

# UCLA

## Carte Italiane

### Title

*E donna son, contra le donne dico: il canzoniere di Isabella di Morra*

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/7t92v4wf>

### Journal

Carte Italiane, 1(17)

### ISSN

0737-9412

### Author

Rizzi, Nunzio

### Publication Date

2001

### DOI

10.5070/C9117011316

### Copyright Information

Copyright 2001 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

---

---

### ***E donna son, contra le donne dico: il canzoniere di Isabella di Morra***

Numerosi studi sulla lirica del Rinascimento hanno proposto una radicale rilettura del petrarchismo “al femminile”: al contrario della critica più datata, che tradizionalmente liquida la voce lirica femminile come un esercizio di stile minore intorno ad un canone congeniale alla sua natura “sentimentale”, quella più recente individua velate strategie sottostanti alla superficiale imitazione del canzoniere-modello petrarchesco, le quali sottintendono un tentativo di riscrittura, non solo nel caso delle antipetrarchiste, ma anche in quello di autrici tradizionalmente considerate fedeli seguaci di Petrarca. Studiando le *Rime* di Gaspara Stampa, Fiora Bassanese ha preso occasione per descrivere il canone petrarchista come una costrizione imposta alla donna-poeta rinascimentale, che aderisce a un canone maschile in mancanza di un modello femminile alternativo: considerata la critica maschile intorno alla Stampa (non ultima, quella crociana), Bassanese conclude che una donna-poeta, alla luce di tale critica, è inevitabilmente considerata inferiore al suo modello, oppure, imitandolo eccessivamente, non trova un suo spazio e deve esprimersi con una voce che non è la sua (47-48). Ann Rosalind Jones suggerisce inoltre l'inconciliabilità fra petrarchismo e autore-donna: la donna-poeta mette in discussione un canone stabilito da un autore e largamente praticato da autori uomini, sovvertendo l'ordine su cui la poesia d'amore si fonda, un ordine in cui la donna è oggetto piuttosto che soggetto d'amore (136).

Il minuscolo canzoniere di Isabella di Morra (comprendente dieci sonetti e tre canzoni) aggiunge un importante contributo a questa discussione: il vissuto marginale della poetessa lucana influenza la natura particolare della sua poesia, che eredita dal petrarchismo solo l'aspetto superficiale, pur conservando profondi legami con il canzoniere-modello: tuttavia la sua opera, nonostante l'impronta petrarchista, è un prodotto così "altro" rispetto anche alla lirica femminile circostante, da essere debitrice della petrosità di Dante piuttosto che dell'armonia del Petrarca, o da assumere addirittura alcuni connotati che saranno propri del barocco e del romanticismo.

Mi propongo qui di evidenziare la posizione ambivalente della poesia di Isabella di Morra nei confronti del subtesto petrarchesco per sottolineare, poi, il suo carattere antagonista non solo nei confronti del petrarchismo, ma anche del petrarchismo "al femminile": mi riferirò, a questo scopo, soprattutto alla figura di *Fortuna*, che nel canzoniere morriano costituisce a mio giudizio la prova più evidente del tentativo di una voce poetica eccentrica ed isolata tanto da trovare un proprio spazio.

Per ripercorrere l'itinerario poetico di Isabella di Morra occorre accennare brevemente alle componenti ambientali e storiche del tempo in cui la poetessa visse, visto che il mondo esterno si riflette realisticamente nei versi del suo canzoniere come in un'autentica autobiografia in versi. La poesia della di Morra, infatti, impiega senza esitazioni l'io lirico e autobiografico petrarchesco, infrangendo in maniera sistematica i confini tra lirica e autobiografia: Paola Malpezzi Price parla della vita di Isabella di Morra come di un pre-testo della sua poesia (147) in cui affiorano le invettive contro Carlo V, responsabile della sua separazione dal padre (esiliato alla corte di Francia), l'elogio di Francesco I, l'*alto re* nel quale viene riposta la speranza di sottrarsi al suo triste destino, il tema dell'abbandono e dell'attesa del padre lontano, lo squallore del luogo in cui fu costretta a trascorrere la sua breve vita (Favale, in Basilicata) e l'incomprensione della *gente irrazional*, *priva d'ingegno* insensibile al suo spirito artistico. Fu appunto in

questa atmosfera opprimente che la di Morra trovò, giovanissima, la morte, massacrata dai fratelli dopo la scoperta della sua corrispondenza epistolare con Diego Sandoval di Castro, gentiluomo e poeta spagnolo.

