

MICHELA GRAZIANI

ESEMPI DI PSEUDONIMIA FEMMINILE NELLA  
LETTERATURA PORTOGHESE E ITALIANA  
DI EPOCA MODERNA

ESTRATTO

da

L'AUTORE E LE SUE MASCHERE

A cura di Michela Graziani e Salomé Vuelta García



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

518

# L'AUTORE E LE SUE MASCHERE

a cura di

MICHELA GRAZIANI e SALOMÉ VUELTA GARCÍA



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXXI

*Studi linguistici e letterari tra Italia  
e mondo iberico in età moderna*

VI

BIBLIOTECA DELL' «ARCHIVUM ROMANICUM»

Serie I: Storia, Letteratura, Paleografia

518

# L'AUTORE E LE SUE MASCHERE

a cura di

MICHELA GRAZIANI e SALOMÉ VUELTA GARCÍA



LEO S. OLSCHKI EDITORE

MMXXI

*Tutti i diritti riservati*

CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI  
Viuzzo del Pozzetto, 8  
50126 Firenze  
www.olschki.it

Il volume è frutto di una ricerca svolta presso  
il Dipartimento di Lettere e Filosofia e beneficia per la pubblicazione  
di un contributo a carico dei fondi amministrati dallo stesso Dipartimento



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE  
**DILEF**  
DIPARTIMENTO  
DI LETTERE  
E FILOSOFIA

con il patrocinio di



Ambasciata del Portogallo  
ROMA



---

ISBN 978 88 222 6801 3

MICHELA GRAZIANI

ESEMPI DI PSEUDONIMIA FEMMINILE  
NELLA LETTERATURA PORTOGHESE E ITALIANA  
DI EPOCA MODERNA

PREMESSA

Nel Portogallo del XVI secolo, grazie a poetesse del calibro di Joana da Gama, Hortênsia de Castro, Joana Vaz, Luísa Sigea e all'erudizione di varie donne di corte, tra cui l'infanta D. Maria<sup>1</sup> e di alcune loro dame, come Leonor de Mascarenhas, si intravedono gli albori della scrittura autoriale femminile, in un'epoca in cui parallelamente in Europa circolavano le poesie di Vittoria Colonna, le opere in versi e in prosa di Margherita di Valois, i componimenti mistici di Santa Teresa. Tuttavia, lo scarso riconoscimento della donna scrittrice nel Portogallo e nell'Europa del Cinquecento dipese da una mentalità culturale conservatrice, troppo dedita all'affermazione della scrittura autoriale maschile e al silenzio o alla invisibilità di quella femminile. Per questo, quando episodicamente emergevano opere letterarie femminili, si parlava di 'casi meravigliosi', 'abnormi', casi rari, eccezionali, come ben illustrato da Virginia Cox nel suo volume sull'autorialità femminile nell'Italia della seconda metà del Cinquecento, ma proprio grazie a tale 'straordinarietà' la scrittura autoriale femminile iniziò lentamente ad affermarsi: «it was the moment when women's writing in Italy reached its highest point of confidence and assertiveness, but it was also the moment when its intrinsic "abnormality", within a society and culture still entirely dominated by men, began to undetermine it from within».<sup>2</sup> Ciò nonostante, fino al Settecento, sebbene alcuni trattati portoghesi di pedagogia iniziarono a manifestare una certa sensibilità sull'importanza dell'i-

---

<sup>1</sup> Cfr. CAROLINA MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, edição fac-similada, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1994.

<sup>2</sup> VIRGINIA COX, *The prodigious Muse. Women's writing in Counter-Reformation Italy*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2011, p. xiv.

struzione femminile nella società, il riconoscimento della donna scrittrice rimase limitato. Infatti, come ci ricorda Maria João Cantinho,<sup>3</sup>

há quase sempre um sobressalto quando nos referimos à questão do feminino em literatura. [...] Embora os tratados de pedagogia de Luís António Verney no último capítulo de *O verdadeiro método de estudar* (1782) e de Ribeiro Sanches na sua obra *As cartas sobre a educação da mocidade* (1759) insistissem sobre a necessidade de instrução da mulher na sociedade, no entanto, ela far-se-ia em favor dos filhos e sempre na intimidade do lar.

Nel Cinquecento portoghese la scrittura autoriale femminile fatica ad attestarsi, in quanto l'affermazione dell'identità soggettiva celebrata attraverso la scrittura autoriale maschile, come illustrato da Noélia da Mata Fernandes,<sup>4</sup> richiedeva una serie di libertà: economica, caratteriale e stilistica, che all'epoca erano negate al mondo femminile. Inoltre, anche la scelta o l'obbligo del camuffamento autoriale era una prerogativa maschile. Dovremo aspettare il Seicento e il Secolo dei Lumi per avere, in Portogallo, degli esempi illustri di mascheramento autoriale femminile con l'assunzione di criptonimi e nomi arcadici, mentre l'apoteosi vera e propria si registrerà nel XIX secolo all'interno di un contesto europeo fortemente segnato dalla pseudonimia femminile. È vero che esempi di *camouflage* femminile nella vita quotidiana si ebbero già nel Cinquecento, come spiegato dalla Cantinho: «também houve mulheres que, vestidas de homens, partiram para as guerras e combates, ao lado dos homens, mesmo durante o período dos descobrimentos»,<sup>5</sup> ma è solo nel Settecento che nella società portoghese, oltre ai mascheramenti autoriali precedentemente accennati, le donne erudite della nobiltà e dell'aristocrazia acquisiscono maggiori libertà e riconoscimenti: «no século XVIII as mulheres que possuíam dinheiro e uma certa posição social conheceram alguma liberdade e importância na sociedade. É aliás sabido que o século XVIII permitia às mulheres uma liberdade maior que às suas sucessoras do século XIX, mais espartilhadas pelas convenções sociais e pela prepotência masculina».<sup>6</sup>

Tuttavia, non dobbiamo dimenticare che la scarsità di testi autoriali femminili tra il XVI e il XVIII secolo si deve anche alla censura inquisitoriale e alle conseguenze drammatiche del terremoto del 1755. Ciò nonostan-

<sup>3</sup> MARIA JOÃO CANTINHO, *Do feminino na literatura portuguesa*, «Revista Caliban», 30 Julho, 2016 [s.p.], <<https://revistacaliban.net/a-literatura-feminina-em-portugal-480d17ecbe04>> (12/20).

<sup>4</sup> NOÉLIA DA MATA FERNANDES, *A autoria e o hipertexto*, Coimbra, Edições MinervaCoimbra, 2003, p. 71.

<sup>5</sup> M.J. CANTINHO, *Do feminino na literatura portuguesa*, cit.

<sup>6</sup> *Ibid.*

te, ad oggi, possiamo contare ugualmente su di un interessante apparato testuale femminile che meriterebbe di essere approfondito o rivisitato. In questo lavoro, ci limiteremo a individuare esempi letterari portoghesi e italiani di pseudonimia femminile dal Cinquecento al Settecento e di riflettere sulla scelta dei nomi criptati e sulle eventuali motivazioni.

## 1. LA PSEUDONIMIA NELLA LETTERATURA FEMMINILE ITALIANA E PORTOGHESE

Se nella società maschile di epoca moderna, a livello europeo, era frequente cambiare o alterare il proprio nome di battesimo a favore dei soprannomi che spesso diventavano cognomi gentilizi per convenienza, oppure nel timore di subire critiche o ripercussioni di varia natura, come ricordato da Pasquali e Natali,

per difendersi da pericoli che li avrebbero minacciati qualora la loro identità fosse stata scoperta, oppure perché pregiudizi sociali non consentivano loro l'esercizio della professione letteraria sotto il loro nome reale o ancora perché quel nome suonava o pareva suonare volgare o ridicolo,<sup>7</sup>

in ambito più propriamente letterario è con la fondazione dell'Arcadia romana che gli accademici acquisiscono l'abitudine di trasformare il proprio nome con altri, poetici, di derivazione latina o greca. Al di fuori dell'ambiente arcadico, poeti e scrittori europei ricorrevano frequentemente alle antonomasie, tanto che, al pari dei soprannomi, si trasformavano non di rado in nomi personali o gentilizi.<sup>8</sup>

Nella società femminile di epoca moderna, a livello europeo, erano rari i casi di mascheramento del proprio nome, ma se ciò avveniva tra le dame della nobiltà o dell'aristocrazia era per 'leggiadria' secondo Vincenzo Lancetti (1836), 'presunzione' secondo Ortensio Landi (1554); ossia per il gusto mondano, ma anche per capriccio personale, di nascondere la propria vera identità con l'intento di stuzzicare la curiosità altrui; un atteggiamento che spesso veniva scambiato per lussuria dall'intellettualità ortodossa. Al riguardo, così si esprimeva nel 1554 il Landi nel suo *Commentario*,

Spiacquemi vedere che in Italia le Signore havessero ardire di cambiare alle loro damigelle il nome di battesimo e in luogo di Catherina, Lucia, Margherita,

---

<sup>7</sup> GIORGIO PASQUALI–GIULIO NATALI, *Anonimi e pseudonimi*, «Enciclopedia Treccani», 1929, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/anonimi-e-pseudonimi\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/anonimi-e-pseudonimi_(Enciclopedia-Italiana)/>) (01/2021).

<sup>8</sup> Cfr. VINCENZO LANCETTI, *Pseudonimia: ovvero tavole alfabetiche de' nomi finti o supposti degli scrittori con la contrapposizione de' veri. Ad uso de' bibliofili, degli amatori della storia letteraria e de' librai*, Milano, per Luigi di Giacomo Pirola tipografo-libraio, 1836, p. xv.



Agata, Agnese, Appolonia per fargli fino nei nomi belle e lussuose le chiamano Cinthia, Flavia, Fulvia, Flaminia, Camena, Sulpitia, Virginia. Quanto mi sono io di cuor maravigliato della lor presuntione.<sup>9</sup>

Ma in ambito letterario il discorso è più elaborato, perché donne scrittrici potevano appartenere sia alla nobiltà e aristocrazia, sia a ceti sociali inferiori, e in questi ultimi casi il mascheramento del nome non avveniva per il diletto di sorprendere, ma per esigenze di altra natura. Come vedremo tra breve, gli pseudonimi (o criptonimi) scelti dalle autrici qui analizzate rimandano a nomi suadenti, poetici, affascinanti, dietro ai quali però si nascondono retaggi sociali diversi: dolorosi e lieti. Al riguardo, Mendes dos Remédios illustra bene questo binomio tra scelta del nome 'falso' e appartenenza sociale: «há nomes sugestivos e quando eles se ligam a situações sociais que por si despertam igualmente vária matéria de ponderações, já suaves, já dolorosas, há aí mais um élo misterioso e indefinível, sem dúvida, mas nem por isso menos verdadeiro, nem menos imperioso, que nos obriga a pensar, a meditar neles».<sup>10</sup>

Vediamo allora degli esempi concreti.

