

# SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 43, 2024

---

## Una voce femminile del teatro del Seicento: Valeria Miani

*A female voice from the Seventeenth century theatre: Valeria Miani*

NUNZIA SOGLIA

---

### ABSTRACT

Se, nel solco del petrarchismo, la scrittura femminile del XVI secolo è connessa prevalentemente all'uso della forma breve, a partire dalla fine Cinquecento e poi nel Seicento, le donne si cimentano con altri generi letterari di grande fortuna, come la favola pastorale e la tragedia. Tra queste, la padovana Valeria Miani, il cui ruolo è tutt'altro che secondario nel panorama italiano del tempo, anche se il suo nome è oggi caduto nell'oblio. Miani è tra le prime donne ad occuparsi della favola pastorale, sulla scia di figure come Isabella Andreini e Maddalena Campiglia. La sua 'Amorosa speranza' (1604), pur ricalcata sull'Aminta tassiana, offre una rilettura assolutamente personale del genere. La padovana si misura anche con il genere della tragedia, pubblicando nel 1611 'Celinda', grazie alla quale si configura come la prima donna a comporre una tragedia. Il contributo intende presentare gli aspetti più moderni ed innovativi delle due opere dimostrando come la poetessa sia riuscita a conquistare una propria voce originale e ad imporre con convinzione il punto di vista femminile, senza rinunciare a dialogare con la tradizione.

PAROLE CHIAVE: favola pastorale, Valeria Miani, Amorosa speranza, Celinda, Barocco

If, in the wake of Petrarchism, women's writing in the 16th century is mainly connected to the use of the short form, starting from the end of the 16th century and then in the 17th century, women try their hand at other literary genres of great success, such as the pastoral fable and the tragedy. Among these, Valeria Miani from Padua, whose role was anything but secondary in the Italian panorama of the time, even if her name has now fallen into oblivion. Miani is among the first women to deal with the pastoral fable, in the wake of figures such as Isabella Andreini and Maddalena Campiglia. Her 'Amorosa speranza' (1604), although modeled on Tasso's Aminta, offers an absolutely personal reinterpretation of the genre. The Paduan also tackled the genre of tragedy, publishing 'Celinda' in 1611, thanks to which she became the first woman to compose a tragedy. The paper presents the most modern and innovative aspects of the two works, demonstrating how Valeria Miani managed to conquer her own original voice and to impose the female point of view with conviction, without giving up dialogue with tradition.

KEYWORDS: Valeria Miani, Amorosa speranza, Celinda, Baroque



---

## **AUTORE**

*Nunzia Soglia è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Scienze Umane, Filosofiche e della Formazione dell'Università degli Studi di Salerno. È, inoltre, docente a contratto del Laboratorio di Letteratura italiana e del Laboratorio di Linguistica italiana. Ha partecipato con proprie comunicazioni a Convegni nazionali ed internazionali e al Festival Salerno Letteratura. Tra le sue ultime pubblicazioni '«I poeti o saranno natura o, perdutala, la cercheranno» (Schiller): la narrativa di Alessandra Sarchi e Tra giornalismo e letteratura. Divagazioni su Italo Calvino'.*

*nsoglia@unisa.it*

Lo scambio epistolare tra Dante e Giovanni del Virgilio rilancia nel 1319 il genere bucolico: il professore bolognese – eccellente commentatore dei classici – scrive a Dante un carme in latino nel quale lo rimprovera di non aver usato il latino per il suo poema. Il Poeta, in esilio a Ravenna, risponde al professore con un altro carme in latino nel quale trasforma l'intera vicenda in uno scenario di pastori: è la prima egloga della letteratura italiana, il primo campione del genere bucolico, derivato da Virgilio. Petrarca riprende lo spunto di Dante nelle 12 egloghe del *Bucolicum Carmen*, la cui composizione inizia nel 1346: il travestimento pastorale allude ad un momento di crisi, personale e collettiva. Anche Boccaccio, che tra il 1345 e il 1347 soggiorna nelle corti romagnole riuscendo a recuperare la corrispondenza tra Dante e Giovanni del Virgilio e a ricopiarla nello Zibaldone Laurenziano, scrive testi pastorali, inizialmente in forma epistolare (come Dante), poi nella raccolta delle 16 egloghe del *Bucolicum carmen*, dedicato a Donato degli Albanzani, chiamato, nell'opera, *Appenninus*. Sotto il travestimento pastorale, il Certaldese canta il suo personale mondo di amori e di affetti familiari, come nell'egloga *Olympia* che contiene la toccante riapparizione della figlia Violante, morta in tenera età. Questi componimenti di argomento campestre dei primissimi secoli della nostra storia letteraria evolvono nel tempo a canovacci da cui ricavare spettacolo, nel senso che essi cessano di essere semplicemente "letti" ad alta voce e cominciano ad essere teatralmente rappresentati. Alle soglie del XVI secolo l'ambientazione pastorale diviene la cornice ideale per le eclettiche sintesi teatrali delle favole mitologiche. Angelo Poliziano inaugura il genere con la sua *Favola d'Orfeo*, composta a Mantova nel 1480: grande opera di teatro, è definita da Carlo Vecce la prima completamente autonoma nella civiltà moderna europea.<sup>1</sup> Si tratta di un testo eccezionale che contamina generi, stili, metri, linguaggi diversi: l'egloga bucolica e il genere nenciale con i dialoghi tra i pastori, la poesia lirica volgare e quella umanistica latina, i canti carnascialeschi, il latino ed il volgare elevato del petrarchismo lirico, il dialetto padano-veneto, in una ricchezza polimetrica corrispondente agli stili diversi (ottava, stanza, terzine, ballata). *L'Orfeo* segna – insieme con le rappresentazioni laiche ospitate nei grandi palazzi signorili – i primi passi del teatro umanistico, configurandosi come la prima opera drammatica in lingua italiana di argomento non religioso. Nel corso del Medioevo erano, infatti, scomparse quasi del tutto prove di teatro profano sotto la pressione delle sacre rappresentazioni nelle piazze e sul sagrato delle chiese. Sotto la spinta della riscoperta e dello studio dei modelli antichi, si assiste nei primi anni del Cinquecento alla rifondazione dei generi teatrali. Le poetiche cinquecentesche sono rivoluzionate dalla riscoperta del pensiero aristotelico grazie a nuove traduzioni dal greco dei testi dello

---

<sup>1</sup> C. VECCE, *Letteratura italiana. Piccola storia*, I, Liguori, Napoli 2011, p. 157.

