> Il rapimento sventato, sebbene non si traduca in uno stupro, costituisce comunque una forma di abuso del corpo e della mente della donna. Infatti, si può distinguere lo stupro dall'abuso: nel primo caso si tratta di un atto sessuale completo perpetrato ai danni di una vittima non consenziente, mentre nel secondo ci si riferisce a un contatto sessuale non consensuale, ma anche a un intervento lesivo sul corpo e sulla mente della donna, tramite atti o parole cfr. <https://www.istitutobeck.com/abuso-sessuale-trauma>, (11.08.2025)

<sup>25</sup> Zatti 1998, pp. 146-182. Il tema della conquista del territorio come violazione del corpo femminile ha avuto notevole risonanza in età contemporanea: sull'argomento vedi Seifert 2007 e Paternoster 2021.

<sup>26</sup> Pezzini 2005.

virtù muliebre, ma quella umana in generale. La straordinarietà di tale caratteristica rende possibile per Tasso concepire una parità eroica tra i sessi, ma d'altra parte questo implica che proprio la prima delle qualità femminili, la pudicizia, non risulti essenziale alle poche donne dalla "virtù donnesca" che quindi, anche cedendo all'amore, non si macchiano moralmente. Ferretti esplora la rappresentazione delle protagoniste della *Gerusalemme Liberata* alla luce delle categorie morali del trattato e dimostra in modo persuasivo come

Il narratore della *Liberata*, quando rappresenta i personaggi femminili, enfatizzi di continuo, in forme di volta in volta diverse, una tensione drammatica tra pudicizia, in quanto precipua «virtù femminile», e eroismo «donnesco», che tende invece a prescindere nelle forme più svariate dai limiti della pudicizia ordinaria<sup>27</sup>.

La seconda occorrenza sullo stupro si registra nel canto XIII, poco oltre la metà del poema, in una posizione di centralità rispetto allo sviluppo della vicenda principale; ne è coinvolta la figlia del sultano turco Rosmonda, guerriera pagana che comanda la cavalleria personale di Amuratte; sin dall'inizio investita di qualità positive (bellezza, coraggio e senso della giustizia), in seguito si convertirà al cristianesimo e sposerà il prode Valconte, secondo il modello di Tasso, che nella *Gerusalemme Liberata* attribuisce alle eroine pagane, donne eccezionali, una possibilità di redenzione non concessa ai maschi proprio attraverso la conversione e la partecipazione ai sacramenti (battesimo e matrimonio)<sup>28</sup>. In questo punto della storia, all'eroina si rivolge una madre disperata che chiede vendetta per la morte dei suoi figli. La principessa pagana incontra poi Silveria, una vergine amazzone, responsabile dell'uccisione dei giovani: abbandonata neonata in un bosco, era stata nutrita da un'orsa e poi cresciuta da un cacciatore; splendida di aspetto e impavida, si è consacrata alla dea Diana e conduce una vita solitaria e selvaggia a contatto con la natura. Con questo personaggio, Sarrocchi riprende il modello della donna guerriera, che aveva trovato dei precedenti nelle figure della Bradamante ariostesca e della Clorinda tassiana<sup>29</sup>.

Quando Rosmonda le chiede ragione dell'accaduto, apprende che l'arciera si è difesa da chi voleva attentare al suo onore. Cantor stabilisce un parallelo tra la protezione della città intrapresa da parte di Scanderbeg e l'autodifesa di

<sup>27</sup> Ferretti 2013, p. 38.

<sup>28</sup> Ferretti 2013, p. 41.

<sup>29</sup> Sulla caratterizzazione delle due guerriere Silveria e Rosmunda cfr. anche Neu-Wendel 2024. Un approfondimento della rappresentazione del femminile nella *Gerusalemme Liberata* di Tasso si trova in Benedetti 1997: secondo la studiosa, il poema sarebbe imperniato su una triplice simmetria tra la sconfitta dell'Islam come male assoluto, della donna in quanto incarnazione del male e della natura in quanto spazio pagano dove le donne godrebbero della libertà garantita dalla dea Diana; Ferretti 2013 ritiene invece che Tasso rappresenti una varietà di caratteri femminili, non riconducibile ad un unico modello.

Silveria contro la tentata violenza, entrambe interpretate come espressioni di forza femminile<sup>30</sup>.

Alla rivelazione da parte dell'amazzone, la principessa non solo si astiene da qualsiasi azione di vendetta ma tesse l'elogio dell'altra: «Morte unqua altra non fu con più ragione, / Dice, non pena nò merti, ma lode. / Nome d'amante il cieco volgo impone / Così ad un cor, che con inganno, e frode / L'odio ricopre sotto il vel d'amore, / Del chiaro honor donnesco insidiatore»<sup>31</sup>. Nell'accogliere le ragioni dell'amazzone, Rosmonda smonta, con notevole efficacia, le false argomentazioni che, utilizzando in modo improprio il termine "amore", di fatto giustificano la violenza contro le donne. Secondo Rinaldina Russel<sup>32</sup>, tutto l'episodio è declinato all'insegna della giustizia: se la madre invoca vendetta per la morte dei figli<sup>33</sup>, la principessa Rosmunda si definisce altresì ricorrendo a concetti di equità<sup>34</sup> e, da parte sua, anche Silveria precisa di non essere assetata di sangue e di non accanirsi mai contro gli innocenti<sup>35</sup>. La studiosa ritiene che nell'episodio si possano rinvenire echi di vicende giudiziarie che al tempo fecero molto clamore, come il processo alla giovane nobildonna romana Beatrice Cenci, condannata a morte nel 1599 per aver ucciso il genitore che abusava di lei, ma anche il caso di Artemisia Gentileschi, stuprata dal pittore amico del padre Agostino Tasso, poi denunciato e condannato nel 1612<sup>36</sup>. In questo senso, Sarrocchi eleggerebbe l'eroina Rosmonda, mossa da un anelito di giustizia, a sua portavoce, ponendole in bocca un appello alle autorità per una legislazione più severa in materia di violenza di genere.