## 2. CINQUECENTO

Nell'Italia del Cinquecento due sono i criptonimi che destano subito il nostro interesse: Anassilla e Moderata Fonte; il primo attribuito a Gaspara Stampa (1523-1554), il secondo a Modesta dal Pozzo (1555-1590).

Anassilla in realtà non è un vero e proprio pseudonimo<sup>11</sup> quanto un nome arcadico, o poetico, così definito da Ginevra Fachini: «erudita poetessa volle essere chiamata col nome poetico Anassilla»,<sup>12</sup> utilizzato da Gaspara Stampa presso l'accademia dei Dubbiosi, dei Pellegrini e degli Infiammati, di cui sembra aver fatto parte.<sup>13</sup> Girolamo Tiraboschi la ricorda

---

<sup>9</sup> ORTENSIO LANDI, *Commentario delle più notabili e mostruose cose d'Italia e altri luoghi: di lingua aramea in italiana tradotto, con un breve catalogo degli inventori delle cose che si mangiano e bevono, nuovamente ritrovato* [s.l.], [s.n.], 1554, f. 38r (custodito presso la Bayerische Staatsbibliothek di Monaco di Baviera, Ital. 244 b).

<sup>10</sup> MENDES DOS RÉMEDIOS, *Escritoras doutros tempos. Extratos das obras de Violante do Céu, Maria do Céu e Madalena da Glória*, Coimbra, Franco Amado Editor, 1914, p. vii.

<sup>11</sup> Per la distinzione tra pseudonimi, nomi accademici, nomi grecizzati, anagrammi, si veda G. PASQUALI – G. NATALI, *Anonimi e pseudonimi*, cit.

<sup>12</sup> GINEVRA CANONICI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura dal secolo decimoquarto fino a' nostri giorni*, Venezia, dalla Tipografia di Alvisopoli, 1824, p. 137.

<sup>13</sup> Cfr. ROSSELLA LALLI, *Stampa, Gaspara*, «Dizionario biografico degli italiani», 94, 2019 (ht-

come «padovana di nascita ma di origine nobildonna milanese, lodata da Ortensio Landi come *gran poetessa e musica eccellente* [che] fu veramente una delle più eleganti Rimatrici che allor vivessero e degna di andar del paro co' più illustri poeti». <sup>14</sup> Di sicuro, la parola deriva dal nome latino del fiume Piave (*Anaxum*) e la scelta di questo antico nome da parte della poetessa italiana si rifà al dettaglio che il Piave, nel Cinquecento, bagnava vari feudi tra cui quello del conte Collaltino di Collalto, uomo da lei molto amato. Il nome Anassilla, quindi, voleva suggellare simbolicamente il profondo sentimento amoroso nutrito da Gaspara Stampa per il conte trevigiano e ne abbiamo traccia nelle *Rime* <sup>15</sup> della poetessa, stampate nel 1554 a Venezia. Infatti, se nel frontespizio compare il suo nome di battesimo, è nell'apparato paratestuale che troviamo il primo riferimento ad Anassilla da parte di Giorgio Benzoni: «Ben'è d'alta vaghezza il mondo scarco / poi che spento Anassilla ha Morte rea [...]» (p. 7). Successivamente, la stessa Gaspara Stampa parla di sé in alcune poesie usando il nome poetico: «la vostra fidelissima Anassilla», in *Deh, se vi fu giamai dolce e suave* (p. 33); «et Anassilla e'l suo fedele e vero / Amor sparir da voi tutti ad un segno», in *La fe conte il più caro e ricco pegno* (p. 42); «à la sua Annassilla / non ha degnato mai scriver' un verso», in *Prendi amor de' tuoi lacci il più possente* (p. 43); «conte la vostra misera Anassilla, / quando la Luna agghiaccia e'l Sol favilla», in *Qui, dove avien, che'l nostro mar ristagne* (p. 44); «infelice e fidissima Anassilla», in *Piangete Donne, e poi che la mia morte* (p. 46).

Nel 1581, sempre a Venezia, esce la raccolta poetica *Tredici canti del Floridoro* <sup>16</sup> e nel 1600 (postumo) il trattato *Il merito delle donne*, <sup>17</sup> entrambi di Moderata Fonte, criptonimo della poetessa veneziana Modesta dal Pozzo, elogiata da Damião de Froes Perym per le sue doti letterarie e artistiche: «muito applicada às letras humanas, na arte da Poesia sahiu consummadamente douta. [...] Na lingua Latina escreveo algumas excellentes obras. [...] A Música e os instrumentos lhe servião de recreação nas horas vagas

---

tps://www.treccani.it/enciclopedia/gaspara-stampa\_(Dizionario-Biografico)/; ISTITUTO CENTRALE PER IL CATALOGO UNICO – EDIT 16, *Stampa Gaspara ca. 1523-1554*, <[http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu\\_ext.dll?fn=11&res=9880](http://edit16.iccu.sbn.it/scripts/iccu_ext.dll?fn=11&res=9880)> (01/2021).

<sup>14</sup> GIROLAMO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana, del cav. Abate Girolamo Tiraboschi*, tomo VII, parte III, Roma, per Luigi Perego Salvioni Stampator Vaticano, 1785, p. 49.

<sup>15</sup> Cfr. GASPARA STAMPA, *Rime di madonna Gaspara Stampa*, in Venetia, per Plinio Pietrasanta, 1554.

<sup>16</sup> MODESTA DAL POZZO, *Tredici canti del Floridoro, di mad. Moderata Fonte. Alli sereniss. gran duca, et gran duchessa di Toschana*, in Venetia, nella stamperia de' Rampazetti, 1581.

<sup>17</sup> MODESTA DAL POZZO, *Il merito delle donne, scritto da Moderata Fonte in due giornate. Oue chiaramente si scuopre quanto siano elle degne, e piu perfette de gli huomini*, in Venetia, presso Domenico Imberti, 1600, Biblioteca Nazionale di Firenze, Palat. 7.7.2.25.

de seus estudos literários». <sup>18</sup> Ma a differenza della vita nobiliare, amorosa e letteraria vissuta da Gaspara Stampa, Modesta dal Pozzo è stata segnata da vari episodi drammatici fin dalla nascita, tra cui la perdita dei genitori a causa della peste che nel 1555 dilagava a Venezia. Per questo venne cresciuta e educata prima dai nonni, poi condotta di nascosto nel convento di Santa Marta dove rimase nove anni a causa di varie diatribe tra i parenti. <sup>19</sup> Il periodo più sereno della vita di Modesta dal Pozzo è quello legato al matrimonio con l'avvocato Filippo Giorgi avvenuto nel 1572, che le ha permesso di coltivare la passione per la scrittura e pubblicare le sue prime opere con il criptonimo Moderata Fonte; nome poetico scelto umilmente, secondo la Fachini: «poeticamente si diede l'umile nome di Moderata Fonte, sebbene versata fosse in molte scienze». <sup>20</sup>

Nel Portogallo del Cinquecento non ci sono pervenuti esempi di pseudonimia, quanto un'antonomasia e un epiteto che meritano di essere ricordati brevemente, perché attribuiti alle uniche due donne scrittrici portoghesi del XVI secolo di cui abbiamo testimonianza. Nel primo caso, si tratta di Joana Vaz (sec. XV-XVI) chiamata per antonomasia 'la filosofa', secondo Diogo Manoel Ayres de Azevedo, <sup>21</sup> «vazia» <sup>22</sup> dai latinisti, secondo Carolina Michaëlis de Vasconcelos, perché autrice di traduzioni dal latino, lingua nella quale era particolarmente versata. Joana Vaz, la cui opera manoscritta è andata perduta, è stata aia e insegnante di latino della principessa Maria (figlia del re Manuel I), apprezzata a corte per il suo «bom estilo com que escrevia quaisquer materias na lingua latina e pela grão prontidão com que declarava qualquer poeta ou autor» <sup>23</sup> e elogiata dal filologo fiam-

<sup>18</sup> DAMIÃO DE FROES PERYM, *Theatro heroico. Abcenario historico e catalogo das mulheres illustres em Armas, Letras, Acçoens heroicas e Artes liberaes, offerecido à Serenissima Princeza do Brasil D. Marianna Victoria por Damião de Froes Perym*, tomo II, Lisboa, na Regia Officina Sylviana e da Academia Real, 1740, p. 191.

<sup>19</sup> Cfr. MAGDA VIGILANTE, *Dal Pozzo, Modesta*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 32, 1986, [https://www.treccani.it/enciclopedia/modesta-dal-pozzo\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/modesta-dal-pozzo_(Dizionario-Biografico)).

<sup>20</sup> G. CANONICI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne italiane*, cit., p. 129.

<sup>21</sup> DIOGO MANUEL AIRES DE AZEVEDO, *Portugal illustrado pelo sexo feminino: noticia historica de muitas heroínas Portuguezas, que florecerão em Virtudes, Letras, e Armas: Tomo I. que escreve, e offerece a Maria Santissima Senhora Nossa seu author Diogo Manoel Ayres de Azevedo Ulixbonense*, tomo I, Lisboa Occidental, na Officina de Pedro Ferreira, Impressor da Augustissima Rainha N. S., 1734, p. 92. A titolo informativo si ricorda che Diogo Manuel Aires de Azevedo è lo pseudonimo di Manuel Tavares.

<sup>22</sup> Cfr. C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *A infanta D. Maria e as suas damas*, cit., p. 37.

<sup>23</sup> FREI LUÍS DOS ANJOS, *Jardim de Portugal em que se da noticia de algumas Sanctas e outras mulheres illustres em virtude, as quais nascerão, ou viverão, ou estão sepultadas neste Reino, e suas conquistas, recopilado novamente de varios e graves Autores, pello Padre Doutor Frey Luis dos Anjos*, impresso em Coimbra, em casa de Nicolão Carvalho impressor del Rey, 1626, p. 401.

mingo Clenardo (Nicolas Cleynaerts, 1495-1542)<sup>24</sup> nella lettera che indichiamo di seguito, scritta a Évora nel 1536, quando il filologo si trovava già in Portogallo.