In tutti e tredici i componimenti del suo canzoniere, la di Morra si propone in prima persona, sicchè, nonostante l'esiguità della raccolta, si intravedono, oltre a quello autobiografico, precisi temi che lo conducono in atmosfera petrarchesca: individualismo, onnipresenza ed esibizionismo dell'io lirico, desiderio di fama, oltre ad aspetti settorialmente stilistici che avvicinano la di Morra a Petrarca e ai petrarchisti. Fra i tratti stilistici più ricorrenti sono da registrare l'uso disinvolto e ricorrente dell'*enjambement*, che avvicina la di Morra al Della Casa (Caserta 104) e la mole di rimandi petrarcheschi (spesso veri e propri calchi lessicali, sintattici e stilistici) individuati da Ruggiero Stefanelli. Da sottolineare, poi, come il canzoniere della di Morra presenti anche la suddivisione petrarchesca in due stagioni poetiche distinte e contrapposte: la prima segnata dalla sofferenza e dal rifiuto assoluto della propria condizione, la seconda (a partire da sonetto XI) illuminata dalla redenzione.

Semberebbe dunque di trovarci di fronte al poetare disciplinato di un'osservante petrarchista, nonostante il tono radicalmente diverso del sonetto introduttivo dei *Rerum vulgarium fragmenta* rispetto al primo sonetto morriano, nel quale<sup>1</sup> la di Morra si inserisce immediatamente nella generale attività del "lamentarsi" petrarchesco:

I fieri assalti di crudel Fortuna  
 scrivo, piangendo la mia verde etate,  
 me che 'n si vili ed orride contrade  
 spendo il mio tempo senza loda alcuna.

Ma a parte questa decisa coincidenza, sono evidenti anche alcuni tratti innovativi. Manca intanto nella di Morra quella natura esemplare, didattica e moraleggiante profusi nel sonetto iniziale di Petrarca, mentre alla celebrazione di un io lirico/biografico,

rivelata dalla ridondanza del pronome personale "io" (un'anticipazione di quella ricorrenza quasi ossessiva nel corso di tutto il *Canzoniere* petrarchesco), corrisponde un io poetico e biografico circoscritto dalla sua modesta e (per parafrasare) "orrida" realtà, che le impone una poesia sterile, non diretta verso l'esterno. La di Morra è infatti consapevole non solo della propria condizione marginale, ma soprattutto del fatto che il suo poetare è privo di "loda alcuna"; e all'esibizionismo del Petrarca oppone la propria introversione. Tuttavia, il sonetto iniziale della di Morra verrà poi clamorosamente smentito da un'iterazione individualistica della prima persona che pervade l'intero, brevissimo canzoniere. Anche nel definire l'insieme dei suoi testi poetici, la di Morra ricorre a un ambivalente attacco autodenigratorio: al "vario stilo" di Petrarca, alla sua capacità di variare il tono e l'argomento lirico, corrisponde la presentazione di un argomento poetico monocorde ("I fieri assalti di crudel Fortuna"), e la presenza di Fortuna è, in effetti, così opprimente nel canzoniere morriano da farla considerare come una variante di uno stesso tema. Contemporaneamente, non si può negare come il canzoniere, soprattutto in rapporto alla sua esiguità, mostri anche una varietà di destinatari a cui l'io lirico direttamente si rivolge (il padre, il re di Francia, il fratello, il poeta Luigi Alemanni, Cristo, il fiume Siri, la "valle inferna", i "ruinati sassi", Giunone, la Vergine e soprattutto Fortuna) e un susseguirsi di temi (l'abbandono, l'attesa, l'ineluttabilità della sorte, la solitudine, la bramosia di fama, il senso della natura, il pentimento, la rassegnazione) che invitano ad una valutazione molto più benevola.