Di particolare interesse risulta la figura dell'amazzone; infatti, come rileva Pezzini,

il personaggio Silveria è presentato sotto la cifra dell'ambiguità, del contrasto tra apparenza e vera natura, in questo caso tra «falsa scusa» e «vera cagion», fra una «frode popolar» che la dipinge come orrido *monstrum* avvezzo a efferati omicidi ed avido del sangue di «giusti, et innocenti», e la realtà di una fanciulla «rozza, et a mentir non usa» [...] che si difende dagli empî intenti e dalla voglia insana dei maschi<sup>37</sup>.

Pertanto, nel passo in analisi, le menzogne sono rivolte proprio verso un'eroina eccentrica, che si rivela refrattaria alle convenzioni sociali e per questo diventa il capro espiatorio della comunità. Secondo Pezzini, con Silveria Sarrocchi costruisce una protagonista che rappresenta un caso di resistenza al

<sup>30</sup> Cantor 2023.

<sup>31</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XIII, 25, vv. 3-8.

<sup>32</sup> Russel 2006, pp. 34-35 e 246.

<sup>33</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XIII, 3.

<sup>34</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XIII, 21.

<sup>35</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XIII, 24.

<sup>36</sup> In merito cfr. Ferraretto 2015.

<sup>37</sup> Pezzini 2007, p. 107.

potere maschile patriarcale, marcando uno scarto rispetto alla *Liberata* di Tasso, dove prevaleva il modello di subordinazione che accomunava i destini femminili<sup>38</sup>.

Inoltre, questa occorrenza si registra in un punto particolarmente sensibile della vicenda, quando dall'incontro tra le due fanciulle scaturisce un'amicizia al femminile che le unirà in una relazione profonda e leale. Si osservi infine come, anche nell'episodio dei due giovani che attentano all'onore donnesco di Silveria, non raccontato nel poema ma rievocato dalle parole della protagonista, lo stupro di fatto non avvenga, perché l'amazzone si dimostra in grado di difendersi da sola, dando prova di una forza e un coraggio di norma ascritti all'universo maschile, com'è del resto tipico del suo personaggio. Mettere in scena una "donna selvaggia", come evoca il nome, e coinvolgerla in vicende amorose con una componente di sopraffazione conduce Sarrocchi a esiti distanti dalla norma. Anche la registrazione dell'assenza di un *topos* ricorrente nel genere come, nel caso specifico, la violenza contro le donne rapite o stuprate in guerra, costituisce un elemento di indubbio rilievo semantico.

Le medesime donne sono protagoniste dell'episodio che costituisce la terza occorrenza sullo stupro, nel canto XVII: mentre Silveria, che è stata ferita in un combattimento, si trova convalescente nel palazzo imperiale a Presa, Amuratte si invaghisce di lei. «Che dilatò quel moto ogni sua piaga / Per troppo sforzo à la mortal contesa: / Ma d'altre piaghe ella il Tiranno impiaga»<sup>39</sup>: con un gioco di parole barocco imperniato sulle rime ricche, Sarrocchi riprende un motivo dell'*Orlando Furioso*, che Ariosto utilizza per descrivere il sorgere della passione in Medoro (anche lui, curando le ferite di Angelica, ne incide di più profonde nel suo cuore)<sup>40</sup>; il bisticcio di lemmi riflette l'ambiguità del sentimento del tiranno, di natura violenta; nel contempo, la figura retorica rievoca l'immagine forte di una lesione nel corpo dell'uomo, demandando come di consueto alla donna la responsabilità dell'attrazione aggressiva di parte maschile. La situazione permette al sultano di far visita spesso all'ospite per chiedere notizie sulla sua salute, ma dietro le cure premurose egli nasconde istinti lascivi: subito si delinea la contrapposizione tra il pagano, ormai noto al lettore per la falsità e la lussuria, e la guerriera casta e irreprensibile moralmente; infatti, mentre egli cela la brama di contemplare le nudità della donna, ella, pur non concependo alcun desiderio, arrossisce di vergogna appena viene guardata, come la casta Diana sorpresa da Atteone<sup>41</sup>. La passione di Amuratte è descritta secondo i motivi collaudati della sintomatologia amorosa, dal ricorso al campo metaforico della sete, al contrasto tra le percezioni di caldo/freddo fino alla variazione del gioco virtuosistico delle antitesi, per cui il più

<sup>38</sup> Pezzini 2005, p. 210.

<sup>39</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XVII, 56, vv. 3-5.

<sup>40</sup> Ariosto, *Orlando Furioso*, XIX, 27, vv. 5-8; 28 e 29.

<sup>41</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XVII, 59.

potente regnante diviene suddito del tiranno Cupido. Fatta allontanare la figlia Rosmonda che potrebbe ostacolare il suo proposito, il sultano lascia trapelare alla fanciulla il proprio coinvolgimento, ma l'amazzone, compresa la situazione, «Saggia, e pudica à quel sottrarsi pensa»<sup>42</sup>. Da questo luogo del canto inizia tra i due protagonisti un duello, che serve all'autrice a marcare, a ogni mossa, la diversa statura morale: in un primo momento Silveria spera, con la sua indifferente freddezza, di dissuadere il sovrano; quando egli l'abbraccia e la stringe al petto, la giovane, sebbene si possa difendere (ha a portata di mano le frecce), si controlla e cerca di persuaderlo con l'eloquenza ragionevole:

Moderar tenta sol con le parole / Il furor cieco, e l'impudica voglia, / Con dolci modi si lamenta, e duole, / Ch'egli quel frutto corre à forza voglia, / Che se Donna donar da se non vuole, / Non par ch'à l'huomo esser soave soglia, / Dice à lui, forza no, pace, e diletto / Mover potran mio generoso petto<sup>43</sup>.