Entre as damas do paço temos aqui uma donzela, de grande cultura literária, tão pouco das minhas relações, que apenas lhe saberia o nome, se mo não sugerisse o Resende. É verdade tê-la convidado às exéquias de Erasmo mediante uns versos meus de extremada gentileza. Tem nome de Joana Vaz e dela vi, há coisa de dois anos, epístola tal que nem tu mesmo lhe enjeitarias a paternidade.<sup>25</sup>

Nel secondo caso, si tratta di 'Christiana Cynthia', epiteto attribuito a Luísa Sigea (1520?-1560?) e ricordato da Carolina Michaëlis de Vasconcelos,<sup>26</sup> insieme alla fama europea della poetessa portoghese, per essere stata «a maior polyglotta do mundo e minerva do seu tempo».<sup>27</sup> Anche la Sigea è stata aia della principessa Maria del Portogallo (come Joana Vaz) e della regina Maria di Ungheria, autrice di lettere, epistole, opere in versi e proprio per la sua erudizione era «muy louvada» a palazzo e ritenuta «esquisitamente docta»,<sup>28</sup> perché versata nella lingua greca, latina e ebraica, nella storia e filosofia. Se nell'epistola al papa Paolo III e nel poema latino *Sintra* compare sempre il suo nome di battesimo (Loysa Sigea), probabilmente le opere in versi manoscritte, di cui non abbiamo più traccia, sono firmate 'Christiana Cynthia'; un epiteto composto dal nome Cynthia che rappresenta il nome latino della dea Artemide, da cui 'Cristiana Artemide', a sottolineare simbolicamente la sua origine cattolica e la formazione erudita greco-latina. Tra le poesie di cui abbiamo menzione, *Arcana Amoris e Veneris* suscitò addirittura un dubbio autoriale nell'ambiente intellettuale dell'epoca, perché ritenuta troppo moderna per essere stata scritta da una donna: «além de ser moderna se não faz crível de huma Senhora tão virtuosa e discreta pelas impurezas, de que se acha ordenada aquella obra».<sup>29</sup>

---

<sup>24</sup> Cfr. HENRIQUE PERDIGÃO, *Dicionário Universal de Literatura*, Porto, Edições Lopes da Silva, 1939, p. 95.

<sup>25</sup> CLENARDO (NICOLAS CLEYNARTS), *A Joaquim Polites, Nicolau Clenardo saúde*, in *O Renascimento em Portugal: Clenardo e a sociedade portuguesa (com a tradução das suas principais cartas)*, org. Gonçalves Cerejeira, vol. I, Coimbra, Coimbra editora, 1974, p. 281.

<sup>26</sup> Cfr. C. MICHAËLIS DE VASCONCELOS, *A infanta D. Maria e as suas damas*, cit., p. 41.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> FREI L. DOS ANJOS, *Jardim de Portugal*, cit., p. 401.

<sup>29</sup> D. DE FROES PERYM, *Theatro heroico*, tomo II, cit., p. 17.

## 3. SEICENTO

Il Seicento portoghese, diversamente dal secolo precedente, si è rivelato florido di esempi di pseudonimia femminile, di mascheramenti autoriali, e questo lo si deve anche al gusto tipicamente barocco per il gioco anagrammatico, oltre all'affermazione dell'enigma sia come divertimento letterario sia come genere poetico, come illustrato da Ana Hatherly:

no século das *femmes savantes* é elevado o número de mulheres autoras, religiosas ou não, cujas obras circularam impressas ou em cópias manuscritas. Em Portugal é também destacado o número de autoras nessa época. [...] E se o enigma, como texto portador de uma sábia mensagem oculta para ser decifrada, foi por si só um género, cultivado como tal ao longo dos séculos, no Barroco, ele instala-se no uso e no gosto por corresponder, por um lado, à necessidade de descoberta, por outro, à necessidade de divertimento, implícita no jogo.<sup>30</sup>

In un secolo in cui in Europa si affermavano Madalena de Scudéry (1601-1701), scrittrice francese erudita conosciuta come 'Saffo', nonostante molte sue opere siano state pubblicate col nome del fratello Jorge Scudéry,<sup>31</sup> e la Marchesa di Sevigné (1626-1696), scrittrice francese conosciuta con l'epiteto 'La-Fontaine della prosa',<sup>32</sup> in Portogallo Pedro de Albornoz è lo pseudonimo maschile con cui Agostinha Barbosa da Silva (XVII sec.-1674) firma il *Tractado de architettura e arithmetica*, impresso in Castiglia in data sconosciuta e purtroppo non più rintracciabile. Ne abbiamo testimonianza in *Bibliotheca Lusitana*, dove Barbosa Machado oltre a elogiare l'erudizione della scrittrice portoghese: «de grande talento, igualmente douta na lingua latina que na arquitetura»<sup>33</sup> – un talento celebrato anche nel *Theatro heroico*: «de talento extraordinário»<sup>34</sup> – ricorda che il *Trattato* «sahio em Castella com o nome de Pedro de Albornoz».<sup>35</sup>

<sup>30</sup> ANA HATHERLY, *A casa das musas*, Lisboa, Editorial Estampa, 1995, pp. 152, 154.

<sup>31</sup> Cfr. H. PERDIGÃO, *Dicionário Universal de Literatura*, cit., p. 125.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 135.

<sup>33</sup> DIOGO BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana Historica, Critica, e Cronologica, na qual se comprehende a noticia dos Authores portuguezes e das Obras que compuserão desde o tempo da promulgação da Lei da Graça até o tempo presente, por Diogo Barbosa Machado Ulisipponense Abbade da Paroquial Igreja de Santo Adrião de Sever e Academico do Numero da Academia Real*, tomo I, Lisboa, na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1741, p. 54.

<sup>34</sup> DAMIÃO DE FROES PERYM, *Theatro heroico, em Armas, Letras, Acçoens heroicas e Artes liberaes, offerecido à Serenissima Senhora D. Marianna de Austria, rainha de Portugal*, tomo I, Lisboa, na Officina da Musica de Theotónio Antunes Lima impressor da Sagrada Religião de Malta, 1736, p. 114.

<sup>35</sup> D. BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo I, cit., p. 54.

Nel *Portugal ilustrado* si legge: «foy mui dada a Arquitectura e Arithmetica, de que escreveo hum Opusculo debaixo do nome de Pedro de Albornoz».<sup>36</sup>

Purtroppo non abbiamo altre informazioni biografiche, ma lo pseudonimo è alquanto curioso perché rinvia alla nobile e potente famiglia castigliana degli Albornoz che dal Trecento al Settecento si è contraddistinta per aver sovvenzionato e appoggiato importanti opere architettoniche, tra cui la costruzione dell'università di Bologna, la cattedrale di Cuenca, la casa-palazzo dei Carrillo-Barrientos.<sup>37</sup> Forse il ricorso allo pseudonimo Pedro de Albornoz, per l'edizione a stampa del *Trattato di architettura e aritmetica*, non è stato casuale ma voluto da Agostinha Barbosa da Silva, per elogiare le attenzioni della famiglia castigliana verso gli studi architettonici. Ma si tratta solo di un'ipotesi che andrebbe approfondita.

Nell'ambito nobiliare portoghese abbiamo due esempi di pseudonimia: Laura Maurícia e Alpolinário de Almada.

Laura Maurícia è il nome poetico della contessa di Atouguia Leonor de Menezes (1630-1664) usato, si presume, per firmare i componimenti lirici (che non ci sono pervenuti), visto che l'opera più celebre, *El desdeñado más firme* (1665), è stata stampata con il suo nome di battesimo. È Barbosa Machado a ricordare che «publicou com o afectado nome de Laura Maurícia»,<sup>38</sup> oltre a risaltare le sue conoscenze linguistiche (latino, francese, castigliano) e culturali (filosofia, matematica, musica, poesia), il suo «agudo juizo»<sup>39</sup> e la sua «sublime discrição».<sup>40</sup> Nel *Portugal ilustrado* leggiamo: «inclinou-a o genio para a Poesia e nella se aperfeiçoou com excellencia tal, que podia ter lugar entre as nove Musas, a que presidia Apollo»<sup>41</sup> e forse proprio per elogiare simbolicamente la figura di Apollo, e *lato sensu* la Poesia, scelse il nome poetico Laura Maurícia che deriva dal latino *laurus*, alloro, simbolo di Apollo, dunque di sapienza e gloria. La seconda parte del nome poetico (Maurícia) deriva dal latino Mauritius ovvero moro, abitante della Mauritania, ma è di più difficile interpretazione vista la scarsità di

<sup>36</sup> D.M. AIRES DE AZEVEDO, *Portugal ilustrado*, cit., pp. 81-82.

<sup>37</sup> Cfr. ALBERTO MARTÍN MONGE, *Los Albornoz en los siglos XVII y XVIII: la familia de un Cardenal*, «Revista Hidalguía», 378, 2018, pp. 333-356; PEDRO MIGUEL IBÁÑEZ MARTÍNEZ, *Arquitectura y poder: espacios emblemáticos del linaje Albornoz en la ciudad de Cuenca*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2003; FILADELFO MUGNOS, *Teatro della nobiltà del mondo del sig. dottore don Filadelfo Mugnos*, in Napoli, per Novello Bonis Stampatore Arcivescovale, 1680, pp. 386-387.