La strategia della di Morra sembrerebbe ricalcare quella che Bassanese attribuisce a Gaspara Stampa: la di Morra, come la Stampa, cerca il così detto spazio dell' "inferiorità" (Bassanese 48), riconoscendo la propria inadeguatezza al canone che si sforza di imitare, nel tentativo di circoscrivere un territorio autonomo d'espressione. Il primo sonetto della di Morra introduce però due elementi notevoli e consequenziali: l'argomento principale della

sua poetica, ossia *Fortuna*, e il fatto che il suo canzoniere non si propone, quindi, come un canzoniere d'amore.

Nove componimenti poetici su tredici, quelli che costituiscono la prima sezione del canzoniere morriano, hanno infatti come motivo dominante la crudeltà di *Fortuna*: anche nei sonetti a lei non esplicitamente dedicati o in quelli in cui *Fortuna* non ricopre un ruolo centrale, essa è comunque presente sullo sfondo. Ad esempio, nel sonetto III, dedicato al padre, *Fortuna* appare come la responsabile non solo del destino di Isabella ma anche di quello del genitore; nel sonetto IV dedicato a una donna misteriosa (la "vermiglia Rosa") ci si augura che l'intervento della misteriosa signora contribuisca a migliorare le condizioni di vita della poetessa "malgrado de l'acerba e cruda Diva"; nel sonetto VII, che si apre con un'invocazione alla natura circostante il castello della di Morra, si attribuisce alla volubile *Fortuna* la causa della "doglia eterna" dell'io lirico; nel sonetto VIII, dedicato al fiume Siri, *Fortuna* ricompare ("a che pensar m'adduci, o fiera stella"), fino ad arrivare alla canzone X, che costituisce l'apoteosi poetica di *Fortuna*: un'intera canzone a lei dedicata in cui si illustra dettagliatamente la persecuzione attuata nei confronti della poetessa "cominciando dal latte e dalla cuna".

La scelta di *Fortuna* come incontestata protagonista del canzoniere stabilisce un nuovo, momentaneo legame con Petrarca, vista la notevole presenza di questa personificazione anche nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Tuttavia, come nota Adler, si tratta anche qui di un'analogia debole e inversa: se *Fortuna* in Petrarca è senz'altro meno centrale, si tratta però di una figura più complessa; nella di Morra, al contrario, la funzione di *Fortuna* è esclusivamente una funzione persecutoria (205-206).

La monotona attività di tormento che, a detta dell'io poetico, *Fortuna* attua continuamente nel corso della prima parte del canzoniere morriano è innegabile; tuttavia *Fortuna* è tutt'altro che una figura univoca costituendone, piuttosto, l'invenzione poetica più originale, quella che permette una lettura diversa rispetto al canone petrarchesco: in un canzoniere in cui l'oggetto d'amore è

inesistente, *Fortuna* rappresenta il maggior punto di riferimento dell'io poetico, quello che muove la poesia e intorno al quale si articola il susseguirsi cronologico dei frammenti di una storia. *Fortuna*, figura umanizzata e femminile, sposta così la poesia morriana nel territorio della poesia petrarchesca "al maschile": nel canzoniere della di Morra convivono un soggetto lirico femminile e un referente poetico femminile, al quale incessantemente ci si rivolge.

L'identificazione di *Fortuna* con una figura femminile naturalmente non sorprende: Hanna Fenichel Pitkin ha recentemente delineato una storia della figura di *Fortuna* con riferimenti alle figurazioni iconografiche "al femminile" della dea attraverso i secoli. Interessante è caso mai la scelta regressiva della di Morra: la *Fortuna* a cui ripetutamente sono dedicate le sue rime, esplicitamente definita "cieca" nel sonetto di apertura, si allontana dalla più ottimistica visione della *Fortuna* rinascimentale e ritorna a designare una forza oscura e incontrollabile di natura pagana o medievale, segno ulteriore della natura spesso anacronistica della sua esperienza lirica.