Nel passo in analisi, la vergine consacrata a Diana, a partire dalla propria soggettività, si fa portavoce di un'avanguardistica (protofemminista, secondo alcuni<sup>44</sup>) rivendicazione in nome di tutte le donne per il loro diritto a esprimere il consenso (ma anche rifiutarlo) di fronte all'approccio di un uomo. Silveria continua la sua perorazione ricordando che, nata libera in un paese di fede musulmana, si concederà solo al legittimo marito, come prescrive la legge islamica. Esasperato dallo scambio di mosse sferrate (discorso inopportuno vs silenzio, approccio violento vs eloquenza), Amuratte pensa dunque di ricorrere all'inganno e, con la promessa di sposarla, tenta ancora di abbracciare l'amazzone. La fanciulla lo respinge di nuovo e, ricorrendo anche lei *in extremis* alle armi della simulazione, dichiara di credere alla buona fede del sovrano, ma chiede un sollecito assenso dell'autorità religiosa alle nozze. A questo punto il sultano, battuto sul piano della retorica, pondera che in uno scontro fisico sarebbe sconfitto dalla ragazza; escogita quindi un nuovo piano per il giorno successivo, ma Silveria approfitta della notte per fuggire dal palazzo.

Nei due episodi che vedono protagonista Silveria, Sarrocchi omette il motivo in analisi e rovescia il *topos* della donna che in guerra subisce violenza come una preda o, viceversa, è costretta a piegarsi alle attenzioni indesiderate del potente; l'autrice sceglie un'amazzone (nella tradizione donna guerriera che viveva in una società di impronta matriarcale), per disegnare un'eroina non solo capace di difendersi da sola, ma persino di divenire paladina per altre donne e farsi portavoce di rivendicazioni di genere, utilizzando abilmente

<sup>42</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XVII, 66, v. 8.

<sup>43</sup> Sarrocchi, *La Scanderbeide*, XVII, 68.

<sup>44</sup> Cfr. per esempio, soprattutto in riferimento al rapporto di sorellanza tra Silveria e Rosmonda, Romero 2022 e Aguilar González 2023.

l'arte della retorica e della simulazione, strumenti intellettuali che di solito non sono prerogativa femminile.

Come emerge nei luoghi de *La Scanderbeide* presi in esame, in Sarrocchi si assiste a un ribaltamento del tema dello stupro che, essendo svolto sempre in negativo, mostra non la potenza dell'uomo e la sottomissione della donna ma, al contrario, la debolezza e viltà maschile, e la forza d'animo e l'integrità morale della donna.

### 3. Margherita Costa ovvero la risposta alla violenza

Un'altra occorrenza di rilievo del tema dello stupro nell'ambito della letteratura del Seicento si registra ne *Il violamento di Lilla*, testo poetico di Margherita Costa, che appartiene alla generazione di autrici nate tra gli anni '90 del '500 e l'inizio '600, destinate a emergere tra il secondo e il terzo decennio del XVII secolo<sup>45</sup>. Rispetto al fertile contesto in cui aveva operato Sarrocchi, in questo scorcio di secolo la situazione sta radicalmente cambiando e la scrittura femminile registra una fase di declino che la conduce a "chiudersi in convento"<sup>46</sup>; infatti, una profonda trasformazione dell'atteggiamento culturale nei confronti delle autrici avrà come «esito finale di espellere dalla sfera letteraria le donne che non siano monache»<sup>47</sup>. Secondo quanto restituiscono i dati, non solo si riduce il numero di pubblicazioni a firma femminile, opere comunque di minore prestigio, ma le autrici risultano meno integrate nel contesto culturale dell'epoca. Il mutamento del clima è riconducibile da un lato a ragioni di ordine esterno, legate al declino delle corti e, quindi, alla scomparsa del ruolo di *maternage* svolto da diverse aristocratiche nei confronti delle "sorelle", cosicché le intellettuali trovano un ambiente meno favorevole per promuovere la propria immagine. A questo si aggiungono motivazioni di tipo formale: nella misura in cui nel Cinquecento il convenzionalismo stilistico del Petrarchismo si era rivelato particolarmente congeniale per le scrittrici, la poetica barocca dell'originalità e della rottura delle regole sembrava invece per loro meno ospitale<sup>48</sup>.

Non può certo considerarsi casuale che una delle poche autrici che riuscì a farsi interprete delle nuove convenzioni formali sia proprio un personaggio *sui generis* quale Margherita Costa<sup>49</sup> (1600 ca-1657): oltre che scrittrice, virtuosa cantante e attrice, ricoprì una posizione sociale eccentrica, che le permise di comportarsi in modo stravagante e bizzarro rispetto alle consuetudini dell'e-

<sup>45</sup> Cox 2008, p. 204.

<sup>46</sup> Ivi, p. 213 e Asor Rosa 2012.

<sup>47</sup> Cox 2012, p. 180.

<sup>48</sup> Cox 2008, pp. 204-214.

<sup>49</sup> Una prima ricostruzione sull'autrice si deve a Capucci 1984.

poca. Con all'attivo una produzione di 14 opere, si distingue per una vena eclettica, in cui mostra la capacità di confrontarsi con differenti generi letterari e sperimentare i più diversi registri linguistici: si muove, infatti, con disinvoltura tra genere epistolare, ricostruzione storiografica, letteratura devozionale, dramma, satira, commedia, poesia e compone persino un balletto a cavallo<sup>50</sup>. A riportare l'attenzione su questa intellettuale rimossa dal canone (non trova ospitalità infatti in nessuna storia letteraria ad uso accademico né antologia scolastica)<sup>51</sup>, hanno contribuito di recente due convegni tenutisi a L'Aquila, i cui atti sono ora un riferimento bibliografico imprescindibile<sup>52</sup>.