Stagirita, come la versione della *Poetica* pubblicata da Giorgio Valla nel 1498. Le riflessioni aristoteliche, i testi drammaturgici degli autori greci e latini, il *De architectura* di Vitruvio costituiscono le basi di una rinascita teatrale globale che mira a riportare in vita tutti i generi teatrali sperimentati dagli antichi e a superare lo spettacolo di piazza in favore di un luogo chiuso, deputato alla recitazione di un testo letterario. Molti sono i letterati che provano a far risorgere la commedia, con grandi prove d'autore – le commedie di Ariosto e Machiavelli –, e la tragedia che si modella soprattutto con la *Sofonisba* di Trissino e la *Rosmunda* di Rucellai. Tra la commedia e la tragedia quasi per evoluzione spontanea nasce l'esigenza di un genere intermedio, il cosiddetto terzo genere, un genere misto di tragico e di comico che, ispirato dal dramma satiresco della letteratura antica, attraverso un diffuso sperimentalismo, finisce per trionfare nella vera e propria forma del dramma pastorale, un tipo di favola ambientata in luoghi bucolici e basata su intricate vicende amorose a lieto fine tra ninfe e pastori. La favola pastorale appare lo sviluppo conclusivo di tutta la tradizione bucolica che, nelle sue egloghe dialogate e soprattutto nell'*Arcadia* di Sannazaro, consentiva una fortissima dimensione teatrale con personaggi reali semplicemente travestiti da pastori. La sperimentazione del genere viene perseguita con determinazione soprattutto alla corte di Ferrara, dove nel 1545 si rappresenta l'*Egle* di Giraldo Cinzio, che intende rinnovare la fortuna del dramma satiresco greco, di cui è sopravvissuto un solo esempio, *Il Ciclope* di Euripide. Giraldo di fatto inizia la moda delle pastorali, anche se il suo lavoro presenta alcune caratteristiche (presenza del coro, finale non lieto) che, da seguaci e imitatori, verranno abbandonate. Sempre a Ferrara viene rappresentata nel 1573 l'*Aminta*, capolavoro giovanile di Tasso e vagheggiamento della felicità innocente dell'età dell'oro. La favola boschereccia tassiiana si impone subito come modello, suggellando il trionfo della drammaturgia pastorale. Tuttavia, il nuovo genere letterario subisce anche gli attacchi degli aristotelici; Giasone De Nores denuncia la mostruosità della favola pastorale che mescola forme tragiche e comiche: una tragicommedia pastorale di cui non c'è traccia nella classicità.<sup>2</sup> La risposta alle critiche arriva con la pubblicazione nel 1590 del *Pastor fido* di Giovanni Battista Guarini, quasi il manifesto e la consacrazione del genere la cui fortuna è attestata dal vertiginoso incremento della produzione, tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, di drammi di ambientazione pastorale, mentre ancora Guarini si appresta a codificare il genere nel *Compendio della poesia tragicomica*, pubblicato nel 1601.

---

<sup>2</sup> Cfr. R. BRUSCAGLI, *Classicismo e anticlassicismo cinquecentesco*, in *Letteratura italiana. Dalle origini al Seicento*, a cura di A. Battistini, Il Mulino, Bologna 2014, pp. 363-364.

In questa così ricca, quasi tumultuosa, attività letteraria, anche le donne, dopo aver frequentato con successo le forme liriche della tradizione poetica nel solco dell'imitazione petrarchesca, si cimentano con la scrittura per la scena, mostrando grande propensione verso la forma pastorale, la quale consente l'esplorazione del fantastico e del meraviglioso. Varie sono le motivazioni che sembrano giustificare tale propensione da parte delle donne alle quali sono precluse sia la commedia, ritenuta troppo spesso di natura oscena, sia la tragedia, considerata non adatta a una donna perché a tematica culturale e sociale elevata!<sup>3</sup> Tutte le autrici offrono una rilettura assolutamente personale della favola boschereccia, in parte autorizzata dal fatto che quest'ultima, essendo appena nata, non possiede una tradizione consolidata cui rifarsi. La favola pastorale *Partenia* di Barbara Torelli sembra essere il primo dramma laico in forma regolare scritto da una donna. Composta intorno al 1586, dopo il successo editoriale dell'*Aminta*, essa viene molto apprezzata dai contemporanei ed elogiata da Angelo Ingegneri, teorico della drammaturgia, nella sua opera *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*.<sup>4</sup> Due anni più tardi, nel 1588, la comica dell'arte Isabella Andreini pubblica *La Mirtillo*, opera di grande successo tanto da essere ristampata più volte negli anni immediatamente successivi. Nel 1590 la vicentina Maddalena Campiglia dà alle stampe *Flori*, che le vale i complimenti dello stesso Tasso: «Leggendo la Favola Pastorale di V. S. con tanto diletto, ho conosciuto d'esser superato, e che niun vincitore si rallegro più della propria vittoria; ma l'esser superato con tutti gli altri accresce il mio piacere, e la gloria di V. S.».<sup>5</sup> *Amorosa speranza* di Valeria Miani costituisce un altro esempio di dramma pastorale composto nella prima età moderna da una donna. Miani nasce nel 1563 a Padova dove trascorre praticamente tutta la sua vita. All'età di trent'anni, piuttosto matura per le usanze dell'epoca ma non per le scrittrici, Valeria sposa il nobile padovano Domenico Negri, dal quale ha cinque figli. La scrittrice rimane presto vedova ed è costretta a rinunciare alla letteratura per occuparsi della casa e dei possedimenti familiari. Nel 1604 pubblica *Amorosa speranza*, che nel titolo mutua l'*Amorosa visione* di Boccaccio. Tuttavia, per Miani il sintagma *amorosa speranza* costituisce struttura affettiva e fantastica nuova e diversa da quella del Certaldese ed è proprio la Speranza che recita il Prologo che precede i 5 atti in cui l'opera, secondo i canoni definiti da Aristotele nella *Poetica*, risulta suddivisa:

---

<sup>3</sup> Cfr. G. PASQUALETTO, [www.giulianopasqualetto.it/files\\_uploads/testi/boschi\\_amorosi/miani\\_amorosa\\_speranza\\_commentato.pdf](http://www.giulianopasqualetto.it/files_uploads/testi/boschi_amorosi/miani_amorosa_speranza_commentato.pdf) (url consultato il 29/07/2024).

<sup>4</sup> Cfr. B. TORELLI BENEDETTI, *Partenia, a pastoral play*, edited and translated by L. Sampson and B. Burgess-van Aken, Iter Press, Toronto 2013

<sup>5</sup> Cfr. V. PUCCINI, «De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato»: Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso Nazionale Adi, Napoli, 7-10 settembre 2016, Adi editore, Roma 2018, p. 2.

La Speranza son io,  
 quella famosa Dèa,  
 quella Vergine illustre,  
 quella scorta fedel che fa la strada  
 al pargoletto Amore,  
 e gli addito i sentieri  
 che, per esser bendato, ei non discerne.  
 (*Amorosa speranza*, Prologo)

La lettera dedicatoria dell'editore Francesco Bolzetta lascia intendere che le donne letterate hanno molti detrattori. Nell'epistola, indirizzata «alla molto illustre Signora, et patrona osser.ma La Signora Marietta Uberti Descalzi», figlia del giureconsulto Ottonello Descalzi e maritata con un Uberti, famiglia di antica nobiltà, leggiamo che molti sono persuasi che

da femminile ingegno opera pur di mezzana bontà, non che interamente perfetta non possa nascere senza avere ad alcuna altra cosa riguardo, qual si voglia o poetico, o altro componimento di donna, bene spesso senza averlo prima altrimenti né veduto né letto, sono soliti di dannare indifferentemente e sprezzare dando chiaro segno di non sapere che in tue le età passate si sian sempre moltissime donne in ogni maniera di laudevole studio andate avanzando, in guisa che abbian potuto contender del primo luogo con gli uomini più famosi del tempo loro.<sup>6</sup>

L'intreccio complesso della trama, con la narrazione di una serie di amori non corrisposti che soltanto nel finale trovano la loro felice definizione, ricorda i modelli precedenti che vengono, tuttavia, ribaltati nel senso che i personaggi femminili mostrano maggiore ingegnosità ed autonomia, diventano soggetti attivi in amore, prendono l'iniziativa e hanno più libertà di azione. La trama di *Amorosa speranza* ruota intorno alla ninfa Venelia, la quale, abbandonata dall'amato Damone subito dopo le nozze, viene corteggiata da altri pastori. La ninfa, pur volendo restare fedele a Damone, non è insensibile alle nuove lusinghe: è al tempo stesso libera e condizionata, divisa, nella severa società della Controriforma, tra il desiderio di indipendenza e la sottomissione alla ideologia oppressiva della Chiesa, tra la fedeltà dovuta a un marito vagabondo e l'amore di un nuovo pretendente. Venelia non tradirà Damone, ma esprime un giudizio negativo sulla condizione della donna alla quale la società impone di restare fedele:

A me convien per legge  
 esser a lui fedele:  
 strana e cruda Giustizia

<sup>6</sup> V. MIANI, *Amorosa speranza*, Francesco Bolzetta, Venezia 1604.

per noi misere donne  
essere sottoposta,  
pagar d'infideltà, di finto amore  
agl'uomini tributo,  
di fe' leale e di candido core.  
(*Amorosa speranza*, Atto primo, Scena terza)

Come osserva Virginia Cox, l'originalità di Valeria Miani risiede proprio nell'ambivalenza esibita da Venelia, divisa fra la lealtà dovuta al marito e l'attrazione verso altri uomini.<sup>7</sup> Nuova appare, senza dubbio, questa presa di coscienza della propria condizione, una novità esaltata dalla sua aperta e chiara denuncia, alla quale il contesto letterario conferisce ulteriore enfasi. Aspetti moderni, anche se solo accennati, si possono rintracciare, inoltre, nella madre del pastore Alliseo, Corinzia, la quale svolge l'insolito ruolo di confidente e di consigliera del figlio, funzione che potrebbe essere stata suggerita dal ruolo di Tirsi e Dafne nell'*Aminta*. Corinzia è una donna saggia, di accorta intraprendenza e rivendica un ruolo femminile in vicende dalle quali le donne erano in genere escluse:

CORINZIA

Non fia per me che ti si neghi aita:  
allegro vivi, e consolato intanto,  
perché la bella ninfa oggi vedrai  
porger cortesi orecchi a tue parole,  
e mostrarassi forse più pietosa  
di quel che per tua aita  
potresti unqua sperar col lungo pianto.  
[...]  
Tanto, figlio, farò, quanto mi detta  
la pietà del tuo male, e quanto volle  
il mio cor che te brama in vita e lieto.  
[...]  
Io vado; vivi lieto, amato figlio,  
e spera in questa affettuosa madre,  
che non passerà molto  
ch'otterrai quel desio che tanto brami.  
(*Amorosa speranza*, Atto primo, Scena prima)

Se confrontiamo questa madre con i tanti padri dispotici, impegnati a combinare matrimoni convenienti, notiamo il tentativo di proporre un nuovo modello di famiglia, nella quale l'uomo e la donna hanno un ruolo paritario. Su questa strada Miani

---

<sup>7</sup> V. Cox, *Women's writing in Italy*, John Hopkins University Press, Baltimora 2008, pp. 106-107.



si limita a suggerire che si tratta di un problema ed è probabile che non abbia soluzioni pronte: è sintomatico, tuttavia, che ponga la questione.<sup>8</sup> Il colloquio tra Corinzia e Alliseo richiama quello tra Tirsi e Aminta:

AMINTA

Ahi, lasso,  
ch'Amor satollo è del mio pianto omai,  
e solo ha sete del mio sangue; e tosto  
voglio ch'egli e quest'empia il sangue mio  
bevan con gli occhi.