Il sonetto VII<sup>2</sup> dimostra la personalissima appropriazione di *Fortuna* da parte della di Morra e il suo utilizzo in un quadro petrarchesco. Il sonetto è una cupa celebrazione della natura, in cui, nonostante l'atmosfera dantesca, la di Morra non abbandona il tradizionale testo-guida nel tentativo di cantare la sua strana Laura: è *Fortuna*, infatti, nella sua volubilità, (*Fortuna, che mai salda si stassi*) a deformare i connotati della natura e, ancora sulla linea del Petrarca, a far scaturire un invito alla natura a partecipare al dolore di chi la sta poeticamente descrivendo (*piangete meco*). Situazione analoga, dunque, ai *Rerum vulgarium fragmenta* in cui la natura riflette sempre Laura, come ricorda anche Adler: alla bella forma terrena di Laura corrisponde una natura idillica e armoniosa, quando invece l'attenzione si concentra sui tormenti d'amore provocati da Laura, le immagini della natura tendono a deteriorarsi. (208)

Porre al centro della propria poesia una figura femminile dalle fattezze così anticonformiste e la celebrazione al negativo, *contro Fortuna*, provoca inevitabilmente, nella di Morra, alcune marcate deviazioni dal canone. Il sonetto VI,<sup>3</sup> ad esempio, pare essere un'occasione di totale rifiuto del petrarchismo se, come si dice nei versi iniziali (*Fortuna che sollevi in alto stato/ogni depresso ingegno, ogni vil core*), la strana Laura della di Morra ha la capacità di sollevare ingegni vili e di bassa natura. La consapevolezza nella di Morra della propria azione di insubordinazione poetica in questo sonetto è notata anche da Paola Malpezzi Price, che individua nel verso *e spesso grido col mio rozzo inchiostro* l'indicazione della distanza dallo stile convenzionale del tempo (153). Gabriele Niccoli, sempre a proposito del "rozzo inchiostro" della di Morra contrapposto al "ben purgato inchiostro" del poeta Alemanni a cui è dedicato il sonetto V, parla apertamente, a proposito della scrittura della di Morra, di "act of subversion to the established order of civil (male) discourse" (165). La mia convinzione è, tuttavia, che le inversioni di questo *stil ruvido e frale* (come viene definito altrove dalla stessa di Morra), siano interpretabili piuttosto come una sottintesa incapacità di aderire a quel canone per inferiorità, con l'uso di un fuorviante "lessico di fallimento" (quello stesso "lessico di fallimento" che Bassanese attribuisce a Gaspara Stampa; 49).

Il canzoniere morriano non tenta, quindi, di sovvertire quanto di sovrapporsi al *Canzoniere* petrarchesco e di superarlo: la scrittura della di Morra è una scrittura intorno a una figura femminile anticonvenzionale da parte di un io lirico femminile che utilizza un canone maschile con l'intenzione di espanderne i confini. Solo con il sonetto XI<sup>4</sup> si inizia a comprendere fino a che punto Isabella di Morra spinga la competizione del proprio verso con quello petrarchesco e come la sua raccolta, pur con tratti spesso modificati e a volte poco riconoscibili, si sia proposta, fino a quel punto, come un *alter ego* poetico del testo modello.

Si apre, con il sonetto XI, la seconda fase della poesia della di Morra, quella in cui *Fortuna* scomparirà dai versi del canzoniere

per lasciare spazio alle invocazioni religiose a Cristo e alla Vergine: *Fortuna*, da cui l'io lirico si accomiata (lo "scrissi" iniziale riprende e modifica lo "scrivo" del sonetto introduttivo morriano), stabilisce allora un nuovo parallelismo con Laura, anch'essa sempre più rarefatta nell'ultima parte dei *Rerum vulgarium fragmenta* prima di dissolversi definitivamente. In un'ipotetica nuova edizione del canzoniere morriano che si proponesse di evidenziarne il petrarchismo, questo sonetto meriterebbe la posizione di sonetto introduttivo: anche qui si esprime il pentimento verso un passato biografico e poetico avvertito come un "cieco error" (che si affianca dunque al "giovenile errore"); il verso finale (*Dunque, ogni altro sperar, fratello è vano*) è inoltre un'assimilazione quasi totale alla chiusa del primo sonetto petrarchesco. Scompare, poco prima della conclusione del canzoniere morriano, quella reticenza caratteristica del vero e proprio sonetto introduttivo e risuona l'autoaffermazione poetica del canto a *Fortuna* (*si che niun'altro mai sotto la luna/di lei si dolse con voler più ardente*): la sfida della di Morra al petrarchismo si è inoltre svolta sullo stesso piano del suo modello maschile, come rivela il determinato "niun'altro mai".