In questa sede si circoscrive l'indagine al componimento *Il violamento di Lilla*<sup>53</sup>, incluso nella raccolta *Il violino*, uscita nel 1638<sup>54</sup> come secondo volume di liriche dopo *La chitarra*, pubblicata nel medesimo anno. Il testo presenta la forma metrica dell'idillio barocco, composto di 177 versi "a selva", un'alternanza di endecasillabi e settenari sciolti senza uno schema ricorrente di rime. Come esibito già dal titolo, l'opera sviluppa il racconto di uno stupro, condotto da parte di una voce narrante (e quindi anche un punto di vista) maschile. Infatti, un tratto ricorrente della poesia di Costa è il cosiddetto ventriloquismo retorico<sup>55</sup>, ossia l'attitudine a travestire l'io lirico con maschere differenti per genere e ruolo sociale. L'ipotesto che l'autrice rende palese è rappresentato dai *Trastulli estivi (La Lira)* di Giovan Battista Marino, a cui rimandano in modo esplicito sia la forma metrica sia il nome della protagonista. Tuttavia, come osserva Costa-Zalessow, mentre per l'autore barocco, «approffittarsi di una donna addormentata è un divertimento, [...] Margherita lo chiama giustamente violentamento, perché l'uomo usa la forza per possedere la donna»<sup>56</sup>.

L'azione prende forma in un contesto idillico, sviluppato secondo i moduli del *locus amoenus*: infatti, Lilla è addormentata su un tappeto di fiori, in mezzo a una vegetazione rigogliosa, bagnata dalle acque cristalline di un ruscello, in una giornata radiosa ma temperata dal soffio dello zefiro. Costa crea una discrasia tra lo scenario meraviglioso e sereno – *topos* che allude a una mitica età dell'oro connotata dall'assenza del male ma anche tradizionalmente sfondo

<sup>50</sup> Si tratta di un genere di spettacolo che fondeva elementi mutuati dal ballo teatrale con quelli dei giochi equestri derivati dal torneo medievale; fu in voga nel Cinque e Seicento in Europa e scomparve alla fine del XVIII secolo.

<sup>51</sup> Cfr. De Liso *et. al.* 2021 e De Liso *et. al.* 2023.

<sup>52</sup> De Liso *et. al.* 2021; De Liso *et. al.* 2023.

<sup>53</sup> Una prima analisi del componimento si deve a Costa-Zalessow 2015, p. 29; vi ritorna poi Di Maro 2019, pp. 49-51.

<sup>54</sup> Della raccolta di Costa è uscita di recente un'edizione curata da due giovani studiosi dell'Università degli Studi di Salerno, Francesca Nappi e Francesco Gaudino Cirigliano, cfr. Costa 2023. In questa sede si cita dall'edizione Costa 1638 e nella trascrizione dei passi si è seguito un criterio conservativo.

<sup>55</sup> Cfr. «rethorical ventiliquism», Goethals 2017, p. 52.

<sup>56</sup> Costa-Zalessow 2021, p. 19.

dell'innamoramento –, e l'atto violento che sta per svolgersi. La lirica indugia quindi a descrivere l'avvenenza della fanciulla, ritratta principalmente nel viso, secondo l'immagine femminile collaudata dalla tradizione lirica: il volto angelico, di un candore splendente, è incorniciato dai capelli biondi, che ricadono con apparente poca cura secondo il principio della negligenza studiata. L'azione inizia quando l'uomo si avvicina e matura una reazione descritta secondo la classica sintomatologia amorosa: «immoto, e semivivo / Restai frà tema e speme» (vv. 26-27), mentre le sue parole elogiano la bellezza della giovane con un tipico gioco barocco delle antitesi: «Venga, chi veder vole / Giacer all'ombra il Sole» (vv. 29-30). Del protagonista maschile il lettore non apprende il nome e in questo senso sembra interessante l'asimmetria tra i due personaggi, come se l'autrice avesse voluto ricondurre all'anonimato lo stupratore per far assumere alla situazione un valore universale.

La violenza inizia quando egli strappa («svello», v. 45) il velo e contempla estasiato il seno della fanciulla: mentre in un primo momento la visione suscita in lui sensazioni di ascendenza cavalcantiana (ammutolisce, sospira e si sente mancare), poi la passione lo induce a superare il timore e lo travolge («Forza mi sento far, né sò, che sia / Il mio novo furor, la forza mia», vv. 78-79). Le reazioni dell'uomo sono rese con versi vibranti e ritmati, scanditi dalla *replicatio* del lemma «sento» e dal polisindeto «e»; la poetessa ricorre ai giochi tipici del virtuosismo barocco costruiti sulla metafora topica del fuoco d'amore con effetti di amplificazione («Tutta ardendo m'infoco», v. 77) e contrasti ossimorici («E nello istesso giel del novo foco», v. 76). In questo stato di esaltazione, l'uomo blocca la fanciulla ancora assopita («E delle braccia al leggiadretto Petto, / Fatta lenta catena, / Con le mie piante, le sue piante accingo», vv. 86-88) e la stringe. Egli morde le labbra, senza però baciarle, come specifica la voce narrante: l'autrice inserisce in modo significativo questa precisazione, ponendo in risalto la violenza del gesto e la mancanza di intimità e reciprocità. Del resto, il passo costituisce un'interessante rielaborazione dell'idillio mariniano, dove invece la donna oppone resistenza e restituisce morsi. A questo punto la «Bella [...] inimica» si desta e, sciogliendosi dal vincolo, reagisce in modo sdegnato: le parole che rivolge all'uomo, racchiuse in versi ritmati dalla triplice anafora del lemma «così» (vv. 101 e 103), sono costruiti sul campo semantico della slealtà (a partire dall'epiteto ingiurioso «o truffatore indegno», v. 99, poi ripreso dal verbo «tradirmi» al v. 103), in contrapposizione all'universo relato alla fanciulla, connotato da voci che rimandano all'abbandono, al sonno sereno. Per designare lo stupro si ricorre alla terminologia collaudata nelle scene di violenza operata ai danni delle ninfe, diffuse nella tradizione pastorale, con l'espressione «fà forza» (v. 102) e la metafora «pudico fiore» (v. 99) a esprimerne la verginità. La giovane si dà quindi alla fuga, che dalla prospettiva maschile è interpretata come un gesto di superbia; subito si coglie la reazione di dolore dell'uomo, enfatizzata dalla simmetria invertita col poliptoto «fuggendo mi sprezza, / e sprezzando mi strugge» (vv. 112-113).