<sup>38</sup> DIOGO BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo III, Lisboa, na Officina de Ignacio Rodrigues, 1752, p. 13.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> D.M. AIRES DE AZEVEDO, *Portugal ilustrado*, cit., p. 75.

informazioni biografiche sulla contessa. Di sicuro, sappiamo che si sposò due volte ed era molto votata allo studio fin da giovane: «não contava dez annos de idade e já fallava as linguas Latina, Franceza e Castelhana, aos quatorze escrevia com perfeição». <sup>42</sup>

Nel 1695 esce a Lisbona *Despertador del alma* firmato Apolinário de Almada, pseudonimo maschile che si rifà, secondo Barbosa Machado, al nome del domestico della terza contessa di Ericeira, Joana Josefa de Menezes (1651-1709): «publicou esta obra em nome de Apollinario de Almeyda seu criado». <sup>43</sup> Nata nello stesso anno di Juana Inés de la Cruz (1651-1691), poetessa messicana chiamata per antonomasia 'la religiosa del Messico', <sup>44</sup> la contessa di Ericeira è autrice di opere in versi e in prosa, lettere e commedie, cresciuta in ambiente nobiliare (il padre è il conte Fernando de Menezes, la madre è Leonor Filipa de Noronha, contessa e dama della regina Luísa de Gusmão, versata in poesia) e morta nel convento di Santa Chiara. Sappiamo che il successo letterario della sua vita venne celebrato già alla nascita da un 'dotto tedesco' che leggendo le carte e gli astri attribuì alla contessina «perfeições e sucessos». <sup>45</sup> Apprese il latino dal padre gesuita António de Melo, l'italiano, il francese, lo spagnolo dai genitori e da altri maestri, scrivendo opere in versi e in prosa come se fosse stata madrelingua di tutte e tre le lingue. In quanto unica erede, nel 1660 sposò il conte Luís de Meneses, suo zio, per volontà dei genitori, con l'intento di non disperdere i beni e le proprietà di famiglia. Nel 1690 venne scelta per le sue virtù, rinomata tra le maggiori corti europee dell'epoca, dalla regina Caterina d'Inghilterra come sua *camareira-mor*; un incarico che coltivò per dieci anni, dopo di che, per lo stesso motivo, divenne *camareira-mor* della regina portoghese Maria Francesca Isabella di Savoia.

Tutte le altre opere poetiche, insieme alle lettere, sono state conservate nella biblioteca personale del bisnipote dell'autrice, il marchese do Louriçal, <sup>46</sup> fino al 1755, anno del terremoto di Lisbona: «as obras da condessa D. Joana, manuscritas em prosa e verso, que eram numerosas e vêem mencionadas na Biblioteca Lusitana, de Barbosa Machado, perderam-se todas no incêndio do palácio da Anunciada, em 1 de novembro de 1755». <sup>47</sup>

<sup>42</sup> D. DE FROES PERYM, *Theatro heroico*, tomo II, cit., pp. 39-40.

<sup>43</sup> DIOGO BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo II, Lisboa, na Officina de Ignacio Rodrigues, 1747, p. 556.

<sup>44</sup> Cfr. H. PERDIGÃO, *Dicionário Universal de Literatura*, cit., p. 144.

<sup>45</sup> D. DE FROES PERYM, *Theatro heroico*, tomo I, cit., p. 487.

<sup>46</sup> Cfr. D. BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo II, cit., p. 556.

<sup>47</sup> Cfr. *Ericeira, Dona Joana Josefa*, voce biografica in *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, vol. III, p. 162, edição eletró-

Sappiamo che la contessa usava anche il nome poetico Aonia, probabilmente per firmare le poesie andate perdute. Il nome deriva dal latino Aonius, ovvero dei monti dell'Aonia, sede delle Muse, a simboleggiare la sua passione per la poesia e la sua erudizione greco-antica; un aspetto evidenziato da Barbosa Machado:

foy exercitada nos preceitos da Rhetorica e da Poetica cuja Arte voou o seu espirito com tanta elevação ao cume do Parnaso que a venerarão por sua Presidente as nove Musas, sendo os seus versos elegantes, discretos, sentenciosos. [...] Sem faltar ao governo domestico consumia grande parte do tempo na lição da historia antigua e moderna, dos poetas latinos e vulgares e outros authores de diversas faculdades com que illustrava o entendimento e enriquecia a memoria.<sup>48</sup>

Uma poetisa anónima, Marina Clemencia, Leonarda Gil da Gama, sono altri criptonimi femminili da rintracciare all'interno della realtà monastica portoghese secentesca e attribuire, rispettivamente, a Soror Violante do Céu (1601-1693), Soror Maria do Céu (1658-1753), Soror Madalena da Glória. Se i nomi religiosi indicati raffigurano in modo omogeneo la vita monastica da loro intrapresa, gli pseudonimi – come riportato nell'indice degli autori del *Dicionário dos Pseudónimos* –<sup>49</sup> manifestano una maggiore diversità e curiosità.

Leonarda Gil da Gama in realtà è l'anagramma di Madalena da Glória (1672-1795) visibile nel frontespizio di *Reyno de Babilonia*<sup>50</sup> (1749), di *Brados do desengano*<sup>51</sup> (1739), di *Orbe celeste*<sup>52</sup> (1742); un aspetto autoriale che viene ricordato sia da Aires de Azevedo: «D. Leonarda Gil da Gama, aliás D. Magdalena de Christo, he Senhora discretissima em toda a materia»,<sup>53</sup> sia da Mendes dos Remédios: «todos os seus livros foram publicados sob o

---

nica por Manuel Amaral, 2000-2012, <<http://www.arqnet.pt/dicionario/ericeira3ca.html>> (01/20).

<sup>48</sup> D. BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo II, cit., p. 556.

<sup>49</sup> ADRIANO DA GUERRA ANDRADE, *Dicionário de pseudónimos e iniciais de escritores portugueses*, Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, 1999, pp. 266, 189, 166.

<sup>50</sup> LEONARDA GIL DA GAMA, *Reyno de Babilonia, ganhado pelas armas do empyreo; discurso moral escrito por Leonarda Gil da Gama, natural da Serra de Cintra, oferecido ao Senhor Francisco Ferreyra da Silva, Cavalleyro professo na Ordem de Christo*, Lisboa, na Officina de Pedro Ferreira, 1749, Biblioteca Nacional de Lisboa, r-3384-v.

<sup>51</sup> LEONARDA GIL DA GAMA, *Brados do desengano contra o profundo sono do esquecimento, II parte escrita por Leonarda Gil da Gama natural da serra de Cintra*, Lisboa, na Officina da Música e da Sagrada Religião de Malta, 1739. La prima parte sembra essere andata perduta.

<sup>52</sup> LEONARDA GIL DA GAMA, *Orbe Celeste adornado de brilhantes estrelas e dois ramalhetes, dedicado à Ilustrissima Senhora D. Joana Tereza de Noronha e Napoles, autora Leonarda Gil da Gama*, Lisboa, na Officina de Pedro Ferreira, 1742.

<sup>53</sup> D.M. AIRES DE AZEVEDO, *Portugal illustrado*, cit., p. 106.



anagrama de Leonarda Gil da Gama»,<sup>54</sup> mentre nel *Theatro heroïno* si parla di anagramma letterario: «escreveo por voto em elegante estylo a discreta e bem ordenada *Historia da vida de Santa Rosa* que corre impressa debaixo do anagrama literal de Dona Leonarda Gil da Gama». <sup>55</sup> La scelta dell'anagramma viene illustrata nell'apparato paratestuale di *Orbe Celeste* dal frate José da Madre de Deus: «anagrama puro do nome da sua Autora, a qual com modesta e religiosa umildade pretende ocultar a glora do seu nome» [s.p.], ma questa scelta, religiosamente umile e modesta, anziché sminuire il valore della produzione letteraria di Madalena da Glória, ne aumentò i pregi, insieme all'erudizione e discrezione dell'autrice: «mas que importa, que a sua modestia se valha dos rebuços deste anagrama, por fugir aos aplausos devidos aos sues raros merecimentos, se o ilustre solar de que decende, fidalgo sangue, que a enobrece e singular discricção de que lhe é dotada, a fazem agora bem conhecida e huma das mais doutas e ilustres Eroinas que no teatro do mundo tem aparecido» [s.p.].

Sappiamo che Madalena da Glória (figlia del signor di Azambujeira Henrique de Carvalho e Sousa e di Helena de Távora) è nata nel palazzo reale di Sintra, ma per fuggire agli obblighi e *desenganos* familiari scappò di casa per rifugiarsi nel convento della Speranza di Lisbona dove prese i voti nel 1690, come spiega Perym: «vencendo com heroica porfia as rogativas dos parentes»,<sup>56</sup> «entrando na Religião com as primeiras letras se adiantou com applicado estudo na arte da Poesia em que foy mestra e discipula de si mesma, vencendo a falta dos mestres. Foy dotada de engenho raro e agudo juizo». <sup>57</sup> Barbosa Machado ricorda le sue «devotas composições onde se admirão felizmente unidas elegancia do estilo, sublimidade de juizo, ternura de afectos». <sup>58</sup>

Un altro esempio di anagramma lo riscontriamo all'interno della realtà monastica italiana secentesca.<sup>59</sup> Si tratta di Galerana Baratotti, anagramma di Arcangela Tarabotti (Elena Cassandra) (Venezia 1604-1652) che troviamo nel frontespizio di *La semplicità ingannata. Di Galerana Baratotti*<sup>60</sup>

<sup>54</sup> M. DOS RÉMEDIOS, *Escritoras doutros tempos*, cit., p. xxvii.

<sup>55</sup> D. DE FROES PERYM, *Theatro heroïno*, tomo II, cit., p. 247.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> D. BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo III, cit., p. 160.

<sup>59</sup> I riferimenti bibliografici alla scrittura femminile italiana secentesca in ambito monastico sarebbero troppo numerosi da riportare nel presente saggio. Ci limitiamo a segnalare il seguente volume curato da due storiche di rilievo: *I monasteri femminili come centri di cultura fra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno storico internazionale, Bologna, 8-10 dicembre 2000, a cura di Gianna Pomata e Gabriella Zarri, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2005.

<sup>60</sup> ARCANGELA TARABOTTI, *La semplicità ingannata. Di Galerana Baratotti*, in Leida, appresso Gio. Sambix, 1654.

