

VIAGGI PER SCENE IN MOVIMENTO

General Editor

Carla Dente

Scientific Board

Carla Dente,
University of Pisa

Michael Wyatt,
Independent scholar

Dominique Goy-Blanquet,
Emeritus Professor of Elizabethan Literature
Université de Picardie

Giovanni Iamartino,
University of Milan

Francesca Fedi,
University of Pisa

Enrico Di Pastena,
University of Pisa

List of publications

- 1) *Journeys through Changing Landscapes. Literature, Language, Culture and their Transnational Dislocations*, C. Dente and F. Fedi (eds), 2017.
- 2) *Shakespeare and Money*, C. Dente and J. Drakakis (eds), 2018.
- 3) *Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco*, Francesco Rossi (a cura di), 2019.



Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco

a cura di
Francesco Rossi

ROM

J 24

Tra 1

PISA
UNIVERSITY
PRESS

Universität Tübingen
Brechtbau-Bibliothek

Rossi, Francesco <1983- >

Traduzione letteraria e transfer italo-tedesco / a cura di Francesco Rossi. - Pisa : Pisa university press, 2019. - (Viaggi per scene in movimento ; 3)

418.04 (WD)

1. Letteratura tedesca - Traduzioni italiane - Studi 2. Letteratura italiana - Traduzioni tedesche - Studi

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa



Opera sottoposta a
peer review secondo
il protocollo UPI

Volume finanziato tramite il Fondo di finanziamento per le attività base di ricerca (FFABR)

Series Journeys Through Changing Landscapes

General Editor Carla Dente

Scientific Board

Carla Dente, University of Pisa; Michael Wyatt, Independent scholar; Dominique Goy-Blanquet, Emeritus Professor of Elizabethan Literature Université de Picardie; Giovanni Iamartino, University of Milan; Francesca Fedi, University of Pisa; Enrico Di Pastena, University of Pisa

Volume n. 3

© Copyright 2019 by Pisa University Press srl

Società con socio unico Università di Pisa

Capitale Sociale € 20.000,00 i.v. - Partita IVA 02047370503

Sede legale: Lungarno Pacinotti 43/44 - 56126 Pisa

Tel. + 39 050 2212056 - Fax + 39 050 2212945

press@unipi.it

www.pisauniversitypress.it

ISBN 978-88-3339-173-1

impaginazione: Ellissi

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi - Centro Licenze e Autorizzazione per le Riproduzioni Editoriali - Corso di Porta Romana, 108 - 20122 Milano - Tel. (+39) 02 89280804 - E-mail: info@clearedi.org - Sito web: www.clearedi.org

PREMESSA DEL DIRETTORE DI COLLANA

La dimensione transnazionale della letteratura e della ricerca nel campo umanistico è stata recentemente messa a fuoco in molti, differenti contesti, selezionando testi ed autori e producendo nuovi lavori critici che promuovono il dialogo tra più discipline, tra periodi diversi, indipendentemente dai confini, fisici o meno. Questa serie di volumi di ricerca intende proporsi come un canale per raccogliere testi di pregio in questo ambito: pubblicherà nuovi testi in lingua italiana, inglese, francese e in altre lingue europee in aree quali la letteratura transnazionale, la storia, la linguistica e gli studi traduttivi, il teatro e le arti performative, gli studi politici e culturali, la storia dell'editoria e la disseminazione dei libri e delle idee.

Le ricerche suggeriranno un crogiolo di itinerari e di scambi che hanno innescato una serie di interventi creativi in ambito culturale, stimolando di conseguenza anche le riflessioni dei ricercatori, al fine di dar conto della complessità dei fenomeni culturali e letterari.

L'enfasi quindi cadrà sui movimenti e le trasformazioni delle storie, sui testi e le idee che attraversano il tempo e lo spazio, per gettare nuova luce su problematiche interne ad una varietà di paradigmi culturali, mentre invitano ad approcci integrati per la comprensione di significati e meccanismi.

Carla Dente

Werner, Michael, Zimmermann, Bénédicte 2002.

'Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der *histoire croisée* und die Herausforderung des Transnationalen', *Geschichte und Gesellschaft* 28 (2002), 607-636.

OPITZ TRADUTTORE DI VERONICA GAMBARA

Jörg Robert

ABSTRACT: So-called 'female Petrarchism' is one of the most remarkable phenomena in Renaissance literary history. The article deals with one of the central figures of this movement, Veronica Gambara, and her reception in Germany. It was Martin Opitz, the founder of modern German poetry, who translated a total of seven poems by Veronica Gambara in his *Teutsche Poemata* (1624). The analysis of this translation shows that Opitz had to make considerable changes to the original meaning in order to compensate for the linguistic, cultural and denominational alterity of Veronica Gambara. In Opitz' translation, the female speaker appears trapped in a tendency towards luxury and debauchery. From here an ambivalent light falls on Italian Petrarchism and Italian literature as a whole.

PAROLE CHIAVE: petrarchismo femminile, traduzione, V. Gambara, M. Opitz, politica editoriale, *imitatio*, traduzione, *gender*, religione e confessione, etica.

1. Petrarchismo femminile

Tra i fenomeni maggiormente degni di nota nell'ambito del petrarchismo cinquecentesco vi è l'emergenza di un'autorialità femminile. Carlo Dionisotti constata che 'soltanto nella letteratura del medio Cinquecento le donne fanno gruppo. Non prima né poi'¹. E di fatti, nelle decadi tra il 1530 e il 1560 compaiono cicli poetici innovativi composti da autrici come Vittoria Colonna (*Rime amorose*, 1538), Tullia d'Aragona (*Rime*, 1547), Laura Terracina (*Rime*, 1548) o Gaspara Stampa (*Rime*, 1554). Segni concreti della diffusione europea di quel modello sono le *Euvres* (1555) della lionese Louise Labé, sulla cui base la studiosa tedesca Elisabeth Schulze-Witzenrath (1974) ha

¹ Dionisotti 1967: 227-254, soprattutto 238. Per una prospettiva più ampia si vedano anche gli interventi di Virginia Cox 2008 e 2012. Vorrei ringraziare Francesco Rossi per la traduzione del testo e il supporto nella preparazione della pubblicazione.

analizzato il fenomeno del petrarchismo femminile². Al contrario, in una monografia che ha suscitato clamore, Mireille Huchon ha messo in atto il tentativo di smascherare la 'belle cordière' come una mera 'créature de papier', i cui testi sarebbero il prodotto di un 'coup éditorial' della cerchia lionese (Olivier de Magny, Maurice Scève e altri). Secondo Huchon, l'autorialità femminile non sarebbe che un risultato dell'immaginazione collettiva *maschilè*.