All'uomo presta soccorso Cupido che, avendo di nascosto spiato la scena, mosso a compassione, gli presta le ali e gli permette di rincorrerla. Se spesso, nelle trame della tradizione mitologica classica, il dio arciere è chiamato in causa, di solito da Venere, per sollecitare l'amata ritrosa a ricambiare la passione, qui invece entra in campo come complice dell'uomo che, in un rovesciamento di ruoli, è associato a una vittima, in quanto la donna gli ha sottratto il piacere, facendolo soffrire; come afferma il protagonista, Cupido interviene «Pietoso del mio duol, del mio tormento» (v. 117). Raggiunta quella che viene definita «preda» (v. 119), si consuma la violenza: i versi sono intessuti di lemmi che associano l'atto sessuale al nutrimento, l'uomo «avido» (v. 124) è guidato da un «sitibondo [...] pensiero» (v. 120) e lo stupro è sintetizzato dalla frase «il bel frutto d'Amor rapisco in fretta» (v. 128).

La sequenza successiva è dedicata alla reazione della fanciulla, che fornisce dei segnali, agli occhi dell'uomo contrastanti: sembra voler fuggire ma si stringe a lui, volta il viso ma lo guarda piena di dolcezza, lo allontana da sé ma dà l'impressione di esprimere il piacere e invitarlo al godimento; anche le parole della vittima «lasciami (traditor), lascia ch'io moro!» (v. 15), pronunciate con voce flebile, vengono interpretate da lui come indizio del deliquio amoroso. Nella sequenza corrispondente del poema di Marino, i versi dell'autore riecheggiano le argomentazioni dell'*Ars amandi* di Ovidio (I, vv. 664-667), che insegna come i gesti di presunta opposizione della donna esprimano in realtà il desiderio di subire una violenza che, in ultima analisi, le è gradita: «ancorché pugni e neghi, / vuol pugnando esser vinta; [...] dar non vuol mai né tór la giovinetta / ciò che brama in suo cor, se non costretta»<sup>57</sup> (vv. 62-66). Marino recupera il discorso dell'autore latino, secondo cui la simulazione della resistenza da parte della fanciulla va interpretata, nell'ambito del corteggiamento, come una strategia seduttiva per intensificare il desiderio dell'uomo.

L'idillio di Costa prosegue dunque a sviluppare la narrazione: il protagonista, in uno stato di esaltazione espresso dalla martellante anafora («Con più dolce contento, / Con equal gioia, e con equal desire, / Con più riposo, e più soave ardore», vv. 152-154) abusa di nuovo della ragazza. L'io lirico si sofferma allora sui segni esteriori della violenza, come il sangue di cui sono cosparsi i fiori, descritto tuttavia con un linguaggio lezioso e morbido e associato, con la metonimia, al materiale prezioso («Di vaghi, e bei cinabri», v. 156); il luogo richiama peraltro la conclusione dell'idillio mariniano, dove l'io poetante attinge alla metafora bellica dell'uomo che si macchia del sangue della nemica sconfitta («vincitor guerriero / de la nemica essangue / [...] portai ne l'armi e ne le spoglie il sangue», vv. 126-129).

Lilla si reca alla fonte per lavarsi e, infine, fugge. Si indugia quindi sul protagonista, che nella solitudine non solo assapora l'appagamento sessuale, ma

<sup>57</sup> Marino 1964, p. 504.

coltiva compiaciuto la speranza di ripetere l'esperienza, avendo ormai in suo potere la fanciulla, invocata con gli appellativi collaudati della tradizione lirica per la donna amata: «E di goder credei felice Amante; / Credei di rinovare i miei contenti / Con l'amato mio Sol, caro mio Bene» (vv. 165-167).

Tuttavia, tali aspettative vengono deluse, perché negli ultimi versi l'autrice opera un rovesciamento del modello, dando luogo così a una riscrittura originale della tradizione. Infatti, non solo Lilla, liberatasi dall'«infido laccio» (v. 172), non è più tornata, ma ella si è unita ad altri uomini, a cui ha concesso quel «ben» che ora nega al protagonista. In questa prospettiva anche alcuni luoghi precedenti dell'idillio acquisiscono una luce nuova: l'io poetico, infatti, sin dall'inizio del racconto aveva intessuto il discorso con espressioni di rammarico, in cui il lettore poteva riconoscere le formule atte, sin dalla lirica delle origini, a esprimere il dolore per un sentimento non corrisposto. «Con lieve, e lento passo, / Ver la vezzosa, e bella / (Misero me) m'invio, / Per fare eterno il precipizio mio» (vv. 35-38): l'anticipazione prolettica della voce, che indica l'avvicinamento alla fanciulla come l'inizio della propria rovina, finora interpretabile in consonanza con la sintomatologia della sofferenza d'animo, acquisisce qui nuovo significato alla luce della conclusione della storia. Nella vicenda si può cogliere una componente ironica e in questo senso sembra in qualche modo riecheggiare il noto passo dell'*Orlando Furioso* (XIX, 31-33) in cui il narratore, nel raccontare l'innamoramento di Angelica per Medoro, deride i guerrieri che avevano cercato di conquistare la ragazza.