TIRSI

Ahi, Aminta, ah, Aminta,  
che parli? o che vaneggi? Or ti conforta,  
ch'un'altra troverai, se ti disprezza  
questa crudele.

AMINTA

Ohimè, come poss'io  
altri trovar, se me trovar non posso?  
Se perduto ho me stesso, quale acquisto  
farò mai che mi piaccia?

TIRSI

O miserello,  
non disperar, ch'acquisterai costei.  
La lunga etate insegna a l'uom di porre  
freno ai leoni ed a le tigri ircane.  
(*Aminta*, Atto primo, Scena seconda)

CORINZIA

Caro diletto figlio,  
omai disponi il core  
a raccontar a questa afflitta madre  
la cagion che ti fa viver dolente.  
Tu, cara mia pupilla,  
amato al par de la mia vita stessa,  
te 'n stai languente, ove dovresti i lumi  
lieti girar ne la materna faccia  
rugosa e onusta omai di crin canuti,  
e con sembianti allegri  
d'allegrezza e di gioia  
a la cadente etade esser sostegno

[...]

ALLISEO

[...] poscia ch'el mal fatt'è sì grave  
e il foco a guisa di fornace ardente  
è cresciuto tant'oltre  
che più non lo potendo sofferire  
son sforzato a sfogar teco il mio duolo,  
sodisfarti e narrarti il mio tormento.

CORINZIA

Non è sì grave male,  
caro figlio diletto,  
al qual non possi l'uom trovar rimedio  
quando di palesarlo ei si risolve.

ALLISEO

Ahi ch'egl'è Amor crudel, empio tiranno!  
Quest', ah lasso, è cagion del mio languire.  
(*Amorosa speranza*, Atto primo, Scena  
prima)

Un altro richiamo al modello tassiano si ritrova nell'atto secondo di *Amorosa speranza* che si apre, proprio come nell'*Aminta*, con il monologo del Satiro, protagonista di un amore non corrisposto. Nelle parole del Satiro si possono riconoscere

<sup>8</sup> Cfr. G. PASQUALETTO, [www.giulianopasqualetto.it/files\\_uploads/testi/boschi\\_amorosi/miani\\_amorosa\\_speranza\\_commentato.pdf](http://www.giulianopasqualetto.it/files_uploads/testi/boschi_amorosi/miani_amorosa_speranza_commentato.pdf) (url consultato il 29/07/2024).

elementi cari alla tradizione lirica amorosa che va da Petrarca a Tasso, la descrizione e l'asprezza dell'amata ed il tormento per gli effetti dell'amoroso incendio. Tuttavia, in Miani manca la sottile critica al mondo della corte presente in Tasso; la costante presenza della corte ferrarese all'interno dell'*Aminta* è un elemento strutturale di essa che è stato sottolineato e analizzato da autorevoli critici:<sup>9</sup>

Picciola è l'ape, e fa col picciol morso  
pur gravi e pur moleste le ferite;  
ma qual cosa è più picciola d'Amore,  
se in ogni breve spazio entra, e s'asconde  
in ogni breve spazio? or sotto a l'ombra  
de le palpebre, or tra' minuti rivi  
d'un biondo crine, or dentro le pozzette  
che forma un dolce riso in bella guancia;  
e pur fa tanto grandi e sì mortali  
e così immedicabili le piaghe.  
Ohimè, che tutte piaga e tutte sangue  
son le viscere mie; e mille spiedi  
ha ne gli occhi di Silvia il crudo Amore.  
Crudel Amor, Silvia crudele ed empia  
più che le selve! Oh come a te confassi  
tal nome, e quanto vide chi te 'l pose!  
Celan le selve angui, leoni ed orsi,  
dentro il lor verde: e tu dentro al bel petto  
nascondi odio, disdegno ed impietate,  
fere peggior ch'angui, leoni ed orsi  
ché si placano quei, questi placarsi  
non possono per prego né per dono.  
Ohimè, quando ti porto i fior novelli,  
tu li ricusi, ritrosetta, forse  
perché fior via più belli hai nel bel volto.  
Ohimè, quando io ti porgo i vaghi pomi,  
tu li rifiuti, disdegnosa, forse  
perché pomi più vaghi hai nel bel seno.  
Lasso, quand'io t'offrisco il dolce mele,  
tu lo disprezzi, dispettosa, forse  
perché mel via più dolce hai ne le labra.  
Ma, se mia povertà non può donarti  
cosa ch'in te non sia più bella e dolce,