Veronica Gambara (1485-1550) non era affatto una 'creatura di carta', ed era qualcosa di più che una 'signora della poesia'⁴. La figlia del conte Gianfrancesco da Gambaro di Pratalboino, nei pressi di Brescia, sposata dal 1508 con Gilberto decimo, signore di Correggio, fu autrice e, dopo la morte precoce di suo marito (1518), per più di tre decenni, reggente. Non rese soltanto la sua corte un centro culturale per poeti e artisti, ma oltre a ciò fu in rapporti epistolari con importanti personalità della vita letteraria e intellettuale come Vittoria Colonna, Pietro Bembo o Pietro Aretino. In quanto signora di Correggio fu in stretto contatto con i grandi del suo tempo, fino ad arrivare a Francesco I di Francia o all'imperatore Carlo V. Dal punto di vista storico-letterario il suo nome è strettamente legato a quello di Pietro Bembo, nelle cui *Rime* del 1535 apparvero i suoi primi testi⁵. L'Ariosto, che fu ospite alla sua corte, le reca omaggio nell'*Orlando furioso* nel corteo degli amici: 'Veronica da

² Schulze-Witzenrath 1974; cfr. inoltre Schneider 2003 e 2007: 64-82; Höfner 1993; Oster 1995; Tiller 1994; Moore 2000. Nel complesso, la ricezione del petrarchismo femminile in Germania non è molto intensa. Un'eccezione rilevante è Sibylle Schwarz, sulla quale rimando a Greber 2002. Né il petrarchismo femminile tedesco né la sua ricezione di modelli italiani (o francesi) sono stati studiati in modo più approfondito. Si veda la documentazione panoramica nella *Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Hausmann & Kapp 2004).

³ 'Il s'agissait en 1555 à Lyon d'un beau coup éditorial, profitant de l'actualité la plus immédiate' (Huchon 2006: 100).

⁴ Cfr. Pizzagalli 2004; Balestrini 1986; Chimenti 1995; Bozzetti et al. 1989.

⁵ *Delle rime di M. Pietro Bembo*, seconda impressione. Venezia, Giovanni Antonio de Nicolini da Sabio, 1535, Nr. 36; cito le *Rime* da Gambara 1995, edizione critica a cura di Alan Bullock; va consultata anche l'edizione bilingue *Veronica Gambara, Complete Poems* a cura di Molly M. Martin e Paola Ugolini (Gambara 2014). Ancora indispensabile è la prima edizione integrale delle *Rime e lettere di Veronica Gambara* raccolte da F. Rizzardi (Gambara 1759).

Gambara è con loro, / sì grata a Febo e al santo aonio coro' (Ariosto 1991: 1566, c. 46, 3, vv. 7-8). Nelle 67 poesie italiane dell'autrice (alle quali occorre aggiungerne alcune latine) che si sono conservate nel complesso è presente un ampio spettro di temi e stili. Più che nei casi di Gaspara Stampa o Vittoria Colonna, l'opera della Gambara si colloca in reti dominate da uomini; politica e letteratura sono strettamente intrecciate. Come nel caso di Pietro Bembo, le reti intertestuali-editoriali sono difficili da separare da quelle diplomatico-politiche. A differenza di Gaspara Stampa, Vittoria Colonna o Louise Labé, Veronica Gambara non ha unito le sue poesie in una collezione rappresentativa ('Opere', 'Euvres', 'Opera'). Il corpus sparso e frammentario dei 67 testi superstiti sopravvive soltanto in stampe di altri autori o nella tradizione manoscritta⁶. Veronica Gambara è stata ben più di una semplice petrarchista al seguito di Bembo; accanto alle liriche amorose nel senso stretto del termine si trovano numerosi encomi, poesie epistolari, poesie religiose e – soprattutto – politiche⁷. Come scrive Molly Martin, curatrice della sua opera poetica completa, 'Gambara's mature verse provides one of the first examples of a female voice following political events through the vernacular sonnet form' (Martin 2014: 5).

Diversamente da Louise Labé, Vittoria Colonna o Gaspara Stampa, le quali furono ampiamente recepite sulla scia del culto del Rinascimento intorno al 1900 – ricordo qui soltanto Gabriele D'Annunzio e Rainer Maria Rilke⁸ – Veronica Gambara non è stata praticamente oggetto di ricezione, almeno in Germania. Con un'unica eccezione, che tuttavia merita attenzione: Martin Opitz, figura centrale alla soglia del barocco letterario, apostrofato già dai contemporanei come il 'padre della poesia tedesca' (Garber 1976;

⁶ Per la storia del testo si veda l'edizione Bullock, Gambara 1995: 17-53.

⁷ Si veda l'ordine tematico nell'edizione Martin & Ugolini (Gambara 2014).

⁸ Le poesie della 'belle cordière' svolgono un ruolo centrale nella teoria dell'amore di Rilke tra il *Malte Laurids Brigge* e le *Duineser Elegien*. Oltre a Gaspara Stampa, la Labé è modello centrale nella serie dei *großen Liebenden* ('grandi amanti') della tradizione europea. I 24 sonetti della Labé furono tradotti da Rilke nel 1913 'mit einem Ruck', come scrive il poeta ad Henriette Löbl (19.06.1913); cfr. Rilke 1997: 1258; le traduzioni comparvero sotto il titolo *Die 24 Sonette der Louise Labé, Lyoneserin* (!), übertr. v. R.M.R., Leipzig, Insel-Bücherei, 1917. Rinvio infine a Robert 2019.

si veda inoltre Kühlmann 2001). Opitz pubblica nei suoi *Teutsche Poemata* (1624/25) in tutto sette sonetti della Gambarà⁹. Le considerazioni che seguono si collocano nel contesto delle mie ricerche sulla problematica dell'intertestualità (*imitatio*) e della traduzione. Con esse non intendo indagare né il rapporto tra imitazione e originalità né porre la questione della fedeltà e dell'adeguatezza della traduzione di Opitz, che per la cultura della traduzione letteraria del diciassettesimo secolo non riveste alcun significato vincolante. Il mio obiettivo è piuttosto descrivere le trasformazioni collegate alla ricezione di una petrarchista italiana del Cinquecento nella Germania degli anni Venti del Seicento. Le poesie della Gambarà rappresentavano per Opitz testi difficili, lontani ed estranei, da adattare ad aspettative, tradizioni e *frames* del tutto diversi da quelli del contesto di partenza. Le sfide, davanti alle quali stava questo *re-framing*, si possono collocare su cinque piani, che qui vorrei brevemente delineare: (1) un piano linguistico, uno storico, uno relativo alla storia della cultura, uno relativo alla politica del *gender* e uno confessionale. Nel mio intervento vorrei innanzitutto (2) ricostruire i contesti della traduzione dei testi della Gambarà, concentrandomi sulla poetica della traduzione e sulla politica editoriale di Opitz. In un secondo tempo, mi concentrerò su un sonetto della Gambarà, che analizzerò per prima cosa (3) in rapporto al suo modello, il celebre sonetto di apertura dei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, e poi, in un secondo momento, (4) in rapporto alla trasposizione compiuta da Opitz.