Il componimento mariniano invece, che si atteggia sui toni di una schermaglia amorosa, sensuale e leggera, è suggellato dal *lumen* finale che rovescia in modo provocatorio i presupposti concettuali da secoli alla base di ogni discorso amoroso in letteratura; l'io lirico, infatti, appagato e orgoglioso del suo operato, lo giustifica sostenendo che lasciare inviolata la donna amata, quello sì, sarebbe stato un gesto di villania: «Canzon, lasciar intatta / da sé partire amata donna e bella / non “cortesìa”, ma “villania” s'appella» (vv. 133-135).

La conclusione di Costa declina dunque il motivo del modello in una direzione imprevista e originale, imprimendo alla propria ninfa un tratto di auto-determinazione che la rende libera e la trasforma da vittima a protagonista: come sostiene Costa-Zalessow, mentre «Marino esalta la conquista violenta dell'uomo, Margherita condanna la violenza carnale e la sua Lilla rifiuta la proposta di matrimonio del violatore per scegliersi un compagno di suo gusto»<sup>58</sup>.

In questo senso la scrittrice attiva le valenze di significato implicite nel nome della protagonista. Infatti, il termine “lilla” corrisponde a quello di un arbusto ornamentale della famiglia delle Oleacee, la cui denominazione botanica è “*syringa vulgaris*”, comunemente “serenella” o “siringa”: originario

<sup>58</sup> Costa-Zalessow 2016.

della zona balcanica e dell'Asia Minore, fu importato dalla Turchia circa un secolo prima della raccolta di Costa. Il fiore, legato al mondo magico delle fate, perché ritenuto in grado di scacciare gli spiriti maligni, è altresì simbolo di verginità e purezza; inoltre, secondo l'uso, viene regalato per annunciare la rottura di un fidanzamento a chi non si ama più. Peraltro, il lemma "Syringa" rimanda pure, nella tradizione mitologica, al nome di una ninfa, figlia del dio fluviale Ladone: amata da Pan, essere selvaggio dalle sembianze caprine, per sfuggirgli invoca il padre che la trasforma in pianta. Secondo un'altra variante della storia, la ninfa assume le forme di un canneto, con cui Pan, notando la melodia prodotta dal vento, costruisce un flauto da portare sempre con sé; "syringa" indica infatti anche lo strumento musicale. In Margherita Costa, così come in Marino, la vicenda riprende la storia della ninfa ambita da Pan, una delle tante variazioni mitologiche sul motivo dello stupro; tuttavia è suggestivo pensare che l'autrice abbia voluto richiamare la simbologia botanica non solo nel rovesciamento provocatorio del fiore emblema della purezza e verginità (Lilla viene infatti violentata due volte dall'io narrante), ma soprattutto, in modo parodico, nel riferimento alla pianta che indica l'addio al fidanzato, significato che la protagonista esplicita ed esprime nell'abbandonare chi aveva usato violenza contro di lei.

#### 4. Conclusioni

Nelle opere delle due scrittrici prese in esame le occorrenze tematiche dello stupro rivelano una reinterpretazione del motivo per marcare uno scarso rispetto alla tradizione. Sarrocchi rivede il modello tassiano che associava la conquista alla violazione della natura ma anche della donna e prevedeva un'assoggettazione delle protagoniste femminili; l'autrice, infatti, nei passi in analisi, costruisce la trama per mettere in scena una mancata violenza, come nel caso di Dori ma soprattutto di Silveria che, mostrando una capacità di autodeterminazione tipicamente maschile, reagisce al tentativo vendicandosi e facendosi giustizia, mentre la sua impresa è ritenuta degna di elogio da parte di una "sorella". Parimenti, la Lilla dell'idillio di Costa rappresenta un rovesciamento del modello mariniano, in quanto la ninfa, pur subendo lo stupro, non si lascia soggiogare dall'uomo, fuggendo da lui e scegliendo di unirsi ad altri amanti, mentre il protagonista rimane deluso e addolorato, in preda al tormento.

Sembra significativo che, proprio a partire dall'età moderna, con particolare riferimento al periodo in cui operano le due intellettuali prese in esame, il campo delle relazioni interpersonali e sessuali diventi terreno di confronto e conflitto di competenze tra l'autorità religiosa e quella secolare. Infatti, nella misura in cui il Concilio di Trento nel 1563 definì, arrogandosene l'autorità,