(1654), mentre un'altra opera è firmata col nome religioso Arcangela Tarabotti: *Paradiso monacale libri tre. Con un soliloquio a Dio di Donna Arcangela Tarabotti*<sup>61</sup> (1663). Nel 1644 la Tarabotti firma la sua risposta alla satira di Francesco Buoninsegni contro il 'lusso donnesco', con la sigla A.T, dove l'uso della sigla veniva attribuito alle 'incerte', come ricordato dal Ferri nella parte finale della *Biblioteca femminile italiana*<sup>62</sup> del 1842, ovvero alle scrittrici che si firmavano con sigle al posto dei nomi propri o dei criptonimi per rendere ancora più difficile il riconoscimento autoriale. E il motivo di tale scelta lo troviamo nell'*Antisatira*, nelle parole della stessa Tarabotti,

io come Donna, che per genio e per debito nutrisco altri pensieri nel capo, che risponder à Satire o a componimenti profani, negai con la maggior resistenza possibile di farlo, oltre che ritenemmi il dubbio, o per dir meglio la certezza di dover incontrar nella derisione degli huomini, per haver ritardato un lustro intiero la risposta. Ma che? Bisognò infine ch'io mi dessi per vinta e incontrassi con l'esecuzione i prieghi di chi dovea, e potea comandarmi, non ostante che la mia mortificatione fosse grande.<sup>63</sup>

Malgrado il necessario, nonché inevitabile, ricorso a tale camuffamento,<sup>64</sup> la Tarabotti ha avuto il coraggio di controbattere alla satira del Buoninsegni,<sup>65</sup> anche se poi la risposta dell'autrice è stata ulteriormente censurata dallo 'scherzo geniale' di Lodovico Sesti.<sup>66</sup>

Elena Cassandra Tarabotti è uno dei tanti esempi di monacazione forzata del Seicento europeo, forse a causa di una zoppia congenita ereditata dal padre. Di sicuro sappiamo che nel 1615 entrò nel monastero benedettino di Sant'Anna in Castello, nel 1623 cambiò il proprio nome in quello religioso di Arcangela e al 1642 risalgono le prime notizie relative alla sua attività letteraria. Tra le sue opere più celebri, *La Tirannia paterna* e il *Para-*

<sup>61</sup> ARCANGELA TARABOTTI, *Paradiso monacale libri tre. Con vn soliloquio a Dio di Donna Arcangela Tarabotti*, in Venetia, presso Guglielmo Oddoni, 1663.

<sup>62</sup> PIETRO LEOPOLDO FERRI, *Biblioteca femminile italiana raccolta, posseduta e descritta dal conte Pietro Leopoldo Ferri padovano*, Padova, Tipografia Crescini, 1842, p. 395.

<sup>63</sup> ARCANGELA TARABOTTI, *Antisatira di A.T. in risposta al Lusso Donnesco, satira menippea, del sig. Francesco Buoninsegni. Dedicata all'Altezza Serenissima di Vittoria Medici della Rovere, Gran Duchessa di Toscana*, in Venetia, per Franc. Valuasensis, 1644, pp. 70-71.

<sup>64</sup> Per approfondimenti sul camuffamento autoriale della Tarabotti si veda il saggio di Davide Conrieri edito nel presente volume.

<sup>65</sup> FRANCESCO BUONINSEGNI, *Contro'l lusso donnesco, satira Menippea del sig. Francesco Buoninsegni. Con l'antisatira di A. T. in risposta*, in Venetia, per Franc. Valuasensis, 1644.

<sup>66</sup> LODOVICO SESTI, *Censura dell'antisatira della signora Angelica Tarabotti fatta in risposta alla satira menippea contro il lusso donnesco. Del sig. Franc. Buoninsegni scherzo geniale di Lucido Ossiteo*, in Siena, per il Bonetti, nella stamp. del pubblico, 1656. A titolo informativo si ricorda che Lucido Ossiteo è lo pseudonimo di Lodovico Sesti.

*diso monacale* affrontano proprio il tema della monacazione forzata e della vita conventuale per vocazione. Ciò nonostante, non le sono mancati i rapporti esterni con istituzioni prestigiose, tra cui l'accademia degli Incogniti con la quale la Tarabotti ha intrattenuto stretti rapporti, grazie all'incontro con Giovan Francesco Loredan (fondatore dell'accademia), avvenuto attorno al 1642.<sup>67</sup>

Tornando in Portogallo, Marina Clemencia è il criptonimo di suor Maria do Céu (1658-1753), come ricorda Mendes dos Remedios;<sup>68</sup> un ricorso autoriale che viene spiegato da Barbosa Machado come una forma di modesto camuffamento per evitare di essere riconosciuta pubblicamente: «para evitar o aplauso que merecem as suas obras, as publicou com modesta dissimulação em nome de Sor Marina Clemencia». <sup>69</sup> Al contrario, secondo Damião de Froes Perym, l'umiltà di Maria do Céu è venuta meno proprio con il ricorso alla pseudonimia: «a furto de sua humildade, se tem feito publicas pelo beneficio da estampa muitas obras do nome de Marina Clemencia». <sup>70</sup>

Di sicuro Maria do Céu è stata una religiosa del convento della Speranza di Lisbona, ma nata in ambiente altolocato (figlia di Catarina de Távora e António d'Eça de Castro) che nel 1675, per non sottostare agli obblighi familiari, si ritirò in convento dove, oltre alle incombenze religiose, si dedicò alla scrittura (scrise opere in versi, in prosa e commedie) e allo studio erudito. Al riguardo in *Portugal ilustrado* leggiamo: «religiosa franciscana [que] teve muita noticia de Filosofias, Mathematicas e Architectura civil». <sup>71</sup> Nel *Theatro heroico* apprendiamo che in età giovanile «com as primeiras letras se lhe conheceo hum engenho agudo que depois exercitou na Poesia»; <sup>72</sup> in età adulta «applicou seu engenho em obras de juizo e discrição assim em verso como em prosa nas linguas castelhana e portuguesa». <sup>73</sup> In modo altrettanto sicuro, l'utilizzo del criptonimo lo troviamo nel frontespizio dell'allegoria morale *A preciosa* (1731): «sua authora a Madre Marina Clemencia, religiosa de São Francisco»; un'opera che nel 1990 è stata ripubblicata da Ana Hatherly come edizione attualizzata del codice 3773 custodito presso la Biblioteca Nazionale di Lisbona.

<sup>67</sup> Cfr. ROSSELLA LALLI, *Tarabotti, Arcangela*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 94, 2019, [https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-tarabotti\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/arcangela-tarabotti_(Dizionario-Biografico)).

<sup>68</sup> Cfr. M. DOS RÉMEDIOS, *Escritoras doutros tempos*, cit., p. VII.

<sup>69</sup> D. BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo III, cit., p. 420.

<sup>70</sup> D. DE FROES PERYM, *Theatro heroico*, tomo II, cit., p. 243.

<sup>71</sup> D. M. AIRES DE AZEVEDO, *Portugal illustrado*, cit., p. 95.

<sup>72</sup> D. DE FROES PERYM, *Theatro heroico*, tomo II, cit., p. 243.

<sup>73</sup> *Ibid.*

Un ultimo esempio monastico portoghese secentesco ci viene fornito da suor Maria Madalena do Sepúlcro (sec. XVII-sec. XVIII), conosciuta con lo pseudonimo «Uma escrava de toda a ordem», come reca il frontespizio di *Ramalhete de flores espirituais*<sup>74</sup> (1700), e con «Índigna filha do Mosteiro do santo crucifixo», visibile nel frontespizio di *Ritual das religiosas capuchinhas*<sup>75</sup> (1705). Purtroppo non sappiamo niente della sua famiglia di origine. Barbosa Machado sostiene che vestì 'l'austero abito' nel 1682 e sembra che abbia preso i voti per imitare la sorella: «quando viu professar a sua irmã desejou imitá-la na resolução, mas não o consentindo a falta da idade, esperou com impaciência, até que em 1682 deixando os apelidos de Quental e Sá pelo do Sepulcro, fez a sua solene profissão neste religiosíssimo Convento».<sup>76</sup> Malgrado la carenza di informazioni biografiche, possiamo ipotizzare che la scelta di firmarsi con i due criptonimi sia maturata durante la vita conventuale. Solo che i due pseudonimi farebbero pensare a una monacazione forzata (*escrava*, *índigna filha*) e non volontaria o desiderata, come emerge invece dalle parole di Barbosa Machado. Di sicuro, tramite José Barbosa sappiamo che era dotata di virtù linguistiche (conosceva alla perfezione il francese) e letterarie.<sup>77</sup>

Nonostante la scarsità di informazioni biografiche sulle tre religiose in questione, tramite Perdigão sappiamo che sono state delle affermate poetesse del Seicento portoghese insieme a suor Violante do Céu<sup>78</sup> – nome religioso di Violante Montesino (1602-1693), chiamato «sobrenome» da Froes Perym<sup>79</sup> – poetessa e arpista molto apprezzata, nonché discepola di Góngora e conosciuta nell'ambiente intellettuale portoghese dell'epoca

<sup>74</sup> MARIA MADALENA DO SEPULCRO, *Ramalhete de Flores Espirituais*, *colhidas do Jardim Seráfico, da doutrina de varios padres capuchinhos, para uso das amadas Noviças, por huma escrava de toda a Ordem, offerecido ao Excellentissimo Senhor Bernardo de Tavora*, Lisboa, por Bernardo da Costa, 1700.

<sup>75</sup> MARIA MADALENA DO SEPULCRO, *Ritual das Religiosas Capuchinhas chamadas Filhas da Payxam, da primeyra regra de Santa Clara. Traduzido do francez em portuguez para o uso das Religiosas Capuchinhas do Convento do Santo Crucifixo da Cidade de Lisboa, por huma indigna Filha da mesma Casa, offerecido à milagrosa imagem do S. Crucifixo, por huma Esposa sua*, Lisboa, na Officina de Antonio Pedrozo Galram, 1705.

<sup>76</sup> D. BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo III, cit., p. 427.

<sup>77</sup> Cfr. JOSÉ BARBOSA, *Historia da Fundação do Real Convento do S. Christo das religiosas Capuchinhas Francezas, vidas das suas fundadoras, e de algumas religiosas insignes em virtudes, escrita por D. Joseph Barbosa clerigo regular e offerecida à Magestade del Rey João V. Nosso Senhor*, Lisboa, na Officina de Francisco Luiz Ameno, 1748, p. 351.

<sup>78</sup> All'età di 18 anni compose una commedia, *Comédia de Santa Engrácia*, che venne rappresentata al re Filippo II di Spagna durante il soggiorno lisboeta del sovrano. Cfr. H. PERDIGÃO, *Dicionário Universal de Literatura*, cit., p. 123.

<sup>79</sup> D. DE FROES PERYM, *Theatro heroico*, tomo II, cit., p. 449.

con l'epiteto di 'decima musa portoghese'; «hum prodigio entre os mais raros na Poesia»,<sup>80</sup> per Aires de Azevedo.