2. Costellazioni testuali

Il ruolo rivestito da Martin Opitz (1597-1639) nella letteratura tedesca del diciassettesimo secolo si può ben confrontare con quello di Pietro Bembo nella letteratura italiana. In Opitz la letteratura tedesca volgare raggiunge finalmente il livello dell'Umanesimo europeo e del Rinascimento. All'inizio del Seicento lo sguardo è diretto meno all'Italia che alla Francia (Ronsard) e ai Paesi Bassi (Heinsius), il che si

⁹ Cfr. Weydt 1956 e 1958; Borgstedt 2009: 308, 332-340 e 354; Gellinek 1973: 104-112; Schulz-Buschhaus 2002: 75ss.

dimostra allo stesso modo nella teoria e nella pratica. L'importanza di Opitz per quell'epoca risiede in due testi: da un lato nel *Buch von der Deutschen Poeterey* (*Libro dell'arte poetica tedesca*, 1624), nel quale lo scrittore giunge alla formulazione dei principi di un'arte della poesia tedesca sulla base della poetica e retorica tardo umanistica – *in primis* Scaligero, Heinsius, Ronsard (Robert 2007); dall'altro lato nella silloge dei *Teutschen Poemata* (risp. *Deutsche Poemata*), che compaiono in due edizioni: l'una a Strasburgo, condotta dall'amico di Heidelberg Julius Zingref senza autorizzazione dell'autore (raccolta A: *Teutsche Poemata*)¹⁰, e una raccolta B (*Deutsche Poemata*)¹¹, che Opitz pubblica a Breslavia seguendo una strategia editoriale ben precisa. L'amico e compagno di Opitz del periodo di Heidelberg, Julius Wilhelm Zingref, aveva pubblicato una raccolta di autografi opitziani consegnatigli a Heidelberg senza rispettare la volontà dell'autore. Opitz però non era soddisfatto di questo progetto parallelo al *Buch von der Deutschen Poeterey*. Come lui stesso scrive, quella raccolta era stata 'messa insieme in modo disordinato e trascurato [*vngeordnet vnd vnbersehen zusammen gelesen*]', era perciò colma di 'svariati errori e lacune [*vielfältigen mängel vnd irrungen*]'; Opitz 2002: 32). Ciò trova conferma proprio nelle traduzioni dai testi della Gambarà, che in effetti si trovano sparpagliati e 'disordinati' all'interno della silloge¹². Diversa la situazione della raccolta di Breslavia B (1625), dal cui titolo si riconosce già una precisa strategia, anzi, una vera e propria 'politica' editoriale: 'Gli otto libri dei poemi tedeschi di Martin Opitz, editi, accresciuti e rivisti da lui medesimo in maniera che i precedenti non siano a essi comparabili [*Martini Opitii Acht Bücher Deutscher Poematum, durch Ihn selber heraus gegeben / auch also vermehret unnd ubersehen / das die*

¹⁰ La versione di Strasburgo è documentata nell'edizione dei *Teutsche Poemata* a cura di Georg Witkowski (Opitz 1892), ed è anche punto di partenza per l'edizione critica delle opere di Opitz, *Gesammelte Werke* a cura di George Schulz-Behrend, da qui in avanti indicata come segue: MOGW II/1: 161-292. Per la genesi delle due raccolte si veda Aurnhammer 2011: soprattutto 263ss. per quanto riguarda le circostanze della pubblicazione e la struttura della raccolta; per la 'politica editoriale' di Opitz ('Werkpolitik') cfr. Martus 2007, 24-31; Robert 2013.

¹¹ La raccolta B si trova in MOGW II/2: 524-748.

¹² Opitz 1892 (Raccolta A, a cura di Wittkowski): nn. 10, 27, 50, 59, 76, 80, 90.

vorigeren darmit nicht zu uergleichen sindt]'. Qui Opitz ha raccolto i sette brani della Gambara in un piccolo ciclo, rimarcandone l'introduzione con le seguenti parole: 'Dall'italiano della nobile poetessa Veronica Gambara; così anche le sei successive [Aus dem Italienischen der edelen Poetin Veronica Gambara; wie auch nechstfolgenden sechs]' (MOGW II/2: 704-710). E come se non bastasse, davanti ai sette testi della Gambara Opitz colloca la sua traduzione del sonetto n. 132 di Petrarca (*Samor non è*), uno dei componimenti poetici dei *Rerum vulgarium fragmenta* più tradotti in assoluto e che ora diventa la porta d'ingresso al ciclo della Gambara (Aurnhammer 2006). Questa collocazione meditata svolge due funzioni: da un lato, l'unico sonetto petrarchesco tradotto da Opitz rappresenta un modello di come leggere i componimenti della Gambara; il poeta tedesco, in questo modo, instaura un rapporto genealogico tra sé, Petrarca e la Gambara fondato sui principi dell'*imitatio* e della *translatio*. Gambara e i petrarchisti – è questo che sta al centro del suo interesse.

L'opera di Veronica Gambara comprende sessantasette testi nelle due edizioni moderne di Bullock e di Martin/Ugolini. Opitz ne presenta sette e li colloca tra i numeri XVII e XXIII nel quinto libro delle *Selve poetiche* (*poetische Wälder*). Questo libro, recante il titolo *Sonnete*, presenta una struttura chiara. Compaiono in apertura sette opere originali; a seguire si trovano traduzioni dal nederlandese (VIII, IX), dal latino (Grozio, XII, XIII) e ancora dal nederlandese (XIV, XIV). A ciò si aggancia la (sopra menzionata) traduzione del sonetto 132 di Petrarca insieme al ciclo della Gambara. Seguono (XXIV-XXV) due traduzioni dal greco e infine una dal francese. Questa sistemazione tradisce un doppio calcolo: da un lato, Opitz collega di proposito traduzione e 'libera' produzione autonoma. Nel complesso, dall'altra parte, l'autore tedesco offre un repertorio delle più importanti letterature e dei più importanti idiomi letterari europei – una prospettiva dunque già improntata alla *Weltliteratur* (Zymner 2002). Il latino non viene rappresentato da testi classici, bensì da alcuni testi neolatini di Ugo Grozio; l'attualità e la modernità precedono la classicità. Il ciclo della Gambara costituisce dunque la sezione italiana di un'antologia internazionale della letteratura rinascimentale, in cui Opitz iscrive se stesso per mezzo dell'*imitatio* e dell'*interpretatio*.

Il principio antologico del *florilegium* è decisivo per la poetica degli anni intorno al 1600 – per gli aspetti legati alla produzione

così come per la ricezione. Tale modalità antologica è valida anche nel caso di Veronica Gambara, i cui componimenti poetici non sono disponibili per Opitz in forma di ciclo ('Opera'), come quelli di Gaspara Stampa o di Vittoria Colonna. Opitz, pertanto, entra in contatto con le poesie della Gambara in antologie del sedicesimo secolo. La sua selezione corrisponde a quel canone di testi della poetessa formatosi sulla base di varie raccolte risalenti alla metà del sedicesimo secolo (dunque con Gambara ancora in vita) e genealogicamente collegate tra loro. La prima scelta rappresentativa di testi della Gambara si trova in una raccolta curata da Lodovico Domenichi intitolata *Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte* [...]: (Venezia: Giolito 1545). Tale raccolta presenta (alle pp. 286-291) sotto il nome della Gambara dieci brani, di cui, però, proprio il primo – *Vinca gli sdegni, et l'odio vostro antico* – risale in verità a Vittoria Colonna. Pur non traducendo questo sonetto proemiale, Opitz inserisce nei *Deutsche Poemata* sette brani della Gambara presenti già nella antologia di Domenichi (1545) che rappresenta il primo nucleo per le raccolte che seguiranno. Da ciò si configura la seguente suddivisione:

Opitz, Deutsche Poemata (Slg. B, Breslavia) lib. VIII	Domenichi 1545 (= Bullock 1995)
XVII	288 (= B 20)
XVIII	290 (= B 23)
XIX	289 (= B 34)
XX	288 (= B 38)
XXI	287 (= B 22)
XXII	??
XXIII	287 (= B 41)

La tabella mostra già il problema: Il sesto brano (intitolato: *An den Westwind* [Al vento dell'Ovest]) non trova alcuna corrispondenza nella raccolta di Domenichi. Ma non si trova nemmeno nelle sillogi successive, basate su quella di Domenichi, come quella di Girolamo Ruscelli (due raccolte datate 1553/54) o dello stesso Domenichi, che nel 1559 pubblica una fortunata raccolta dal titolo *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne* (Lucca: Vincenzo Busdra-

ghi 1559), che offre il canone più ampio dei testi della Gambara (pp. 149-162). La provenienza di questo brano presente nella silloge di Opitz rimane un mistero. Mi viene il sospetto che si tratti di una composizione poetica originale, la quale – per qualche motivo – è stata inserita nel ciclo. Ha forse redatto di proposito un “falso” Opitz, con questo *An den Westwind*, infilandolo tra le poesie autentiche della Gambara con intento mistificatorio, per mettere alla prova la sua bravura nell’*imitatio*? Del resto, non è più facile rispondere all’altra domanda, ossia quale delle antologie appena menzionate il poeta tedesco abbia effettivamente utilizzato e perché egli abbia scelto come rappresentante della letteratura italiana proprio Veronica Gambara.