L'ultima canzone, l'invocazione alla Vergine, indica, posta com'è al termine di un itinerario poetico, il superamento del subtesto petrarchesco al quale il suo canzoniere si è fin qui ambiguamente sovrapposto. La di Morra enfatizza, nella Canzone XIII, la nuova fiducia che la pervade con un omaggio a quei luoghi che tanto aveva odiato e con cui, ora, è in perfetta comunione: ("Per voi, grotta felice, /boschi intricati e ruinati sassi, /Sinno veloce, chiare fonti e rivi") che si aggiungono al "bosco ombroso" precedentemente ricordato. E' una riconciliazione finale, dunque, con il "denigrato sito", realizzata mediante una riscrittura in termini idilliaci di quegli stessi elementi della natura che nel sonetto VII ("Ecco che un'altra volta, o valle inferna") erano stati descritti in modo del tutto antitetico: la "caverna" diventa "una grotta felice", le "selve incolte" sono ora dei più rassicuranti "boschi intricati", il "fiume alpestre" è ora "Sinno veloce" e

“chiare fonti e rivi”, mentre l’espressione “ruinati sassi” è ripetuta, ma in un paesaggio ovviamente molto cambiato. Questa ottimistica riscoperta della natura nella parte finale del canzoniere alla quale si associa una riscoperta lessicale, ossia la capacità di rivisitare la natura con un’aggettivazione adesso chiara e serena, stabilisce un punto di rottura con la parte finale del *Rerum vulgarium*, in cui, sottolinea Adler, non solo scompare Laura ma scompaiono anche le immagini della natura, sia quelle positive che quelle negative, per lasciare spazio a immagini che parlano della salvezza spirituale dell’io lirico (210). Benché questa nuova natura benigna sia l’ovvio risultato della redenzione dell’io lirico riflessa sul mondo circostante, l’io lirico morriano allude anche a una riscrittura interna della prima parte del canzoniere, recuperando temi presenti nella prima parte del testo, che vengono adesso rivisitati sotto una nuova prospettiva: la scelta dell’elemento naturale non è casuale, perché sottolinea l’assenza dello stesso referente poetico nella sezione conclusiva del testo-modello e sottintende così un plusvalore del testo morriano.

L’ipotesi della presenza di un’autorevisione interna che, in *extremis*, segni il distacco dal modello petrarchesco rivendicando per sé un’aura di diversità e, implicitamente, di superiorità, riguarda soprattutto la figura della Vergine nella canzone XIII. Mi riferisco all’immagine della Vergine morriana, assente nella canzone alla Vergine del Petrarca: la Vergine che allatta Cristo, la quale ci invita di nuovo a considerare l’ultima prova poetica della di Morra come un definitivo attacco al suo modello. Petrarca, nello sforzo celebrativo della Vergine, simbolo della nuova fase della propria vita biografica e artistica, crea una sorta di vuoto intorno al suo ultimo oggetto poetico abbandonando la natura e Laura, come se, nell’estremo sforzo creativo, la sua poesia fosse capace di indirizzarsi soltanto a quel supremo referente poetico; nella canzone alla Vergine della di Morra non solo il mondo naturale circostante è presente e descritto con una rinnovata abilità, ma sotto i tratti della Vergine si intravedono, di nuovo, quelli di *Fortuna*. Hanna Fenichel Pitkin ricorda infatti come il concetto

medievale di Fortuna sia parallelo, in un certo senso, al culto della Vergine: entrambe le figure sono concepite come femminili e materne, la Vergine come buona madre che intercede presso Dio per la grazia e il perdono, e la Fortuna come matrigna, agente inesorabile del giudizio divino. Ma più importante è il fatto che la Fortuna medievale (e la Fortuna morriana è medievale per motivi che abbiamo già discusso) è frequentemente rappresentata iconograficamente mentre allatta un bambino (140). Al contrario della Laura petrarchesca, assente alla fine dei *Rerum vulgariū*, la strana Laura morriana, *Fortuna*, subisce una definitiva apoteosi poetica, parallela a quella della Vergine, che ribalta la precedente apoteosi al negativo della canzone X. La canzone alla Vergine della di Morra, in cui la dimensione del sacro e dello spirituale non cancella la volontà dell'io poetico morriano di continuare a celebrare il proprio oggetto poetico femminile, rivendica per sé una complessa stratificazione alla quale il Petrarca deliberatamente rinuncia.