Amore, e con qual armi  
espugnato hai la rocca  
del mio feroce petto,  
qual militar valore,  
inesperto fanciullo,  
uscir facesti mai da la tua mano.  
Garzon ignudo e cieco,  
nato e nutrito d'ozio e di lascivia,  
con semplic'Arco e vagabonda Face,  
con picciola saetta in debil giro  
hai trapassato un così irsuto petto:  
che tante volte in crude pugne opposto  
con feroci Cinghiali e fieri Tauri,  
Tigri crudeli e fere,  
fu sempre vincitore:  
testimonio di questo sian le zanne,  
gl'orribil Teschi e le famose spoglie  
de li da me tanti animali uccisi,  
ch'appesi adornan la spelonca mia;  
[...]  
ahi, che per guerra farmi  
d'altrui prendesti l'armi,  
l'Arco formasti in due serene Ciglia,  
servendoti de sguardi  
per maledetti Dardi,  
e per lacci e catene  
togliesti i biondi Crini,  
e per incendio e faci  
desti parole e baci,  
che, tra Perle e Rubini, aventa e scocca  
un'amorosa bocca  
e ne l'Eburneo seno  
componi il tuo veneno,

<sup>9</sup> P. TABACCHINI, *La voce del Satiro. Eros e thanatos nell'Aminta di Tasso*, in «Estudios romanicos», 29, 2020, p. 411.

me medesimo ti dono. Or perché iniqua scherni e abborri il dono? non son io da disprezzar, se ben me stesso vidi nel liquido del mar, quando l'altr'ieri taceano i venti ed ei giacea senz'onda.  
[...]

Non sono io brutto, no, né tu mi sprezzì perché s'è fatto io sia, ma solamente perché povero sono. Ahi, ché le ville seguon l'esempio de le gran cittadi! e veramente il secol d'oro è questo, poichè sol vince l'oro e regna l'oro. O chiunque tu fosti, che insegnasti primo a vender l'amor, sia maledetto il tuo cener sepolto e l'ossa fredde, e non si trovi mai pastore o ninfa che lor dica passando: «Abbiate pace»; ma le bagni la pioggia e mova il vento, e con piè immondo la greggia il calpesti e 'l peregrin. Tu prima svergognasti la nobiltà d'amor; tu le sue liete dolcezze inamaristi. Amor venale, amor servo de l'oro è il maggior mostro ed il più abominabile e il più sozzo, che produca la terra o 'l mar fra l'onde. Ma perché in van mi lagno? Usa ciascuno Quell'armi che gli ha date la natura per sua salute: il cervo adopra il corso, il leone gli artigli, ed il bavoso cinghiale il dente; e son potenza ed armi de la donna bellezza e leggiadria; io, perché non per mia salute adopro la violenza, se mi fe' natura atto a far violenza ed a rapire?  
(*Aminta*, Atto secondo, Scena prima)

tal ch'io mi chiamo vinto,  
né più pretendo scampo:  
fia dunque tua la gloria e il campo, Amore,  
fa' pur leggiadra mostra  
de la rapita libertade nostra.  
E così falso lusinghier fallace,  
con arti e falsi inganni,  
facesti a una leggiadra Pastorella,  
ma che dich'io? a una Celeste Dea,  
e furarmi, e rapirmi, e tormi (ahi lasso)  
l'alma e 'l core in un punto,  
col sol girar de duoi lucenti rai:  
A prima vista parve,  
in gonna e bianco velo,  
donna discesa a me dal terzo Cielo,  
che mi dicessi: Questo core è mio,  
quest'alma (che ti credi) ancora è mia,  
e così volontieri mi fei preda  
volontaria a costei,  
nata certo fra i Dei,  
poscia ch'a Dea cotanto rassimiglia;  
(*Amorosa speranza*, Atto secondo, Scena  
prima)

Entrambi i Satiri manifestano, a conclusione del monologo, i propri criminosi intenti, ossia prendere con la forza la ninfa amata, topica occupazione dei Satiri nella tradizione pastorale:<sup>10</sup>

Sforzerò, rapirò quel che costei  
mi niega, ingrata, in merto de l'amore;  
che, per quanto un caprar testé mi ha  
detto,  
ch'osservato ha suo stile, ella ha per uso  
d'andar sovente a rinfrescarsi a un fonte;  
e mostrato m'ha il loco. Ivi io disegno  
tra i cespugli appiattarmi e tra gli arbusti,  
ed aspettar fin che vi venga; e, come  
veggia l'occasion, correrle addosso.  
Qual contrasto col corso o con le braccia  
potrà fare una tenera fanciulla  
contra me sì veloce e sì possente?  
Pianga e sospiri pure, usi ogni sforzo  
di pietà, di bellezza: che, s'io posso  
questa mano ravvoglierle nel crine,  
indi non partirà, ch'io pria non tinga  
l'armi mie per vendetta nel suo sangue  
(*Aminta*, Atto secondo, Scena prima)

Ben di pregiato Amante  
sarà pregiato dono  
per fanciulla leggiadra.  
Quivi m'appiatto, e questa fera umile  
sarà guancial de l'ondeggiante testa.  
Vieni, fatti vicina.  
O come mansueta,  
par che gli dolgan le mie pene acerbe.  
S'in vece tua potessi aver colei  
ch'in sì dolce prigion tiene il mio core.  
(*Amorosa speranza*, Atto secondo, Scena  
prima)

Lo struggersi d'amore rientra a pieno titolo nel *topos* del lamento dell'innamorato non ricambiato che – nei drammi pastorali precedenti – solitamente è riservato al pastore protagonista. Entrambi i Satiri, inoltre, insistono sulla propria ferinità tracciando un autoritratto, con una maggiore insistenza in Tasso sugli elementi del corpo e della violenza:

Questa mia faccia di color sanguigno,  
queste mie spalle larghe, e queste braccia  
torose e nerborute, e questo petto  
setoso, e queste mie velate coscie  
son di virilità, di robustezza  
indicio; e, se no 'l credi, fanne prova.  
(*Aminta*, Atto secondo, Scena prima)

Dunque, Fanciullo, un sì orgoglioso  
sguardo,  
sì formidabil faccia,  
quest'altere mie corna  
non t'han tolto il pensiero  
ch'avevi di oltraggiarmi e vincitore  
chiamarti in questo tuo crudel Duello?  
E queste forti mie robuste braccia,

<sup>10</sup> Ivi, p. 417.