L’antologia di Girolamo Ruscelli (1554) fornisce – questa è la mia tesi – una soluzione a entrambi i problemi, perciò io la ritengo la fonte diretta del testo opitziano: *Le Rime di diversi eccellenti autori Bresciani* (1554) accennano già nel titolo alle poesie della Gambara¹³. Inoltre (alle pp. 1-19) esse aprono la raccolta, dedicata a Virginia Pallavicina Gambara, sposata dal 1529 con Brunoro Gambara, fratello di Veronica Gambara. La silloge poetica non vuole soltanto essere un omaggio alla poetessa e reggente di Correggio, bensì a tutta la casata dei Gambara. Nessun’altra silloge rispecchia più visibilmente la dimensione politica e sociale dei versi della poetessa, nessuna riflette meglio il legame tra poesia e rappresentazione dinastica. L’antologia di Ruscelli trasmette a Opitz l’immagine di una poetessa, la cui ricezione presenta un condizionamento reciproco tra reputazione sociale e poetica. Come Vittoria Colonna, con la quale fittamente corrisponde, Gambara prosegue il modello del “poet-ruler” instaurato da Lorenzo de’ Medici, un modello fino ad allora esclusivamente maschile. Il fatto che Opitz elegga i versi della Gambara come esempio per la sezione italiana della sua antologia, ritengo che dipenda direttamente dalla messinscena editoriale di

¹³ *Rime di diversi eccellenti autori Bresciani, nuovamente raccolte, et mandate in luce da Girolamo Ruscelli; tra le quali sono le rime della Signora Veronica Gambara, & di M. Pietro Barignano, ridotte alla vera sincerità loro. Con privilegio.* Venezia: Plinio Pietrasanta 1554 (in realtà 1553); si tratta della seconda raccolta pubblicata dal Ruscelli nello stesso anno 1553. Si veda Gambara 1995 [ed. Bullock]: 43.

Ruscelli, il quale presenta la poetessa come un’eminente “female poet-ruler”. Nelle altre antologie, nonostante il catalogo dei testi rimanga il medesimo, Gambara è soltanto una *female voice* tra le altre. Nel caso di Ruscelli, invece, rappresenta un’alleanza di poesia e politica, sulla quale Opitz insiste fin dal *Buch von der Deutschen Poeterey*. Parlando all’inizio della ‘nobile poetessa Veronica Gambara’, o poi rendendo l’italiano ‘donna gentil’ con ‘Hochgeborne Fraw’ (XIX, 1), sottolinea questo aspetto politico-sociale dell’opera della poetessa bresciana.

3. Petrarca e Gambara – stigma e confessione

E ora veniamo alle traduzioni di Opitz dai testi di Gambara¹⁴. Prima di tutto alcune considerazioni sulla disposizione e sull’ordine: già a un primo sguardo si nota con che decisione il poeta tedesco ordina il materiale scarsamente strutturato (nelle antologie) e, attraverso ciò, lo allestisce teatralmente. Questo impulso all’ordine si esprime in duplice modo: da un lato in un riadattamento dei testi, dall’altro nel loro continuo riquadro paratestuale. Entrambe le strategie vanno nella stessa direzione: Opitz ordina i *disiecta membra* della Gambara in una coerente storia d’amore. Nel fare ciò, costruisce una serie discontinua di istantanee che, come in un romanzo d’amore, parte dal lamento amoroso (XVII e XVIII), passa attraverso il riavvicinamento degli amanti (XIX), una nuova riflessione in un luogo idilliaco (XX), l’esaudimento e il bacio (XXI) fino ad arrivare a una nuova separazione (XXII) e al conclusivo rifiuto della poesia amorosa (XXIII). Per sottolineare la chiusura narrativa della storia d’amore, Opitz ha abbinato alle singole poesie, rappresentanti tappe e *états d’âme* episodici, dei titoli riassuntivi, la cui funzione è quella di registi o argomenta, come ad esempio ‘Lei parla agli occhi del suo amato abbracciandolo [*Sie redet die Augen jhres Buhlen an / den sie umbfangen*]’ (XVII). Oppure: ‘Sul luogo / in cui lei ha ab-

¹⁴ Dal momento che le moderne edizioni di Bullock e Martin & Ugolini presentano i testi in forma storica e normalizzata, nelle mie analisi mi riferirò costantemente alle versioni del Ruscelli, che erano anche le sole raggiungibili per Opitz.

bracciato il suo Adone per la prima volta [*Vber den Ort / da sie jhren Adonis zum ersten vmbfangen*] (XX).

Questi elementi paratestuali non appartengono alla tradizione petrarchesca, e nemmeno in quella petrarchistica. Weydt era dell'opinione che Opitz li avesse 'inventati' e introdotti in Germania (Weydt 1956: 21). La ricerca successiva, da Gellinek fino a Borgstedt, non si è più occupata di questo tema – erroneamente, poiché i titoli producono un doppio *framing*. Dal punto di vista *sintagmatico*, infatti, essi integrano le singole poesie in una sequenza narrativa. Da quello paradigmatico mettono i testi in relazione a modelli di generi letterari al di fuori della tradizione petrarchistica. Un tale modello è dato, da un lato, dalla poesia d'occasione, raccolta nel terzo e quarto libro dei *Teutschen Poemata* ('cose di ogni genere' o 'poesie nuziali / epitalami': 'allerhandt Sachen', 'Hochzeitgedichte'); dall'altro lato – e questo è il punto decisivo – da sistemi e tradizioni alternativi della poesia erotica. Gli *Amatoria* dello stesso Opitz, nel quinto libro, ci mostrano la traccia da seguire. Accanto alla semplice dichiarazione del destinatario ('*An Asterien* [Ad Asteria]') si trovano titoli paragonabili, soprattutto in un contesto erotico: (pp. 145ss. '*Vom Abwesen seiner Liebsten* [Dell'assenza della sua diletta]'), oppure alle pp. 150s. '*Gedancken bey Nacht, als er nicht schlafen kundt* [Pensieri notturni, quando non riusciva a dormire]'. Opitz li riprendeva dalla tradizione della poesia amorosa, in particolare da Catullo, Tibullo, Propertio e Ovidio. Nel sedicesimo secolo (tedesco) questa prassi si ritrova ad esempio nelle elegie di Konrad Celtis (1502) o nel celebre *Elegiarum liber primus* di Petrus Lotichius Secundus, che intitola un'elegia (la quinta): '*AD LUNAM. Cum noctu iter faceret*' (Kühlmann et al. 1997: 416 risp. 417). Dalla letteratura neolatina questa forma paratestuale è stata ripresa nella poesia volgare.