#### 4. SETTECENTO

A cavallo tra Seicento e Settecento, e in pieno secolo dei Lumi, un aspetto che abbiamo riscontrato in molte autrici italiane e portoghesi è l'ampio utilizzo di nomi arcadici, o meglio «pseudonimi pastorali», come indicato dall'accademia dell'Arcadia, il cui utilizzo «venne codificato nelle dodici leggi composte da Gian Vincenzo Gravina nel 1696», in modo da «andar tutti mascherati sotto la finzione de' pastori dell'antica Arcadia».<sup>81</sup> Al riguardo, gli esempi italiani sono davvero notevoli, per questo ci limiteremo a indicarne solo alcuni, tra i più significativi. Selvaggia Eurinomia, ad esempio, è il nome arcadico di Faustina degli Azzi (1650-1724),<sup>82</sup> «erudita nelle lettere»,<sup>83</sup> come indicato dalla Fachini, che rinvia alla figura di Eurinome, «figlia di Oceano e Teti, amata da Zeus da cui generò le Cariti, dee della grazia e bellezza».<sup>84</sup> In assenza di informazioni biografiche sulla poetessa, il criptonimo può essere interpretato come sinonimo di 'Bellezza Selvaggia'; di sicuro è ricordato da monsignor Gregorio Redi in un sonetto indirizzato all'accademia dei Forzati e dedicato alla morte di Selvaggia Eurinomia: «Arcadia mia, quanto più bella or torni, / Dopo che i tuoi Pastor mesti e dolenti / Videro di Selvaggia i lumi spenti».<sup>85</sup> Inoltre sappiamo che era chiamata 'Confusa' dai membri dell'accademia dei Forzati di Arezzo, come si legge nel frontespizio di *Serto poetico di Faustina degli Azzi, ne forzati d'Arezzo la confusa*.<sup>86</sup>

<sup>80</sup> D.M. AIRES DE AZEVEDO, *Portugal illustrado*, cit., p. 91.

<sup>81</sup> Cfr. ACCADEMIA DELL'ARCADIA, *Tradizione e innovazione*, <<https://www.accademiadel-larcadia.it/presentazione/>> (01/21).

<sup>82</sup> Cfr. *Faustina degli Azzi Forti*, voce biografica in *Donne in arcadia (1690-1800)*, banca dati online a cura di Tatiana Crivelli et al., <<http://www.arcadia.uzh.ch/donnedetails.php?id=20>> (12/20). Si vedano anche AMBROGIO LEVATI, *Dizionario biografico cronologico diviso per classi degli uomini illustri di tutti i tempi e di tutte le nazioni. Classe V donne illustri*, vol. I, Milano, per Niccolò Bettoni, 1821, p. 78; G. CANONICI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne italiane*, cit., p. 169.

<sup>83</sup> Ivi, p. 169.

<sup>84</sup> Cfr. MARY GILSON – ROSETTA PALAZZI, *Dizionario di mitologia e dell'antichità classica*, Bologna, Zanichelli, 2008, pp. 199, 98.

<sup>85</sup> GREGORIO REDI, *Opere varie di Monsignor Bali Gregorio Redi aretino divise in quattro tomi e consacrate al singolar merito di Monsignor Enrico Enriquez, Nuncio Appostolico nelle Spagne*, vol. III, in Venezia, presso Giovan Battista Recurti, 1751, p. 15.

<sup>86</sup> FAUSTINA DEGLI AZZI, *Serto poetico di Faustina degli Azzi, ne forzati d'Arezzo la confusa*, in Arezzo, per Lazzaro Loreti, 1697.

Amarilli Tritonide è il nome con il quale Matilde Calcagnini-Bentivoglio (1671-1711) era conosciuta tra gli arcadi romani. Figlia del marchese Ippolito Bentivoglio e «dama di Virtù e morali, e scientifiche ornatissima»,<sup>87</sup> secondo il Baruffaldi, nel *Commentario*<sup>88</sup> del Crescimbeni del 1730 apprendiamo che «un saggio della sua maniera si legge nell'Adunanza de' Pastori Arcadi della Colonia Ferrarese, impressa in Ferrara l'anno 1703 nella quale portò il nome d'Amarilli Tritonide». La certezza viene fornita dall'*Adunanza* in questione, all'interno della quale si trova il sonetto firmato Amarilli Tritonide, di cui riportiamo i primi tre versi: «E chi é costui, meco io dicea, che intorno / rischiara Arcadia di sì dolce raggio, / E fà che ai nostri colli Aprile e Maggio / a mezzo il Verno ancor faccian ritorno?»;<sup>89</sup> un nome poetico che rinvia alla pastorella Amarilli raffigurata nelle *Bucoliche* di Virgilio (I,35) e ne *Il pastor fido* di Giovan Battista Guarini (1590), ma anche alla ninfa dei ruscelli e al lago Tritonide descritto in molti testi greco-antichi.

Il Crescimbeni, oltre ad aver encomiato le qualità poetiche della Bentivoglio,<sup>90</sup> ha elogiato, insieme al Muratori, Petronilla Paolini-Massimi (1633-1726), il cui nome arcadico, Fidalma Partenide, adottato nel 1698 come membro dell'Arcadia, è stato usato dall'autrice per redigere un biglietto al Crescimbeni che riportiamo di seguito:

Fidalma Partenide riverisce il Custode d'Arcadia e le manda la congiunta Prosa, che se non sarà di suo gusto bene attribuire il difetto alla poca esperienza della med.[m]a in queste materie e dolersi dell'elezione caduta in soggetto di sì tenue abilità, condoni la tardanza, originata dalle brighe e poca salute della med.[m]a che si riprotesta al solito.<sup>91</sup>

Il criptonimo è alquanto curioso, perché sembra incarnare alcuni aspetti portanti della vita travagliata della poetessa. La prima parte del nome poetico, Fidalma (anima fedele), rinvierebbe alla fedeltà coniugale eser-

<sup>87</sup> GIROLAMO BARUFFALDI, *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi e moderni*, in Ferrara, per gli Eredi di Bernardino Pomatelli impressore episcopale, 1713, p. 587.

<sup>88</sup> GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *Comentarj del canonico Giovan Mario Crescimbeni custode d'Arcadia intorno alla sua istoria della volgar poesia*, vol. IV, libro III, in Venezia, presso Lorenzo Basegio, 1730, p. 209.

<sup>89</sup> MATILDE CALCAGNINI-BENTIVOGLIO, *Sonetto d'Amarilli Tritonide*, in *Adunanza de' pastori arcadi della colonia ferrarese. Per la laurea dell'acclamato pastore Poliarco Taigetide, l'eccellentissimo signor D. Annibale Albani, alla Santità di Nostro Signore Clemente XI*, in Ferrara, per Bernardino Pomatelli, stampatore episcopale, 1703, p. 31.

<sup>90</sup> Cfr. G. CANONICI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne italiane*, cit., p. 179.

<sup>91</sup> PETRONILLA PAOLINI-MASSIMI, *Biglietto accompagnatorio per l'invio di una prosa a G.M. Crescimbeni*, Arcadia, ms. 24, c. 276, in *Donne in Arcadia (1690-1800)*, <<http://www.arcadia.uzh.ch/rimedetails.php?id=1310#Testo>> (01/21).

citata durante il matrimonio con il vicecastellano di Castel Sant'Angelo, Francesco Massimo, celebrato nel 1673, mentre Partenide rinvierebbe al personaggio descritto da Luciano di Samosata nel dialogo con Coclido, e ai dubbi che lo attanagliavano.<sup>92</sup> Nel caso della poetessa, i dubbi interiori maturati durante la difficile vita coniugale si sono poi tramutati nella scelta della vita conventuale. Urania Tollerante è l'altro criptonimo della Paolini-Massimi adottato nel 1964 presso l'accademia romana degli Infecondi<sup>93</sup> che rinvia ugualmente al dualismo tra la tolleranza (sempre esercitata) e il desiderio di un amore nuovo e puro (Urania è il soprannome di Afrodite, «dea dell'amore puro e celestiale»),<sup>94</sup> visto che l'afferenza all'accademia degli Infecondi avvenne quando era ancora sposata. Quindi i criptonimi Urania Tollerante e Fidalma Partenide incarnano *lato sensu* la voglia di riscatto personale che ha accompagnato la vita della poetessa.

Corintea è il nome arcadico di Ruffina Battoni (?-1794), con il quale è stata ricordata da Petronio Maria Caldani in vari sonetti riuniti nelle sue *Rime*, di cui riportiamo i primi due versi del sonetto VIII: «Son queste oimè! Le spiagge un tempo amate / dove la bella Corintea già venne».<sup>95</sup> Si tratta di un nome che rinvia alla celeberrima città di Corinto, e per questo, scelto probabilmente dagli arcadi per elogiare la sua formazione classica, poetica e canora: «rara donzella che tanto fu cara alle grazie e alle belle arti»;<sup>96</sup> «egregia nella conoscenza del contrappunto, coltivò la poesia».<sup>97</sup>

Infine, Nosside Eccalia (o Ecalia) è il nome arcadico di Giovanna Caracciolo (1651-1715), nobildonna napoletana, figlia del principe Giuseppe Caracciolo, principe della Torrella, e moglie di Marino Caracciolo, principe di Santobuono,<sup>98</sup> che rinvia alla poetessa di età ellenistica Nosside di Locride e al poema epico *La presa di Ecalia*. In tal senso il criptonimo assunto

<sup>92</sup> «Perchè piangi, o Partenide? e donde vieni che porti i flauti rotti?», cfr. LUCIANUS (Luciano di Samosata), *Coclido e Partenide*, in ID., *Opere di Luciano voltate in italiano da Luigi Settembrini*, tomo III, Firenze, Le Monnier, 1862, p. 106.

<sup>93</sup> Per approfondimenti biografici su Petronilla Paolini-Massimi si veda FRANCESCA BRANCALONI, *Paolini Petronilla*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 81, 2014, [https://www.treccani.it/enciclopedia/petronilla-paolini\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/petronilla-paolini_(Dizionario-Biografico)).

<sup>94</sup> Cfr. M. GILSON – R. PALAZZI, *Dizionario di mitologia e dell'antichità classica*, cit., p. 445.

<sup>95</sup> Cfr. PETRONIO MARIA CALDANI, *In morte della eccellente donzella Ruffina Battoni romana fra gli arcadi Corintea*. *Rime del signor Petronio Maria Caldani*, seconda edizione, Bologna, A. San Tommaso d'Aquino, 1794, p. 18.

<sup>96</sup> Cfr. FRANCESCO AGLIETTI, *Memorie per servire alla storia letteraria e civile*, vol. VIII, in Venezia, dalla stamperia di Pietro Pasquali, 1794, p. 15.

<sup>97</sup> G. CANONICI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne*, cit., p. 173.