---

con questi pie' Caprini e questo aspetto,  
 non t'hanno a fatto privo di potere  
 oprare in me con arte  
 l'amoroso tuo incendio;  
 (*Amorosa speranza*, Atto secondo, Scena  
 prima)

Un passaggio di notevole drammaticità va rilevato nell'atto quarto dell'*Amorosa speranza*, dove la ninfa Tirenia viene catturata dal Satiro Elliodoro, che la lega ad un albero e sta per abusare di lei, ma Tirenia reagisce orgogliosamente anche quando sembra soccombente:

Sfoga, rigido mostro,  
 quell'arrabiato cor di Tigre Ircana,  
 bestia nefanda et animal fetente,  
 se credi che non t'ami il vero credi.  
 Ve' che belle fattezze, e che bel viso:  
 che vago ceffo di leggiadro Amante.  
 (*Amorosa speranza*, Atto quarto, Scena sesta)

L'intervento tempestivo dei pastori libera la ninfa e rovescia i ruoli: il Satiro viene legato ad un tronco e si ritrova sotto il totale dominio della ninfa. Il maltrattamento dei Satiri è frequente nella letteratura pastorale ma l'episodio viene riscritto da Miani in chiave femminile, come già sperimentato da Isabella Andreini. Nella *Mirtilla*, infatti, la ninfa Filli schernisce il Satiro e, dopo averlo legato, lo lascia preda di orsi rabbiosi e di lupi affamati:

SATIRO  
 Ohimè, fa' piano, che ti pensi fare,  
 tu mi strappi la barba; ferma, ferma.  
 FILLI  
 Eccomi ferma; ma tu non ti muovere,  
 acciò, ch'io possa darti mille baci.  
 O corna mie, voi mi feriste il cuore.  
 SATIRO  
 Ohimè non far sì forte; non mi torcere  
 il collo, ohimè, da ver, che mi fai male.  
 FILLI  
 Perdonami cor mio, ch'io non credeva  
 di farti male; o che mammelle morbide.  
 SATIRO  
 Non pizzicar sì forte, ohimè, non fare  
 [...]  
 FILLI

Or vedi, ch'io ti colsi, resta pure  
schernito, come merti, ch'io ti lascio.  
Così volesse il Ciel che fossi preda  
d'Orsi rabbiosi, e d'affamati Lupi.

[...]

SATIRO

Filli, Filli, ove vai? Fermati, ascolta,  
slegami almeno, acciò ch'io non diventi  
dell'altre, come te, spietate Ninfe  
scherzo, favola, e gioco.  
Ohimè, che non può fare  
femina risoluta d'ingannare?  
Con quai lusinghe, ohimè, con quai parole  
m'ha ridotto costei,  
a lasciarmi legar le braccia, come  
già mi lasciavi legar l'anima, e 'l core  
da le sciolte sue chiome.

(*La Mirtilla*, Atto terzo, Scena seconda)

Nella pastorale di Valeria Miani, la situazione assume un timbro di inaudito sadismo, appena corretto dall'ironia.<sup>11</sup> La ninfa deride il Satiro, lo minaccia, gli taglia la barba, gli sputa in faccia: una forte affermazione, in verità prevaricazione, del femminile, sia pure su ciò che non è propriamente un uomo. In un mondo dominato dalla misoginia, la drammaturga veneta, attraverso i personaggi femminili, sembra voler mostrare agli uomini le conseguenze delle ingiustizie e dei maltrattamenti ai danni delle donne.<sup>12</sup>

SATIRO

Comanda ogn'altra cosa, o cara Ninfa,  
e tra l'altre che vuoi lasciarmi questa.

TIRENIA

Questa voglio, e non altra,  
e più la voglio, quanto  
odo ch'ella t'incresce,  
e se tarderai molto a consentirlo  
a forza leverolla,  
e mi par di sognare

---

<sup>11</sup> Cfr. A. SCARSELLA, *Note sopra recenti studi sulla scrittura teatrale femminile nei secoli XV-XVI e considerazioni sull' "Amorosa speranza" (1604) di Valeria Miani*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, Adi editore, Roma 2014, p. 5.

<sup>12</sup> Cfr. V. MIANI, *Amorous hope, a pastoral play*, edited and translated by A. Collier, Iter Press, Toronto 2020.

che la tocchi e la stringa.

SATIRO

Bastiti questo, e lasciamela stare.

TIRENIA

Ti dico che la voglio. Ora m'intendi.

SATIRO

Pigliala, discortese, in tua malora.

TIRENIA

Queste forbici mie saran a tempo.

Fermati, acciò ch'un occhio

invece de la barba i' non ti cavi.

SATIRO

Or slegami, acciò ratto

fugga a la mia spelonca,

e occulto sempre stia

sin che torni e rinasca

quel ch'or tu m'hai tagliato,

donna perfida e ria, di core ingrato.

TIRENIA

O come bello, o come giovinetto!

Par che prima lanugine ti copra

le vaghe, mole e ritondette guancie.

Non avrò già molestia

nel baciarti, ben mio.

SATIRO

Ah, che mi fai? Mi sputi nella faccia?

E mi scherni con tanto vilipendio?

Slegami per pietà, per cortesia.

*(Amorosa speranza, Atto quarto, Scena sesta)*

Non ancora soddisfatta, Tirenica vuole strappargli un corno:

TIRENIA

Voglio che tu mi doni

una di quelle tue sì belle corna.

SATIRO

Ahimè, che dici? Più tosto la morte

ch'opera sì nefanda e vergognosa!