Sul piano sintagmatico Opitz scioglie le poesie dal loro concreto insieme storico e comunicativo, con l'obiettivo di porle in nuovi contesti. I titoli hanno qui la funzione di indicare scene e situazioni di una relazione amorosa movimentata. Il poeta tedesco sostituisce l'ambiente storico dei testi della Gambarà (soprattutto di quelli politici e dialogici) con una scena testuale immaginaria, in cui i testi si presentano come arie di un'opera barocca. Una tale messinscena conferisce ai testi un carattere retorico-declamatorio. Così, nel sonetto di apertura (B 20: 'Dal veder voi, occhi lucenti e chiari') la situazionalità del testo viene chiaramente messa a punto attraverso

il titolo: '*Sie redet die Augen jhres Buhlen an / den sie vmbfangen* [Lei parla agli occhi del suo amato / che sta abbracciando]' oppure in modo ancora più forzato in XXI, che Opitz intitola: '*An jhres Liebsten Augen / als sie jhn küsset* [Agli occhi del suo diletto / mentre lo bacia]'. Entrambi i titoli indicano un cambiamento deciso rispetto all'atmosfera della poesia originale. Opitz non drammatizza soltanto il monologo lirico, ma ne sposta altresì il registro semantico, modificando l'amore a distanza tipico del petrarchismo in un rapporto edonistico incentrato sull'appagamento amoroso – per mezzo delle parole-segnaie 'Buhle' [amato] e 'vmbfangen' [abbracciare] – come indicato dall'elegia amorosa.

A questo cambio di sistema e di registro allude anche l'ultima poesia (XXIII) del ciclo intitolata '*Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe* [Perché non scrive più d'amore]', che intenderei sottoporre a un'analisi esemplare in questa sede. Prima di tutto l'originale italiano:

Mentre da uaghi, e giouenil pensieri
Fui nodrita, hor temendo, hora sperando,
Piangendo hor trista, et hor lieta cantando,
Da desir combattuta, hor falsi, hor ueri;
Con accenti sfogai pietosi, e feri [B: fieri],
I concetti del cor, che spesso amando
Il suo male assai piu, che'l ben cercando,
Consumaua dogliosa [B: doglioso] i giorni interi.
Hor, che d'altri pensieri, e d'altre uoglie
Pasco la mente, à le già care rime
Ho posto, & à lo stil silentio eterno.
E s'allor uaneggiando, à quelle prime
Sciocchezze intesi, hora il pensier [B: pentirmi] mi toglie,
Palesando la colpa [B: la colpa palesando], il duolo interno.
(Ruscelli 1554: 1; = Gambarà 1995 [ed. Bullock]: 102, n. 41)

Il sonetto della Gambarà si riferisce evidentemente al sonetto di apertura dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Non è un caso che, nella raccolta curata da Ruscelli, esso inauguri non soltanto il ciclo delle poesie della Gambarà, bensì l'intera antologia. La poetessa riprende il messaggio essenziale del testo del Petrarca – pentimento, conversione e rinuncia alla poesia amorosa in quanto 'opera giovanile'.

Per mantenere ben presente la dimensione intertestuale, Gambara distribuisce in modo giocoso il materiale di partenza. Le parole-segnale, i concetti chiave e le immagini di Petrarca – ‘giovenile errore’, ‘nudriva l’core’, ‘stile’, ‘speranze/dolore’, ‘pietà’, ‘vaneggiar’, ‘pentersi’ – vengono estrapolati, parafrasati e riadattati.

Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono
 di quei sospiri ond’io nudriva ’l core
 in sul mio primo giovenile errore
 quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono,
 del vario stile in ch’io piango et ragiono
 fra le vane speranze e ’l van dolore,
 ove sia chi per prova intenda amore,
 spero trovar pietà, nonché perdono.
 Ma ben veggio or sì come al popol tutto
 favola fui gran tempo, onde sovente
 di me medesimo meco mi vergogno;
 et del mio vaneggiar vergogna è ’l frutto,
 e ’l pentersi, e ’l conoscer chiaramente
 che quanto piace al mondo è breve sogno.
 (Petrarca 1964: 3).

Eppure si riscontrano alcune differenze caratteristiche. Entrambi i sonetti ruotano intorno alla tematica del pentimento e della conversione. Petrarca si rivolge a un pubblico alquanto indeterminato, lo sconosciuto e compassionevole lettore che conferisce l’assoluzione al poeta (‘pietà, nonché perdono’). La topica esordiale della richiesta di perdono (‘excusatio’) viene modificata in senso cristiano, ma solo a un primo sguardo, poiché l’assoluzione, in effetti, non ha luogo per mezzo di istanze o istituzioni cristiane. ‘Vergogna’ e ‘pentersi’ non si manifestano davanti a Dio, bensì davanti al lettore, il quale si sostituisce al confessore. In questo caso, ‘vergogna’ rappresenta un concetto ambivalente, indicante sia la vergogna interiore (‘meo’) sia quella esteriore (‘popol tutto’). Quest’ultima è chiaramente dominante in Petrarca. Il poeta conosce l’effetto stigmatizzante del suo comportamento. Egli si muove – in senso antropologico – entro l’orizzonte di una cultura della vergogna (all’opposto di una *cultura della colpa*; detta con i concetti di Ruth Benedict). Di colpa non si parla da nessuna parte, tutt’al più di ‘erro-

re’ e ‘vaneggiare’. In tale contesto, la vergogna si riferisce all’amore e, allo stesso tempo, alla poesia amorosa, che per mezzo del sonetto proemiale viene detta superata. Ciò, tuttavia, non impedisce all’autore di portarla nuovamente davanti agli occhi di tutti.

A partire da questi ingredienti petrarcheschi, Veronica Gambara sviluppa nel suo sonetto un’argomentazione completamente diversa. La dimensione relativa alla cultura della vergogna – stigmatizzazione – viene abbandonata a favore di quella della cultura della colpa. Di conseguenza, la tematica del pentimento viene interiorizzata (‘duolo interno’). Si delinea chiaramente il profilo di una confessione di tipo cattolico: le quartine presentano la conoscenza della colpa, che nel finale viene esplicitata (v. 14: ‘palesando la colpa’). Ad essa seguono il pentimento (‘contritio cordis’; ‘pentersi’) e infine l’assoluzione, che la poetessa si conferisce da sé: ‘Il pentirmi toglie, / la colpa palesando, il duol interno’ (v. 13f.). Questa colpa rimane però molto astratta – molto di più che nel caso di Petrarca – e senza conseguenze sul piano sociale. Gambara si confessa, tuttavia non confessa nulla di concreto. La sua contrizione si riferisce ad *atteggiamenti* interiori (‘pensieri’, ‘concetti del cor’) e a *stati d’animo* (‘desir’), non ad *azioni*. Al posto del ‘giovenil errore’ di Petrarca entrano in gioco ‘giovenil pensieri’ non meglio identificabili. La *satisfactio* – per rimanere entro lo schema della confessione – risulta invece drastica: ‘à le già care rime / Ho posto, e à lo stil silentio eterno’ (v. 13s.). La riparazione consiste in un addio alle muse, di cui in Petrarca non troviamo traccia, perlomeno nella consequenzialità che gli imprime Gambara. Petrarca rimpiange i suoi *giovenili errori* – per poi pubblicarli. Gambara pone una sorta di voto del silenzio, che assomiglia a un autodafé. La questione sulla portata di questo voto rimane aperta: l’espressione ‘già care rime’ si potrebbe riferire a una sola, *specificca* forma della lirica (‘quel tipo di poesie, che mi furono care un tempo’). Il termine ‘stil(e)’ sarebbe allora un riferimento a forme, generi letterari e registri della lirica (‘del vario stile in ch’io piango et ragiono’). Assieme a questo si intendono le ‘prime sciocchezze’, le ‘nugae’ giovanili¹⁵. Nel finale si manifesta la

¹⁵ Il contesto storico punta interamente in questa direzione: il sonetto fu scritto nella prima metà del 1532, come testimonia la corrispondenza con Bembo. Si rivolge a Vittoria Colonna, la cui poetica replica è riprodotta nella

funzione terapeutica della confessione allo scopo di guida dell'anima¹⁶. La stessa articolazione ('sfogo') – nel senso di Petrarca *Rerum vulgarium fragmenta* 23 ('cantando il duol si disacerba') – conduce all'assoluzione ('accenti sfogai pietosi e fieri').