<sup>98</sup> Cfr. LUISA BERGALLI, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo, raccolti da Luisa Bergalli, parte seconda*, in Venezia, appresso Antonio Mora, 1726, p. 283.

da Giovanna Caracciolo nell’Arcadia romana, come ricordato dalla Fachini, «aggregata all’Accademia degli Arcadi col nome di *Nosside Eccalia* dopo esserlo stata a molte altre Accademie»,<sup>99</sup> raffigura simbolicamente la sua vasta erudizione classica, in quanto «validissima donna erudita alle Lettere e Scienze».<sup>100</sup>

In Portogallo, Tirse è il nome arcadico della contessa di Vimieiro Teresa Josefa de Melo Breyner (1739-1794?), autrice di opere in prosa e in versi, molte delle quali andate perdute. Se la sua opera più importante, la tragedia *Osmia*, risulta anonima sia nel testo manoscritto che nella prima edizione a stampa, a cura della Accademia Reale delle Scienze di Lisbona (1788), lo pseudonimo Tirse, nome che rinvia al tirso bacchico, al bastone avvolto di edera usato da Bacco, lo troviamo invece all’interno delle poesie della marchesa di Alorna (la contessa di Oyenhausen Leonor de Almeida); nello specifico tra le poesie di Lilia (uno dei nomi arcadici della marchesa di Alorna insieme a Alcipe, Lize, Laura, Lilia) e Tirse (la contessa di Vimieiro), scritte durante gli anni vissuti nel convento di Chelas. Nello specifico, il criptonimo Tirse si ritrova nel sonetto *A Tirce*,<sup>101</sup> nella canzone *Aos annos de Tirce*,<sup>102</sup> nella egloga *Aos annos de Tirce*<sup>103</sup> (comprensiva di un’ode rivolta alle ninfe del Tago dove si parla di Lilia e Tirce), nell’idillio *A Tirce*,<sup>104</sup> nell’epistola *A Tirce*.<sup>105</sup> Il riferimento, invece, al nome arcadico Lilia lo troviamo nel sonetto intitolato *De três*,<sup>106</sup> dove è la stessa marchesa di Alorna a specificare che Lilia è sinonimo di *eu*.

Figlia di Francisco José de Melo Breyner, terzo signore di Ficalho e Isabel Josefa Breyner, *camareira-mor* della regina Mariana Vitoria (consorte del re José I di Portogallo), la contessa ha ricevuto un’infanzia serena e un’educazione erudita. Nel 1767, il matrimonio con il conte di Vimieiro permise a Teresa Josefa de Melo Breyner di dare vita a dei veri e propri salotti letterari per l’amore che entrambi nutrivano per la letteratura ed è in occasione di tali incontri eruditi che la contessa conobbe la marchesa di Alorna, diventandone amica. Nel 1793, con la perdita del marito, decise di prendere i voti

<sup>99</sup> Cfr. G. CANONICI FACHINI, *Prospetto biografico delle donne*, cit., p. 181.

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Cfr. LEONOR DE ALMEIDA, *Obras poéticas de D. Leonor d’Almeida, Portugal, Lorena e Lencastre, Marquiza d’Alorna, Condessa d’Assumar e d’Oyenhausen, conhecida entre os poetas portugueses pelo nome de Alcipe*, tomo I, Lisboa, na Imprensa Nacional, 1844, p. 23.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 73.

<sup>103</sup> *Ivi*, p. 109.

<sup>104</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>105</sup> *Ivi*, p. 207.

<sup>106</sup> *Ivi*, p. 40.



e ritirarsi alla vita conventuale. Inocência da Silva ricorda che «cultivou com aproveitamento diversos ramos de ciências e artes e mais que todas a poesia, adquirindo notável celebridade por suas composições». <sup>107</sup>

Nel caso della marchesa di Alorna – nota con l'epiteto di 'Madame de Staël portoghese' –, se da un lato l'infanzia trascorsa nel convento lisboeta di Chelas per diciannove anni (dal 1758 al 1777) ne ha segnato profondamente la vita, dall'altro l'ambiente conventuale predispose positivamente alla sua formazione di donna e scrittrice, permettendole di studiare molto. Leonor era figlia e nipote (dal lato materno) della famiglia dei Távoras, ritenuti responsabili dell'attentato al re José avvenuto nel 1758, e per questo, condannati alla prigionia dal marchese di Pombal. Questo episodio storico spiega il motivo per cui la giovane Leonor sia stata rinchiusa nel convento insieme alla sorella e alla madre, mentre il padre venne imprigionato. Grazie all'ampio apparato paratestuale delle *Obras poéticas* della marchesa (1844, vol. I), sappiamo che durante la lunga vita conventuale, Leonor studiò scienze, musica, poesia, greco, latino, letteratura francese e inglese (Corneille, Racine, Voltaire, Diderot, Locke), iniziando a scrivere lei stessa opere in versi e a cimentarsi nella pittura. Oltre allo studio e all'apprendimento individuale, era usanza dell'epoca che poeti e intellettuali si recassero nei conventi a intrattenere le religiose e gli ospiti laici con letture di testi poetici, durante i cosiddetti *outeiros*, incontri festosi che si svolgevano nei cortili dei conventi. Quindi, anche la giovane Leonor si abituò presto a ricevere intellettuali portoghesi, tra cui Francisco Manuel do Nascimento che diventò suo maestro di scienze naturali e filosofia. Durante uno di questi incontri conventuali, Nascimento si rese conto delle doti artistiche e letterarie di Leonor, arrivando a darle il nome arcadico di Alcipe; al contrario Leonor attribuì al suo maestro il nome arcadico di Filinto Elísio.

Quando nel 1777 salì al trono la regina Maria I (a seguito della morte del re José) e il marchese di Pombal decadde, finalmente Leonor poté lasciare il convento e insieme alla madre, alla sorella e al padre scarcerato si ritirarono nella tenuta di famiglia ad Almeirim, dove iniziarono a ricevere amici colti e intellettuali 'illuminati' portoghesi e stranieri, e la giovane marchesa si fece conoscere per la sua bellezza e le sue doti intellettuali. Solo in seguito si trasferirono a Lisbona, dove Leonor conobbe il conte e ufficiale austriaco di Oyenhausen con il quale si sposò nel 1779. L'anno seguente, nel 1780, ormai contessa di Oyenhausen, si trasferì col marito a Vienna dove visse fino al 1790, ma sempre nel 1780, a Parigi, la marchesa

---

<sup>107</sup> INOCÊNCIA FRANCISCO DA SILVA, *Diccionario Bibliographico Portuguez*, tomo VII, Lisboa, na Imprensa Nacional, 1862, p. 318.

di Alorna conobbe Madame de Staël con la quale instaurò una profonda e lunga amicizia.

Nel 1752 esce in prima edizione a Lisbona un'opera dal titolo *Maximas da virtude e fermosura por Dorothea Engrassia Tavadeda Dalmira*.<sup>108</sup> In questo caso il nome dell'autrice, Dorothea Engrassia Tavadeda Dalmira – che troviamo anche nella seconda edizione a stampa (1777) dell'opera citata, seppure con un titolo diverso *Aventuras de Diofanes ou maximas de virtude e fermosura por Dorothea Engrassia Tavadeda Dalmira* –, non è un nome arcadico, quanto l'anagramma di Teresa Margarida da Silva e Horta nata in Brasile, a São Paulo, nel 1711 e morta a Lisbona nel 1793, figlia di José Ramos da Silva, cavaliere dell'Ordine di Cristo e di Catarina de Horta.

L'utilizzo dell'anagramma, insieme ad alcune considerazioni sull'autrice, ci vengono fornite da Barbosa Machado: «ornada de sublime engenho e agudo entendimento, fez admiraveis progressos assim na Poesia como na Oratoria. A instrucção nas linguas mais polidas da Europa lhe fez patentes os mais delicados conceitos que felizmente praticou na seguinte obra: *Maximas da virtude... Sahio com o suposto nome de Dorothea Engracia Tavadeda Dalmira*».<sup>109</sup>

Ma le informazioni biografiche più cospicue provengono da *Mulheres escritoras*<sup>110</sup> (1980) di Maria Ondina Braga, dove apprendiamo che il padre fece fortuna in Brasile ma si ritirò in Portogallo con la famiglia per dare una buona educazione ai figli (visto che nel Settecento in Brasile non esistevano ancora le università e nemmeno la stampa). A cinque anni Teresa Margarida venne mandata in convento dove apprese musica, poesia e alcune basi di astronomia; a tredici anni conobbe Pedro Jansen Moler van Praet (che frequentava il convento) e a diciassette anni lo sposò contro la volontà della famiglia che arrivò a diseredarla. Il matrimonio la portò a una vita di ristrettezze economiche che aumentarono alla morte del marito, ma i problemi non finirono per una serie di questioni particolari che condussero Teresa Margarida in prigione per volontà del marchese di Pombal. Nel 1776 (dopo quasi sette anni di carcere) ottenne la liberazione e i beni familiari (precedentemente confiscati) le vennero restituiti per volontà del re José, ormai gravemente ammalato, che decise di concedere la grazia a molti detenuti.

<sup>108</sup> TERESA MARGARIDA DA SILVA E HORTA, *Maximas de virtude e fermosura, com que Diofanes, Clymenea, e Hemirena, Principes de Thebas, vencerão os mais apertados lances da desgraça, por Dorothea Engrassia Tavadeda Dalmira*, Lisboa, na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1752.

<sup>109</sup> D. BARBOSA MACHADO, *Bibliotheca Lusitana*, tomo IV, Lisboa, na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, p. 271.

<sup>110</sup> MARIA ONDINA BRAGA, *Mulheres escritoras*, Amadora, Livraria Bertrand, 1980, pp. 169-179.