le condizioni di validità del matrimonio, si creò tra le due fasi un periodo di transizione caratterizzato dall'incertezza legislativa<sup>59</sup>. Secondo la prassi consolidata in epoca pre-tridentina, il rapporto sessuale consumato in seguito alla promessa di nozze future era considerato equivalente a un vincolo coniugale; pertanto, diversi stati nella Penisola (soprattutto il Granducato di Toscana e la Repubblica di Venezia) furono costretti a intervenire per colmare dei vuoti legislativi rispetto a quanto la normativa ecclesiastica non precisava o proibiva, in particolare in materia di stupro "violento" o "consensuale" (così infatti veniva definito, in termini giuridici, il rapporto consensuale consumato al di fuori del vincolo coniugale). Del resto, questo costituiva un settore delicato anche perché la relazione intima, seppur intrapresa di comune accordo, tra un uomo e una donna di classi diverse (così l'eventuale conseguente nascita di figli illegittimi), se la frequentazione avveniva senza il benessere dei genitori, si prestava a scatenare conflitti tra famiglie e fazioni e, dunque, era potenzialmente considerato un fattore di disordine sociale. In questo senso Costa e Sarrocchi affrontano un tema di attualità allora oggetto di discussione a livello culturale e politico, che aveva trovato cassa di risonanza in noti casi giudiziari come quello di Beatrice Cenci e Artemisia Gentileschi.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Aguilar González J. (2023), *Una lectura desde la perspectiva de género. Rosmonda y Silveria en «La Scanderbeide»*, «Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro», XI, n. 2, pp. 215-224.
- Aleramo S. (2004), *Una donna*, Milano: Feltrinelli.
- Ariosto L. (2015), *Orlando Furioso*, a cura di L. Caretti, voll. 2, Torino: Einaudi.
- Asor Rosa A. (2012), *Barocco e controriforma: la figura femminile fra l'esaltazione sessuale e il convento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di V. Cox, C. Ferrari, Bologna: Il Mulino, pp. 149-156.
- Benedetti L. (1997), *La sconfitta di Diana. Un percorso per la «Gerusalemme Liberata»*, Ravenna: Longo 1997.
- Bourke J. (2008), *Rape. A history from 1860 to the Present Day*, London: Virago.
- Calvi G. (2012), *Replica ad Alberto Asor Rosa e a Virginia Cox*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di V. Cox, C. Ferrari, Bologna: Il Mulino, pp. 185-190.

<sup>59</sup> Lombardi 1994.

- Cantor S.S.V. (2023), *Gender, Homeland, and Homecoming in Sarrocchi's Scanderbeide*, «Forum Italicum: A Journal of Italian Studies», LVII, n. 1, pp. 22-32.
- Capucci M. (1984), *Costa, Margherita*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 30, Roma: Enciclopedia Treccani, pp. 232-234.
- De Pizan C. (1997), *La città delle dame*, Roma: Carocci.
- Costa M. (1638), *Il violino della signora Margherita Costa Romana al sereniss. Ferdinando secondo Gran Duca di Toscana*, Frankfurt am Main: Daniel Wastch, pp. 17-26.
- Costa M. (2023), *Il violino della signora Margherita Costa romana*, a cura di F. Nappi e F. Gaudino Cirigliano, s.l., Independently published.
- Costa-Zalessow N. (2016), *Costa, Margherita*, in *Enciclopedia delle donne*, <<https://www.enciclopediadelledonne.it/edd.nsf/biografie/margherita-costa>>, 15.03.2025.
- Costa-Zalessow N., a cura di (2015), *Voice of a Virtuosa and Courtesan. Selected Poems of Margherita Costa*, bilingual edition, translated by Joan E. Borrelli, New York: Bordighera Press.
- Costa-Zalessow N. (2021), *Alla scoperta di Margherita Costa*, in *Margherita Costa, la poetessa virtuosa*, Atti del convegno internazionale (L'Aquila, 12 aprile 2021), a cura di D. De Liso, M. Di Maro, V. Merola, I, «altrelettere», X, n. 10, pp. 13-26.
- <<https://www.altrelettere.uzh.ch/issue/view/318>>, 15.03.2025.
- Cox V. (2008), *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimora: The John Hopkins University Press.
- Cox V. (2012), *Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento*, in *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies*, a cura di V. Cox, C. Ferrari, Bologna: Il Mulino, pp. 157-184.
- De Liso D., Di Maro M., Merola V., a cura di (2021), *Margherita Costa, la poetessa virtuosa*, Atti del convegno internazionale (L'Aquila, 12 aprile 2021), I, «altrelettere», X, n. 10, <<https://www.altrelettere.uzh.ch/issue/view/318>>, 15.03.2025.
- De Liso D., Di Maro M., Merola V., a cura di (2023), *Margherita Costa, la poetessa virtuosa*, Atti del convegno internazionale (L'Aquila, 12 aprile 2021), II, «altrelettere», XII, n. 12, <<https://www.altrelettere.uzh.ch/article/view/4075>>, 15.03.2025.
- Di Maro M. (2019), *Il Violino di Margherita Costa: prime indagini*, in *Escritoras italianas inéditas en la querella de las mujeres: traducciones en otros idiomas, perspectivas y balances*, a cura di S. Bartolotta e M. Tomo-Ortiz, Madrid: UNED Editorial, vol. 2, pp. 43-56.
- Ferraretto E. (2015), *Il delitto di stuprum tra Cinquecento e Seicento. Il caso di Artemisia Gentileschi*, «DEP (Deportate, esuli, profughe). Rivista telematica di studi sulla memoria femminile», XII, n. 27, pp. 1-22.