4. Dalla confessione cattolica all'etica protestante

Ora, come fa Opitz ad affrontare questo aspetto poeto-teologico? La sua traduzione si presenta come segue:

XXIII.

Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe.

IN vppiger Begiehr / in vnbedachtem Sinn /

Vnd zwischen furcht' vnd trost' hab' ich bisher gestrebet /

Jetzt trawrig / jetzt in Lust vnd Fröligkeit gelebet /

Weil ich des Glückes Spiel vnd Ball gewesen bin.

Bald hab' ich nur in Angst gesucht Frewd' vnd Gewinn /

Vnd in der Threnen Bach ohn' Vnterlaß geschwebet;

Bald hab' ich wiederumb an Vppigkeit geklebet:

So floß die junge Zeit gemächlich von mir hin.

Nun aber ich jetzt bin auff anders was bedacht /

Sag' ich: jhr liebsten Verß / ich geb' euch gute Nacht /

Ich wil mich künfftig gantz zu schweigen vnterfangen.

Doch kömpt mich bald die Lust zu schreiben wieder an /

So daß ich meine Hand nicht länger halten kann /

Wann mir das Thun einkömpt das ich zuvor begangen.

(MOGW II/2: 710)

maggior parte delle antologie (es. Domenichi 1559: 150) Già all'inizio contraddice decisamente alla *renuntiatio amoris* di Gambara: 'Lasciar non posso i miei saldi pensieri / Ch'un tempo mi nodrir felice amando [...]'. In un gioco sottile con le parole di Gambara, Vittoria Colonna si confessa all'amore e alla poesia d'amore, che Veronica Gambara riteneva inappropriata nella sua particolare situazione di reggente vedova a Correggio. L'imitazione di Petrarca serve ora al *self-fashioning* della sovrana virtuosa.

¹⁶ Sattler 2009: col. 157s., soprattutto col. 158.

XXIII.

Perché non scrive più d'amore

Nel desiderio dissolto e nell'incuranza

E tra il timore e la consolazione ho vissuto finora.

Ora triste, ora nella brama e in allegria ho vissuto

Quand'ero ancora la palla con cui la fortuna giocava.

A volte cercavo nella paura la mia gioia più completa e il mio vantaggio.

E nuotavo senza sosta in un ruscello di lacrime;

A volte mi incatenavo nuovamente alla smodatezza;

Così la giovinezza mia scorreva via lentamente.

Poiché ora mi sono posta altri scopi

Io dico: amati versi, vi do la buona notte.

Per il futuro mi voglio ripromettere di tacere del tutto.

Troppo presto, però, mi prenderà la voglia di scrivere,

Cosicché non mi potrò affatto trattenere

Quando le azioni compiute in precedenza mi torneranno in mente.

(tr. Francesco Rossi)

A quanto pare, Opitz segue l'argomentazione dell'originale in modo molto preciso. Alla fine, l'ammissione di scelte di vita sbagliate sfocia in una rinuncia agli 'amati versi [*liebsten Verß*]'. Anche il poeta tedesco lascia in sospeso la questione se la palinodia si riferisca alla poesia nel suo complesso o soltanto alla poesia amorosa. Il titolo accenna all'ultima delle due, mentre la formula 'gantz zu schweigen' (tacere completamente) vorrebbe significare una assoluta *renuntiatio*. Tuttavia, la chiusura rielaborata per intero risolve quest'ambivalenza in modo del tutto diverso: viene abbandonata la struttura della confessione e si perde l'aspetto terapeutico dello 'sfogo'. Al suo posto si inserisce una palinodia della palinodia, che si lascia parafrasare nel modo seguente: 'Troppo presto mi prenderà la voglia di scrivere versi, cosicché non mi potrò dominare, non appena le mie azioni passate mi torneranno in mente'. Questa svolta argomentativa fa apparire la *persona* lirica femminile in una luce del tutto nuova e sotto un *ethos* ambiguo.

Mentre la stessa Gambara, dopo la confessione e l'assoluzione, mostra un atteggiamento di tranquilla rassegnazione, la Gambara di Opitz appare come un'incorreggibile cortigiana, il cui pentimento iniziale, in definitiva, sembra venir messo in discussione

– secondo il principio: non posso fare altrimenti! – il titolo: *Warumb sie nicht mehr von Buhlerey schreibe / Perché non scrive più d'amore* – costituisce un *frame* il cui effetto va nella medesima direzione. Erika Greber ha portato l'attenzione sul fatto che un paratesto d'impronta così *gender*, assai diffuso nell'ambito del petrarchismo femminile (per esempio Sibylle Schwarz), 'è allo stesso tempo una garanzia che nessuno possa fraintendere un singolo sonetto estrapolato come un discorso del traduttore' (Greber 2002: 234). In questo senso, il titolo ha l'effetto di un *frame* maschile (dunque rimarcante il *gender*) per una voce femminile. Già la parola-chiave 'Buhlerey' ('corteggiamento') richiama associazioni come l'edonismo e la smodatezza sessuale, che proseguono in modo coerente nel testo. Avevamo già indicato in precedenza che Gambara rimpiange meno le azioni concrete che gli atteggiamenti interiori ('pensieri', 'concetti'). Lo sbaglio sta qui in un temperamento giovanile e focoso, in un'eccitabilità e incostanza che trova la sua espressione in 'sciocchezze' del tutto perdonabili. In questa sede Opitz diventa molto più chiaro, morale, come ad esempio quando alla fine parla di 'azioni compiute in precedenza'. Tutto ciò non suona già più come una confessione di tipo religioso, bensì già quasi come una confessione giudiziale.