Anche Maria Ondina Braga ricorda che la prima opera di Teresa Margarida è stata firmata con l'anagramma: «vem assinado com um pseudónimo, anagrama de Dona Teresa Margarida da Silva e Orta»,<sup>111</sup> ma si sofferma altresì sulla questione autoriale che continua a circolare ancora oggi attorno all'opera in questione, perché le prime due edizioni (quella del 1752 e del 1777) sono state firmate con l'anagramma, mentre la terza (del 1790) reca la firma 'Alexandre de Gusmão' (che in realtà è il vero nome dello scrivano del re João V) e la quarta edizione (del 1818) compare anonima, firmata solo 'uma senhora portuguesa'. La Braga si chiese il motivo di questi cambiamenti senza trovare delle risposte precise che invece vengono fornite nello studio di Moizeis Sobreira de Sousa e Fabio Mario da Silva, dove gli autori parlano di «estratagemas editoriais utilizados pela autora ou pelos seus editores a fim de assegurar a publicação da obra e criar condições para que ela fosse bem recebida, além de conferir-lhe prestígio».<sup>112</sup> È vero che Teresa Margarida era amica di Gusmão, ma la spiegazione potrebbe avere a che fare con il contesto culturale settecentesco, al quale ogni autrice doveva rapportarsi; ossia un contesto autoriale predominantemente maschile, secondo il quale le donne erano soggette a sbagliare, seppure erudite e dotate di ingegno creativo, perché stampare i libri in epoca moderna era una questione di prestigio sociale e religioso, come ricordano gli autori precedentemente citati, oltre a Isabel Sá dos Guimarães.<sup>113</sup>

Di sicuro Teresa Margarida, insieme alla marchesa di Alorna e alla contessa di Vimieiro, hanno incarnato gli ideali liberali del Settecento, insieme a quella emancipazione femminile che in ambito umanistico è stata portata avanti nei secoli successivi. Al riguardo, la Braga ricorda che Teresa Margarida: «soube conciliar as suas obrigações de esposa e mãe com o amor às letras».<sup>114</sup>

Nel *Dizionario biografico* di Levati del 1822, una frase ha colpito la nostra attenzione, «altre opere della Gomez non portano il suo nome in fronte: *Il corriere d'amore, I capricci dell'amore, Il marito geloso, I travimenti delle passioni*», dove il nome Gomez viene attribuito, dal Levati, a Luigia Genevieffa di Vasconcelos,

---

<sup>111</sup> Ivi, p. 171.

<sup>112</sup> MOIZEIS SOBREIRA DE SOUSA – FABIO MARIO DA SILVA, *Problemáticas da autoria e da camuflagem feminina em As aventuras de Diófanos de Teresa Margarida Silva e Orta*, «Cadernos Pagu», 49, 2917, [s.p.], accesso online.

<sup>113</sup> ISABEL SÁ DOS GUIMARÃES, *Os espaços de reclusão e a vida nas margens*, in *História da vida privada em Portugal: a idade moderna*, org. José Mattoso, Lisboa, Círculo de Leitores, 2011, p. 287.

<sup>114</sup> M.O. BRAGA, *Mulheres escritoras*, cit., p. 179.

figlia di un portoghese [che] fu educata con molta cura in Francia, dove suo padre si era rifugiato. Scrisse un compendio in francese dell'*Orlando Furioso* dell'Ariosto perché anco le donne e i fanciulli lo potessero leggere; una versione accolta con molta benignità dal re Luigi XIV ed applaudita dalla corte (ma che un italiano potrebbe a stento leggere la prima parte). Morì nel 1718.<sup>115</sup>

Dalle ricerche intraprese siamo riusciti a fare un po' di chiarezza, potendo affermare che il 1718 è l'anno della morte, in Francia, di Louise-Geneviève de Saintonge (1650-1718), *femme de lettres*, autrice e traduttrice francese di ascendenza portoghese. Invece Louise-Geneviève Gomez de Vasconcellos, a cui si riferisce Levati, è la madre di Louise de Saintonge<sup>116</sup> (e per questo non è morta nel 1718, ma è vissuta nel Seicento): «dame Gillot de Beaucour, mère de Madame de Saintonge»,<sup>117</sup> celebre *romancière*, autrice di varie opere tra cui: *Le Mary jaloux, nouvelle* (1688), *Le Courier d'amour* (1679) che riprendono, seppure in francese, due dei titoli ricordati dal Levati, e traduttrice dell'*Orlando Furioso* in francese, come ricordato sempre dal Levati, *L'Arioste moderne, ou Roland le furieux* (1685). Consultando il *Dizionario* di Pierre Richelet del 1722, apprendiamo che «la mère [L-G. Gomez de Vasconcelos] etoit née en France et fille de Dom Gomez Vasconcellos de Figueiredo»,<sup>118</sup> un gentiluomo portoghese che nel 1580, a causa della salita al trono del re Filippo di Spagna, si rifugiò in Francia insieme al re António di Portogallo, dove poi si sposò. Analizzando i frontespizi di alcune opere della Vasconcellos, non ci troviamo davanti a un ulteriore esempio di pseudonimia, quanto di anonimata o di leggero camuffamento autoriale. Nel caso di *Le Courier d'amour*<sup>119</sup> il frontespizio è anonimo come tutto l'apparato paratestuale, privo di qualsiasi riferimento autoriale. L'autorialità è certificata dalla Biblioteca Nazionale di Parigi, dove l'opera è custodita. Nel caso di *Le Mary jaloux, nouvelle*, il frontespizio è anonimo, mentre la firma autoriale compare alla fine dell'*épître* leggermente camuffata, perché comprensiva solo del cognome, per di più francesizzato, e non del nome: «Gomes de Vasconcelles».<sup>120</sup>

<sup>115</sup> A. LEVATI, *Dizionario biografico*, vol. II, cit., p. 113.

<sup>116</sup> Cfr. JOAN ELIZABETH DEJEAN, *Tender geographies: Women and the origins of the novel in France*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 208.

<sup>117</sup> Cfr. GIOVANNI DOTOLI et al., *Les traductions de l'italien en français au XVIIe siècle*, vol. 1, Fasano, Schena editore / Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2001, p. 85.

<sup>118</sup> PIERRE RICHELET, *Dictionnaire de la langue française ancienne et moderne de Pierre Richelet*, vol. 1, a Paris, chez Jacques Estienne, 1728, p. cvj.

<sup>119</sup> LOUISE GENEVIÈVE DE GOMES DE VASCONCELOS, *Le Courier d'amour*, a Lyon, chez Thomas Amaulry, 1679.

<sup>120</sup> LOUISE GENEVIÈVE DE GOMES DE VASCONCELOS, *Le Mary jaloux, nouvelle*, a Amsterdam, chez Henry Desbordes, dans le Kalver-Straat, près le Dam, 1688.

Nel caso della traduzione francese del *Furioso*, *L'Arioste moderne, ou Roland le furieux*, nella seconda edizione (1720), l'unica possibile da consultare, il frontespizio e tutta la parte paratestuale dell'opera è priva di riferimenti autoriali. Solo prima del frontespizio una nota manoscritta certifica la traduttrice: «Luise Genev. Gomez de Vasconcelles».<sup>121</sup>

## CONCLUSIONI

Il mascheramento autoriale celebrato dal ricorso alla pseudonimia ha permesso alle autrici portoghesi e italiane qui presentate di costruire una propria autonomia scritturale, consentendo loro di emergere come 'donne illustri', donne letterate, e di affermare maggiormente la propria individualità nelle rispettive società di appartenenza. Una individualità che in altri casi, a livello europeo, è stata messa in risalto da alcune opere in prosa scritte da loro stesse in difesa della scrittura autoriale femminile o dell'affermazione delle donne nella società. Si vedano ad esempio, nel Seicento italiano e francese, *Nobiltà ed eccellenza delle donne* (1601) di Lucrezia Marinelli,<sup>122</sup> *Le dame illustri in cui con buone e forti ragioni si prova che il sesso femminile sorpassa in ogni cosa il mascolino* (1665) di Jacqueline Guillaume;<sup>123</sup> due trattati scritti e stampati per contrastare altresì la falsa spiegazione della loro invisibilità pubblica celata dietro il sentimento dell'onestà e della vergogna, come espresso da alcuni intellettuali dell'epoca, tra cui Duarte Nunes de Leão,

Na subtileza dos engenhos para as letras e outras artes as mulheres não são inferiores aos homens, querendo-se aplicar ao estudo delas. E se em todas as artes e disciplinas se não acham grande número de mulheres científicas nestes tempos é por a honestidade e vergogna que as enfrea e as encolhe, principalmente em Portugal onde as mulheres se não mostram em público.<sup>124</sup>

Emblematiche, al riguardo, sono le parole di Ana Hatherly, studiosa particolarmente interessata alla realtà autoriale femminile portoghese di epoca barocca,

<sup>121</sup> LOUISE GENEVIÈVE DE GOMES DE VASCONCELOS, *L'Arioste moderne, ou Roland le furieux*, a Paris, chez Guillaume Saugrain, 1720.

<sup>122</sup> Cfr. A. LEVATI, *Dizionario biografico*, vol. II, cit., p. 278.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 112.

<sup>124</sup> DUARTE NUNES DE LEÃO, *Da habilidade das mulheres portuguesas para as letras e artes liberais*, in Id., *Descrição do Reino de Portugal...*, em Lisboa, por Jorge Rodriguez, 1610, f. 151v.

algumas representantes do sexo feminino sentiram a necessidade de assinarem as suas obras com pseudónimos – no caso de Soror Maria do Céu e Soror Madalena da Glória. [...] Essas mulheres criadoras puderam entregar-se à expressão da sua sensibilidade, acabando por criar uma autonomia que lhes conferiu um lugar único na sociedade do seu tempo e na história da cultura de todos os tempos.<sup>125</sup>

Ambrogio Levati, nel 1822, si chiese:

Ma perché il sesso gentile, io dico, sarà escluso dagli annali della gloria e non verrà reputato degno di vivere nella ricordanza dei posteri? E non fecero le donne mirabili cose nelle armi e negli studi? [...] Perché adunque le defrauderemo delle meritate laudi? Perché non anzi le porremo a canto degli uomini illustri e ne noteremo i nomi in guisa che duri sempiterna la memoria dei medesimi?<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> ANA HATHERLY, *Tomar a palavra. Aspectos de vida da mulher na sociedade barroca*, «Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas», 9, 1996, p. 279.

<sup>126</sup> A. LEVATI, *Dizionario biografico*, vol. I, cit., discorso introduttivo, p. xxi.

## INDICE

MARIAGRAZIA RUSSO, <i>Premessa</i> . . . . .	Pag.	V
DAVIDE CONRIERI, <i>Dar corpo agli pseudonimi</i> . . . . .	»	1
SALOMÉ VUELTA GARCÍA, <i>La máscara de Botarga en el teatro del primer Lope</i> . . . . .	»	17
MICHELA GRAZIANI, <i>Esempi di pseudonimia femminile nella letteratura portoghese e italiana di epoca moderna</i> . . . . .	»	43
ARIANNA FIORE, <i>Belardo poeta, maschera di Lope</i> . . . . .	»	69
Indice dei nomi . . . . .	»	97

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI OTTOBRE 2021