TIRENIA

Non vuoi? Restati adunque

legato come sei,

ch'io andrò per tutta Arcadia

raccontando quel stato in ch'or ti trovi,

e manderò a vederti  
quanti pastori e ninfe  
abitano queste selve:  
vedi che bella gloria  
oggi sarà la tua.  
(*Amorosa speranza*, Atto quarto, Scena sesta)

Qui il gioco diventa quasi erotico, come osserva Alessandro Scarsella. Tirenica benda il Satiro con il proprio velo:

la vittima non deve assistere al gesto impudico compiuto dalla ninfa, che toltasi il velo è ora nuda. Gli spettatori loro sì, invece, possono 'guardare' e anche i lettori sono in grado farsi un'idea precisa di quanto sta accadendo. Situazioni del genere erano familiari alle favole pastorali, ma non l'inversione dei ruoli dal femminile al maschile. Valeria Miani è stata probabilmente influenzata dalle stampe erotiche, a circolazione privata e clandestina, le *Lascivie* (1590-1595) di Agostino Carracci, una serie d'immagini pruriginose in cui la Ninfa soggiace al Satiro o subisce la sua violenza. Tali immagini sono demistificate dalla scrittrice attraverso la parodia e la simbologia della situazione.<sup>13</sup>

Altro elemento di novità è che questo episodio di maltrattamento viene esplicitamente messo in scena, non semplicemente narrato, con grande enfasi per gli effetti spettacolari, che annunciano l'imminente trionfo della magnificenza del Barocco.

L'impegno per la scrittura teatrale non è per Valeria Miani, autrice anche di due commedie andate perdute,<sup>14</sup> occasionale. La padovana si misura, infatti, con un altro genere di grande fortuna nel Cinquecento, la tragedia, rimasta, tuttavia, ai margini della letteratura delle donne per le ragioni già dette. Non solo: Valeria si configura come la prima autrice donna di una tragedia. *Celinda*,<sup>15</sup> pubblicata nel 1611, è in piena sintonia con le tendenze del teatro cinquecentesco sia in termini tematici (gusto del macabro, presenza di fantasmi) sia per il rispetto delle teorie sulla tragedia. Tuttavia, la Nostra riesce ad imporsi con una sua personale visione della sensibilità tragica, declinata al femminile. Le eroine tragiche solitamente sono modellate sugli equivalenti maschili riproducendone virtù ed eroismi. Sottraendosi a questo stereotipo del maschile, Miani tenta un nuovo modello: «Lungi dal mostrare una donna valorosa ed eroica come se fosse un uomo, Miani gioca con il maschile e il femminile, confondendoli con travestimenti e scambi di identità da commedia, ma affermando

---

<sup>13</sup> A. SCARSELLA, *Note sopra recenti studi sulla scrittura teatrale femminile nei secoli XV-XVI e considerazioni sull'Amorosa speranza' (1604) di Valeria Miani* cit.

<sup>14</sup> V. FINUCCI, *Valeria Miani and the Tragic Genre. The Other Voice*, in V. MIANI, *Celinda, a tragedy*, edited by V. Finucci and translated by J. Kisacky, Iter Press, Toronto 2010, p. 2.

<sup>15</sup> V. MIANI, *Celinda*, Francesco Bolzetta, Vicenza 1611.



una protagonista dall'identità ben riconoscibile».<sup>16</sup> Infatti, *Celinda* propone un motivo chiave del successo del teatro comico rinascimentale, ossia il travestimento. Quello della metamorfosi è uno dei temi più diffusi del Barocco che, in contrasto con le statuarie forme del classicismo rinascimentale, predilige le forme in movimento, indefinite, fluttuanti, mutanti che esprimono il senso della labilità delle cose, della frantumazione della realtà e del suo continuo trasformarsi. Si spiega così la predilezione in letteratura e nell'arte per i versi di Ovidio e per il tema della finzione, altro simbolo ricorrente nell'immaginario barocco: la metamorfosi può significare anche travestimento, maschera, finzione. La rappresentazione di questa condizione è spia del profondo disagio dell'uomo in una realtà che è divenuta sfaccettata e inesplicabile.<sup>17</sup>

Protagonista della tragedia di Valeria Miani è Celinda, audace principessa della Lidia, la quale si innamora della sua dama di compagnia, Lucinia, senza sapere che si tratta del principe di Persia Autilio, il quale si è travestito da donna per poterle stare accanto ed è riuscito a sedurla con la sua femminilità. Facendosi trascinare dalla passione, Celinda si spoglia ed entra nel letto di Lucinia dove si accorge che il "candido seno" di Lucinia non è "adorno de' pomi" come il suo. La protagonista mostra un'intraprendenza che la rende più simile a un personaggio maschile:

Ma tanto feci, e tanto dissi al fine,  
che spinse la mia destra  
sopra il candido seno, e allor m'avid  
non esser, com'il mio, de' pomi adorno.  
(*Celinda*, Atto primo, Scena terza)

In questa scena, i *gender studies* hanno visto una rappresentazione di amore omoerotico che possiamo accostare a quello rintracciabile nell'opera della già citata Maddalena Campiglia, la quale ritorna con insistenza sul tema. Anche se la scoperta del sesso maschile di Lucinia ristabilisce una sorta di ordine preconstituito, Miani non rinuncia a presentare in modo positivo il desiderio erotico di una donna per un'altra e tale desiderio, costruito sull'etica del *s'ei piace, ei lice*, non appare per nulla represso da convenzioni e da ipocriti moralismi. Anche nella *Flori* di Maddalena Campiglia, la ninfa rinuncia alla sua anticonvenzionale scelta d'amore per una donna e si lega al pastore Alessi, tuttavia nell'opera successiva della vicentina, la breve egloga

<sup>16</sup> V. MEROLA, *Forme teatrali al femminile: la 'Celinda' di Valeria Miani*, in *Debating the querelle des femmes. Literature, theatre and education*, a cura di M. Arriaga Flórez, D. Del Mastro, M. Martín Clavijo ed E. María Morena Lago, Volumina, Szczecin 2018, p. 299.

<sup>17</sup> A. CASADEI, M. SANTAGATA, *Manuale di letteratura medievale e moderna*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 228.