L'incipit va nella stessa direzione: anche qui i fatti si contrappongono ai puri affetti. Opitz non si limita all'analisi psicologica, la sua Gambara dichiara di aver compiuto azioni reali, una vita condotta 'in vppiger Begiehr / in vnbedachtem Sinn [...] in Lust vnd Fröligkeit [nel desiderio dissoluto / e nell'incuranza [...] nella brama e in allegria]'. Mentre Gambara, in filigrana, si serve dell'intero registro petrarchistico dei sentimenti misti, Opitz riproduce un catalogo delle virtù e dei vizi, al cui centro sta il concetto della 'Vppigkeit' (lussuria/smodatezza/dissoluzione), nominato per ben due volte. Insieme a concetti come 'Lust' (brama), 'Fröligkeit' (allegria) e 'Buhlerey' (amore/corteggiamento), tutto questo contribuisce a modificare l'atmosfera semantica della poesia in modo sostanziale. La traduzione diventa un ribaltamento dell'originale. Opitz inscena una poetessa che si autodenuncia. Per dirla in modo *tranchant*: Opitz sostituisce la confessione cattolica con l'etica protestante. L'aspetto *gender* non è da trascurare in tutto ciò: il poeta tedesco segue una linea misogina, che pretende di riconoscere sempre nella donna un'inclinazione alla sensualità e alla dissolutezza. In questo

modo, la petrarchista femminile rappresenta l'antitesi al controllo degli affetti neostoico. Nel sedicesimo e diciassettesimo secolo, 'Vppigkeit' (lat. *lascivia, luxuria, protervitas*) è un concetto protestante, per la precisione: calvinista, sviluppatosi ampiamente nei dibattiti intorno al lusso, alla morale sessuale e matrimoniale. Dal dizionario dei fratelli Grimm è infatti possibile ricavare molte attestazioni in Zwingli e Fischart, fino ad arrivare al diciottesimo secolo. In tale dizionario il termine 'Vppigkeit' risulta associato regolarmente a 'lussuria', 'libidine', 'fregola' e 'meretricio'. Al di là della poesia, questi termini rimandano agli ordinamenti moderni di 'Polizey' (polizia ossia "ordine pubblico"), contenenti regole e norme dettagliate per tutti i generi di lusso e di luxuria – dalla dissolutezza sessuale fino al codice di abbigliamento¹⁷. Nel complesso, in tutto ciò si rispecchia il disagio borghese nei confronti della cultura delle corti.

Con ciò giungo ad alcune brevi conclusioni, a una panoramica sulla posizione di Opitz nella storia del petrarchismo: già nella traduzione di *Rerum vulgarium fragmenta* 132 ('s'amor non è'), Opitz aveva trasformato l'affetto rio di Petrarca nella 'abietta brama' ('böse Lust') della teoria sul peccato originale di matrice protestante. Il carattere leitmotivico di questo spostamento si palesa nel finale del sonetto italiano, l'ultimo appartenente al ciclo della Gambara. Da ciò risulta una cornice che rispecchia la particolare prospettiva adottata da Opitz sul petrarchismo – e precisamente su quello italiano. L'arte di 'adoperare stili amorosi come Petrarca [*wie Petrarcha buhlerische reden [zu] brauchen*]' (Opitz 2002: 39), appare ambivalente sotto il segno della matrice protestante. Ciò vale ancor di più per il petrarchismo *femminile*. In quanto 'poetessa nobile [*edele Poetin*]', Gambara corrisponde allo status ideale perorato da Opitz, ma come amante e scrittrice gli risulta chiaramente sospetta. L'ideale della principessa-reggente si offusca alla fine nell'immagine caricaturale della dozzinale e incorreggibile cortigiana, diventando un esempio negativo nell'ambito dell'etica e della critica della corte di stampo borghese-protestante. Sono molti gli indizi che inducono a pensare che Opitz abbia adottato una tale prospettiva critica nei riguardi del petrarchismo italiano, in quanto configurazione storica. Il poeta tedesco non sottopone semplicemente il model-

¹⁷ Cfr. Knemeyer 1978; Stolleis 1996; Iseli 2009; Simon 2004.

lo petrarchistico a un'operazione di transfer, bensì legge i sonetti petrarchisti della Gambarà con un atteggiamento decisamente anti-petrarchista, strettamente legato, questo, a Pierre de Ronsard e alla sua critica del petrarchismo in quanto ipocrisia e menzogna (Robert 2012). Tra l'altro, da questo contesto polemico deriva il concetto di 'petrarquiser'. La traduzione diviene un *medium* e uno strumento di autopromozione in campo storico-letterario.

Riferimenti bibliografici

Ariosto, Ludovico 1991.

Orlando furioso, introduzione e commento di G. Paparelli, 2 voll. (Milano, Rizzoli).

Aurnhammer, Achim 2006.

'Zur Vor- und Nachgeschichte des petrarkistischen Mustersonetts "Ist Liebe lauter nichts" (Canzoniere, 132) von Martin Opitz', 189-210, in Id. (Hrsg.), *Francesco Petrarca in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik* (Tübingen, Niemeyer).

Aurnhammer, Achim 2011.

'Zincgref, Opitz und die sogenannte Zincgref'sche Gedichtsammlung', 263-283, in W. Kühlmann, H. Wiegand (Hrsg.), *Julius Wilhelm Zincgref und der Heidelberger Späthumanismus. Zur Blüte- und Kampfzeit der calvinistischen Kurpfalz* (Ubstadt-Weiher, regionalkultur).

Balestrini, Fausto 1986.

'Veronica Gambarà', 141-194, in AA.VV., *Profili di donne nella storia di Brescia* (Brescia, Giornale di Brescia).

Bembo, Pietro 1535.

Delle rime, seconda impressione (Venezia, Giovanni'Antonio de Nicolini da Sabio).

Borgstedt, Thomas 2009.

Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte (Tübingen, Niemeyer).

Bozzetti, Cesare, Gibellini, Pietro, Sandal, Ennio (cur.) 1989.

Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale (Firenze, Olschki).

Chimenti, Antonia 1995.

Veronica Gambarà. Gentildonna del Rinascimento. Un intreccio di poesia e storia (Reggio Emilia, Magis Books).

Cox, Virginia 2008.

Women's Writing in Italy, 1400-1650 (Baltimore, Johns Hopkins University Press).

Cox, Virginia 2012.

'Declino e caduta della scrittura femminile nell'Italia del Seicento', 157-184, in V. Cox, C. Ferrari (cur.), *Verso una storia di genere della letteratura italiana. Percorsi critici e gender studies* (Bologna, il Mulino).

Dionisotti, Carlo 1967.

La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento, 227-254, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana* (Torino, Einaudi).

- Domenichi, Lodovico 1545.
Rime diverse di molti eccellentiss. autori nuovamente raccolte (Venezia, Giolito).
- Domenichi, Lodovico 1559.
Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne (Lucca, Vincenzo Busdraghi).
- Gambara, Veronica 1759.
Rime e lettere di Veronica Gambara, raccolte da F. Rizzardi (Brescia, dalle stampe di Giammaria Rizzardi).
- Gambara, Veronica 1995.
Le Rime, a cura di A. Bullock (Firenze, Olschki).
- Gambara, Veronica 2014.
Complete Poems: A Bilingual Edition, critical introduction by M.M. Martin, ed. and transl. by M.M. Martin and P. Ugolini (Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies).
- Garber, Klaus 1976.
Martin Opitz – 'der Vater der deutschen Dichtung'. Eine kritische Studie zur Wissenschaftsgeschichte der Germanistik (Stuttgart, Metzler).
- Gellinek, Janis Little 1973.
Die weltliche Lyrik des Martin Opitz (Bern, Francke).
- Greber, Erika 2002.
'Petrarkismus als Geschlechtercamouflage? Die Liebeslyrik der Barockdichterin Sibylle Schwarz', 142-168, in A. Kraß (Hrsg.), *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe* (Berlin, Schmidt).
- Hausmann, Frank-Rutger, Kapp, Volker (Hrsg.) 2004.
Bibliographie der deutschen Übersetzungen aus dem Italienischen von den Anfängen bis zur Gegenwart, unter Mitarbeit von E. Arend, S. Arnold, C. Asiaban, A. Komes und P. Zingraf, 2. voll. (Tübingen, Niemeyer).
- Höfner, Eckhard 1993.
'Modellierungen erotischer Diskurse und Canzoniere-Form im weiblichen italienischen Petrarkismus', 115-146, in K.W. Hempfer (Hrsg.), *Der petrarkistische Diskurs: Spielräume und Grenzen. Akten des Kolloquiums an der Freien Universität Berlin (Text und Kontext)*, 23.10.-27.10.1991 (Stuttgart, Steiner).
- Huchon, Mireille 2006.
Louise Labé. Une créature de papier (Genf, Droz).
- Iseli, Andrea 2009.
Gute Polizei. Öffentliche Ordnung in der Frühen Neuzeit (Stuttgart, UTB).