- Ferretti F. (2013), *Pudicizia e «virtù donnesca» nella Gerusalemme Liberata*, «Griseldaonline», XIII, n. 13, pp. 1-43, <https://griseldaonline.unibo.it/article/view/9198>, 11.08.2025.
- Franchi. A. (1902), *Avanti il divorzio*, Milano: Sandron.
- Goethals J. (2017), *The Bizarre Muse: The Literary persona of Margherita Costa*, «Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal», XII, n.1, pp. 48-72.
- Lazzarin S. (2024), *Stupro, ovvero: integrazioni 'fuori tempo massimo' a una voce del Dizionario dei Temi Letterari*, «Cahiers d'études italiennes», XXI, n.38, <<https://journals.openedition.org/cei/14444?lang=it>>, 11.08.2025.
- Lombardi D. (2009), *Intervention by church and state in marriage disputes in sixteenth- and seventeenth-century Florence*, in *Crime, Society and the Law in Renaissance Italy*, edited by T. Dean, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 142-156.
- Maifreda G. (2022), *Immagini contese. Storia politica delle figure dal Rinascimento alla cancel culture*, Milano: Feltrinelli.
- Manferlotti S. (2007), *Stupro*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di R. Censerani, P. Fasano, M. Domenichelli, vol. 3, Torino: UTET, pp. 2400-2403.
- Marino G.B. (1964), *Trastulli estivi*, in *Poesia del Seicento*, a cura di C. Muscetta, vol. I, Torino: Einaudi.
- Merola V. (2023), *Il Seicento*, in *Le autrici della Letteratura italiana. Per una storia dal XIII al XXI secolo*, a cura di D. De Liso, Napoli: Paolo Loffredo, pp. 133-177.
- Neu-Wendel S. (2024), *Margherita Sarrocchis La Scanderbeide (1623): Inszenierung von Erfahrungswissen und Strategien der Selbstautorisierung im Kontext des poema eroico*, in «Artes», III, n. 2, pp. 198-215.
- Ovidio P.N. (2015), *L'arte di amare*, a cura di E. Pianezzola, Milano: Fondazione Valla, Arnoldo Mondadori Editore.
- Passi G. (1599), *Donneschi difetti*, Venezia: Vincenzo Somasco.
- Paternoster R. (2021), *Il vizio dello stupro: l'uso politico della violenza sulle donne*, Lucca: Tralerighe.
- Pernice A. (1936), *Scanderbeg, Giorgio*, in *Enciclopedia italiana*, Treccani, voce on line in [https://www.treccani.it/enciclopedia/scanderbeg\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/scanderbeg_(Enciclopedia-Italiana)/>), 15.03.2025.
- Pezzini S. (2005), *Ideologia della conquista, ideologia dell'accoglienza: La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi (1623)*, «MLN», CXX, n. 1, p. 190-222.
- Pezzini S. (2007), *La scoperta dell'identico: ideologia dell'accoglienza ne "La Scanderbeide" (1623) poema eroico di Margherita Sarrocchi*, in *Dentro/Fuori Sopra/Sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica*, a cura di A. Ronchetti e M. S. Sapegno, Ravenna: Longo, pp. 101-111.
- Pozzi G. (1994), *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana. Le forme del testo. Teoria e poesia*, a cura di A. Asor Rosa, vol. III, t.1., Torino: Einaudi, pp. 391-436.

- Romero A.G. (2022), *Proto-Feminist Friendship in Margherita Sarrocchi's Scanderbeide*, in *Female Friendship: Literary and Artistic Explorations*, edited by S. Gratchev et al., London: Lexington Books, pp. 145-162.
- Russel R., a cura di (2006), *Scanderbeide. The Heroic Deeds of George Scanderbeg, King of Epirus*, translated by R. Russel, Chicago & Londra: Chicago University Press.
- Sanguineti F. (2022), *Per una nuova storia letteraria*. Nuova edizione aggiornata e arricchita, Ancona: Argolibri.
- Sarrocchi M. (1623), *La Scanderbeide poema heroico della sig.ra Margherita Sarrocchi alla principessa D. Giulia da Este*, Roma: Andrea Fei.
- Scarsella A. (2010), *La ricezione di Scanderbeg nella letteratura italiana a partire dalla "Scanderbeide"*, in *The living Skanderbeg. The Albanian Hero between Myth and Hystory*, a cura di M. Genesin, J. Matzinger, G. Vallone, Amburgo: Kovač Editore, pp. 81-88.
- Seifert R. (2007), *Il corpo femminile come corpo politico: lo stupro, la guerra e la nazione*, «difesa sociale», LXXXVI, n.2, pp. 55-70.
- Tasso T. (1997), *Della virtù femminile e donnesca. Un ragionamento sulla «virtù umana femminile» e sulle opinioni degli uomini eccellenti intorno ad essa*, a cura di M.L. Doglio, Palermo: Sellerio.
- Tasso T. (2005), *Gerusalemme Liberata*, a cura di L. Caretti, Torino: Einaudi.
- Tonini A. (2017/2018), *La Scanderbeide di Margherita Sarrocchi*, tesi di laurea in Filologia Moderna, relatore prof. Guido Baldassarri, Università degli Studi di Padova.
- Zancan M. (1998), *Il doppio itinerario della scrittura: la donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino: Einaudi.
- Zancan M. (1986), *La donna*, in *Letteratura italiana. Le questioni*, Torino: Einaudi, vol. 5, pp. 765-827.
- Zatti S. (1998), *Dalla parte di Satana. Sull'imperialismo cristiano nella Gerusalemme Liberata*, in *La rappresentazione dell'altro nei testi del Rinascimento*, a cura di S. Zatti, Lucca: Pacini Fazzi, pp. 146-182.

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

*Direttori / Editors in chief*

Patrizia Dragoni, Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors*

Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre,  
Giovann Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopi, Angelo  
Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

*A cura di / Edited by*

Giuseppe Capriotti, Alice Devecchi

*Testi di / Texts by*

Francesca Astarita, Giulia Avanza, Anna Biagetti, Michela Cannone,  
Ivana Čapeta Rakić, Giuseppe Capriotti, Wanyenda Leonard Chilimo,  
Miriam Cuccu, Rosita Deluigi, Alice Devecchi, Mariaceleste Di Meo,  
Luca Domizio, Patrizia Dragoni, Stephen Muoki Joshua, Axel Klausmeier,  
Sara Lorenzetti, Germano Maifreda, Francesca Mondin, Tatiana Petrovich  
Njegosh, Maria Luisa Ricci, Paolo Ronzoni, Maria Paola Scialdone,  
Laura Stagno, Marta Vitullo

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

**eum** edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362