*Calisa*, ritroviamo Flori la quale, innamorata della ninfa Calisa, questa volta rivendica e difende fino in fondo il diritto di amare una persona dello stesso sesso:<sup>18</sup>

So che donna amo donna, ahi, ch'anzi adoro  
 Ninfa umile una dea celeste in terra,  
 Ma infermo gusto al suo peggior s'appiglia,  
 Né dritto scerne occhio ch'è infermo; e poi  
 Chi pon freno a gl'amanti, o dà lor legge?  
 Già cieca son d'amor, già vinta giace  
 La ragion, né il discorso ha in me più loco.

Se si pensa che la tradizione della letteratura omoerotica raccontava essenzialmente relazioni omosessuali al maschile e che nel Cinquecento queste apparivano sulla scena in chiave tendenzialmente comica, appare audace ed innovativa la scelta di Maddalena Campiglia e di Valeria Miani di rappresentare un amore saffico e in chiave tutt'altro che comica.<sup>19</sup> Nella tragedia *Celinda*, il travestimento femminile di Autilio porta con sé lo sviluppo di un altro motivo comico per eccellenza: il re Cubo, padre di Celinda, si accende di desiderio per Autilio/Lucinia e la chiede in matrimonio. A differenza della commedia, però, questi motivi nella tragedia non trovano risoluzione e portano alla morte dei protagonisti. Quando il re di Persia dichiara guerra alla Lidia perché gli è stato riferito da un indovino che suo figlio è tenuto nascosto alla corte di Cubo, Autilio/Lucinia chiede di poter dimostrare il proprio valore e di combattere per respingere l'assedio dei nemici. Autilio, dunque, si traveste ancora, questa volta da guerriero e qui l'autrice dialoga con la tradizione epico-cavalleresca in quanto «la discesa in campo di battaglia di Autilio nei panni di Lucinia [...] richiama *e contrario* i travestimenti di Bradamante nel ciclo di Orlando e di Clorinda nel poema tassesco, in cui, per poter combattere, le eroine nascondono dietro l'armatura la propria identità».<sup>20</sup> Ad Autilio viene così permesso di andare in battaglia, ma nel combattimento corpo a corpo con suo padre viene ferito mortalmente proprio dal re di Persia, il quale ignora di avere davanti il suo unico figlio. Prima di spirare tra le braccia della sua amata Celinda, il giovane la supplica affinché sia coraggiosa e si ricordi dell'erede che porta in grembo:

Per quell'amore,  
 che sì concordi i nostri cori avinse,

<sup>18</sup> Cfr. V. PUCCINI, «De l'ardir suo d'haver Amor sprezzato»: Maddalena Campiglia, letterata e donna indipendente nel Cinquecento della Controriforma, in *La letteratura italiana e le arti cit.*

<sup>19</sup> Cfr. A. G. DI COSMO, Da 'Flori' a 'Calisa': la tradizione dell'amore omoerotico nell'opera di Maddalena Campiglia, in *Otras miradas. Desafiar al canon desde las aulas*, a cura di M. Mascarell Garcia, Dykinson, Madrid 2024, p. 68

<sup>20</sup> V. MEROLA, *Forme teatrali al femminile: la 'Celinda' di Valeria Miani*, in *Debating the querelle des femmes. Literature, theatre and education cit.*, p. 306.

per quel pegno, che dentro  
al materno alvo vostro  
si rinchiude, e si serra.  
Vi prego, e vi scongiuro,  
ch'in tant'alte sciagure  
mostrar vogliate quell'ardir, che solo  
d'alme regali, e generose è dote;  
e soportando di Fortuna i colpi.  
Che nei sublimi più mostran sua forza,  
vogliate star in vita;  
che con la vita vostra  
sorgerà Lidia ancora; ed io di novo,  
col nascimento del mio caro figlio  
al dispetto di morte avrò la vita  
(*Celinda*, Atto quinto, Scena quinta)

Ma il suggestivo e fervido appello non trova eco perché Celinda ha già maturato la sua decisione di togliersi la vita:

Deh dolce sposo mio, deh mio Signore,  
non sia presto il partire,  
che se pria vissi in voi,  
così, morendo voi, voglio morire  
[...] Dolcissimo mio sposo,  
de' tanti miei dolor ultimo oggetto,  
s'ancora l'orecchie vostre  
non fa sorde la morte,  
udite, io vi prometto,  
qual fida sposa di morirvi a canto  
(*Celinda*, Atto quinto, Scena quinta)

La tragedia si chiude così lasciando su tutta la scena lo stesso confuso, indefinito e infinito senso di precarietà che a me sembra diffuso in quasi tutta la letteratura del Barocco, attraverso il definitivo superamento dell'armonia rinascimentale. A tale armonia si oppone la ricerca del meraviglioso, del fantastico e della libera invenzione dacché le scoperte scientifiche e geografiche, modificando la visione del mondo e del cosmo e alterando il rapporto tra uomo e universo, hanno fatto emergere la fugacità della vita:

Non è qui cosa alcuna,  
in cui sperar possiam fermezza eterna;  
e sol fissando i pensier nostri al Cielo,  
deggiam con puro zelo  
sperar da la sua mano eterno il bene

(*Celinda*, Atto quinto, Scena ultima)

L'originalità e l'innovativa caratterizzazione dei personaggi, soprattutto femminili, dell'opera di Valeria Miani, la sua capacità nell'essersi misurata con un genere letterario, quale quello tragico, non ancora ritenuto adatto alle donne, riuscendo a rinnovare, attraverso la prospettiva femminile, una tradizione con la quale la scrittrice dialoga fruttuosamente, conferiscono alla sua voce un tono tale da essere certamente degno del pieno riconoscimento nel panorama letterario che si iscrive tra Barocco e Controriforma. Miani apre vie nuove all'affermazione della presenza femminile nel mondo delle lettere e della poesia e lo fa nel segno della libertà delle donne.