- Knemeyer, Franz-Ludwig 1978.
Art. 'Polizei', 875-897, in O. Brunner, W. Conze, R. Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 4 (Stuttgart, Klett-Cotta).
- Kühlmann, Wilhelm, Seidel, Robert, Wiegand, Hermann (Hrsg.) 1997.
Humanistische Lyrik des 16. Jahrhunderts (Frankfurt a.M., Verlag Deutscher Klassiker).
- Kühlmann, Wilhelm 2001.
Martin Opitz. Deutsche Literatur und deutsche Nation (Heidelberg, Manutius).
- Martus, Steffen 2007.
Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. ins 20. Jahrhundert (Berlin, De Gruyter).
- Moore, Mary B. 2000.
Desiring Voices: Women Sonneteers and Petrarchism (Carbondale - Edwardsville, Southern Illinois University Press).
- Opitz, Martin 1892.
Teutsche Poemata. Abdruck der Ausgabe von 1624 mit den Varianten der Einzeldrucke und der späteren Ausgaben, hrsg. v. G. Witkowski (Halle, Niemeyer).
- [MOGW =] Opitz, Martin 1978-1990.
Gesammelte Werke, 4 voll., hrsg. v. G. Schulz-Behrend (Stuttgart, Hiersemann).
- Opitz, Martin 2002.
Buch von der Deutschen Poeterey. Studienausgabe, hrsg. v. H. Jaumann, (Stuttgart, Reclam).
- Oster, Patricia 1995.
'Weibliche Bildfindung im Petrarkismus. Zur Anthropologie geschlechtsspezifischer Anschauungsformen bei Gaspara Stampa', 39-52, in R. Behrens, R. Galle (Hrsg.), *Historische Anthropologie und Literatur. Romanistische Beiträge zu einem neuen Paradigma der Literaturwissenschaft* (Würzburg, Königshausen & Neumann).
- Petrarca, Francesco 1964.
Canzoniere, introduzione di R. Antonelli, testo critico e saggio di G. Conzini, note al testo di D. Ponchiroli (Torino, Einaudi).
- Pizzagalli, Daniela 2004.
La Signora della poesia. Vita e passioni di Veronica Gambara, artista del Rinascimento (Milano, Rizzoli).

- Rilke, Rainer Maria 1997.
Sämtliche Werke in sieben Bänden, hrsg. v. Rilke-Archiv in Verb. mit R. Sieber-Rilke, besorgt durch E. Zinn, vol. 7, Übertragungen (Frankfurt a.M., Insel).
- Robert, Jörg 2007.
 'Vetus Poesis – nova ratio carminum. Martin Opitz und der Beginn der "Deutschen Poeterey"', 397-440, in J. Robert, J.-D. Müller (Hrsg.), *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert* (Berlin - Münster - Wien - Zürich - London, LIT).
- Robert, Jörg 2012.
 'Simple Venus vs. Art de Pétrarquier – Plurale Liebesdiskurse und Erosion der Kunst bei Pierre de Ronsard und Joachim Du Bellay', 139-168, in V. von Rosen, J. Steigerwald (Hrsg.), *Erosionen der Rhetorik* (Wiesbaden, Harrassowitz).
- Robert, Jörg 2013.
 'Heidelberger Konstellationen um 1600. Paul Schede Melissus, Martin Opitz und die Anfänge der "Deutschen Poeterey"', 373-387, in W. Kreuz, W. Kühnmann, H. Wiegand (Hrsg.), *Die Wittelsbacher und die Kurpfalz in der Neuzeit. Zwischen Reformation und Revolution* (Regensburg, Schnell & Steiner).
- Robert, Jörg 2019.
 'Sonettdialog und Totengespräch – Rilke und der Petrarkismus in Sonett-Gemeinschaften', 215-236, in S. Knödler, M. Gotterbarm D. Till (Hrsg.), *Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts* (Paderborn, Schönningh).
- Ruscelli, Girolamo 1554 [ma 1553].
Rime di diversi eccellenti autori Bresciani ... (Venezia, Plinio Pietrasanta).
- Sattler, Dorothea 2009.
 Art. 'Beichte. III. Systematisch-theologisch', in W. Kaspar (Hrsg.), *Lexikon für Theologie und Kirche*, vol. 2, 1993 [2009].
- Schneider, Ulrike 2003.
 "Le donne fanno gruppo"? Zum Problem literarischer Autorität im 'weiblichen Petrarkismus', 75-90, in M. Föcking, B. Huss (Hrsg.), *Varietas und ordo. Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit* (Stuttgart, Steiner).
- Schneider, Ulrike 2007.
Der weibliche Petrarkismus im Cinquecento. Transformationen des lyrischen Diskurses bei Vittoria Colonna und Gaspara Stampa (Stuttgart, Steiner).
- Schulz-Buschhaus, Ulrich 2002.
 'Emphase und Geometrie. Notizen zu Opitz' Sonettistik im Kontext des europäischen Petrarkismus', 73-87, in W. Schmitz, T. Borgstedt (Hrsg.),

- Martin Opitz (1597-1639). *Nachahmungspoetik und Lebenswelt* (Tübingen, Niemeyer).
- Schulze-Witzenrath, Elisabeth 2007.
Die Originalität der Louise Labé. Studien zum weiblichen Petrarkismus (München, Fink).
- Simon, Thomas 2004.
 'Gute Policey'. *Ordnungsleitbilder und Zielvorstellungen politischen Handelns in der Frühen Neuzeit* (Frankfurt a.M., Klostermann).
- Stolleis, Michael (Hrsg.) 1996.
Policey im Europa der Frühen Neuzeit (Frankfurt a.M., Klostermann).
- Tiller, Elisabeth 1994.
 'Die Frau als Autorin. Der Eintritt weiblicher Sprecher in den Raum der Diskurse', 669-841, in Ead., *Frau im Spiegel. Die Selben und die Andere zwischen Welt und Text. Von Herren, Fremden und Frauen, ein 16. Jahrhundert* (Frankfurt a.M., Peter Lang).
- Weydt, Günther 1956.
 'Nachahmung und Schöpfung bei Opitz. Die frühen Sonette und das Werk der Veronica Gambara', *Euphorion* 50 (1956): 1-26.
- Weydt, Günther 1958.
 'Martin Opitz und die Sonette der Veronica Gambara', *Italianische Kultur-nachrichten* 67-70 (1958): 18-21.
- Zymner, Rüdiger 2002.
 'Übersetzung und Sprachwechsel bei Martin Opitz', 99-111, in W. Schmitz, T. Borgstedt (Hrsg.), *Martin Opitz (1597-1639). Nachahmungspoetik und Lebenswelt* (Tübingen, Niemeyer).