Con questa doppia e più completa celebrazione conclusiva dell'universo femminile si conclude anche la riuscita prova di antagonismo della di Morra nei confronti di Petrarca, condotta secondo le regole del petrarchismo "al maschile", senza che l'io lirico abbia mai rinunciato, nel corso del canzoniere, ad appartenere a una donna-poeta: una duplice autonominazione ("tua figlia Isabella" nel sonetto III e "i fiumi di Isabella" nel sonetto VII) ci invita a considerare quell'io lirico che incessantemente canta il femminile come espressione di una voce femminile, capace non tanto di parlare come Petrarca, ma di superare i limiti di un linguaggio poetico maschile. "E donna son, contra le donne dico", uno dei versi morriani più potenti, indica contemporaneamente originalità, ma anche estremo isolamento: al contrario di altre voci liriche femminili, la di Morra non dedica il proprio canto a un oggetto d'amore maschile, adattando il petrarchismo alle proprie necessità poetiche, ma riscrive il petrarchismo superandolo sul suo stesso terreno: come nota la Malpezzi Price, infatti, Fortuna è solo

la figura più rappresentativa di un corpus poetico costituito di altre "potenti figure femminili" (151).

Riconsiderando le affermazioni della Bassanese e della Jones citate in apertura di questo saggio, mi pare si possa concludere che Isabella di Morra si sia appropriata di una voce maschile che non è la sua, ma che il canto che ne è scaturito abbia proposto nuove possibilità della poesia intorno al femminile, dimostrando che quella voce e quel canone le appartengono interamente. Il "contra le donne" non costituisce dunque una convenzionale autodenigrazione misogina, ma indica piuttosto una differenza anche nei confronti del petrarchismo "al femminile": è questa differenza che rende Isabella di Morra "marginale" e che spiega l'attenzione relativamente scarsa nei confronti del suo canzoniere.

Nunzio Rizzi  
University of Wisconsin  
Madison

---

NOTE

<sup>1</sup> Nella citazione dei testi di Isabella di Morra in questo saggio mi riferisco allo studio di Giovanni Caserta, Isabella di Morra e la società meridionale del Cinquecento, contenente un'edizione del canzoniere morriano che segue la lezione di Benedetto Croce.

<sup>2</sup> "Ecco che un'altra volta, o valle inferna, / o fiume alpestrè, o ruinati sassi,/o spirti ignudi di virtute e cassi/udrete il pianto e la mia doglia eterna./Ogni monte udirammi, ogni caverna,/ovunqu'io arresti, ovunque io muova i passi;/ché Fortuna, che mai salda non stassi,/cresce ognora il mio male, ognor l'eterna./Dch, mentre ch'io mi lagno e giorno e notte,/o fere, o sassi, o orride ruine./o selve incolte, o solitarie grotte,/ulule, e voi del male vostro indovine,/piangete meco a voci alte interrotte/il mio più alto e miserando fine".

<sup>3</sup> “Fortuna che sollevi in alto stato/ogni depresso ingegno, ogni vil core,/or fai ch’ I mio in lacrime e ‘n dolore/viva più ch’altro afflitto e sconsolato./Veggio il mio re da te vinto e prostrato/sotto la ruota tua, pieno d’orrore,/lo qual, fra gli alti eroi era il maggiore,/che da Cesare in qua fosse mai stato./E donna son, contra le donne dico:/che tu, Fortuna, avendo il nome nostro,/ogni ben nato core hai per nemico./E spesso grido col mio rozzo inchiostro,/che chi vuol esser tuo più caro amico,/sia degli uomini orrendo e raro mostro”.

<sup>4</sup> “Scrissi con stile amaro, aspro e dolente/un tempo, come sai, contro Fortuna/si che niun’altro mai sotto la luna/di lei si dolse con voler più ardente. /Or del suo cieco error l’alma si pente,/che in tai doti non scorge gloria alcuna,/e se dei beni suoi vive digiuna,/spera arricchirsi in Dio chiara e lucente./Né tempo o morte il bel tesoro eterno,/né predatrice e violenta mano/ce lo torrà davanti al Re del cielo./Ivi non nuoce già state né verno,/ché non si sente mai caldo né gelo./Dunque, ogni altro sperar, fratello, è vano”.

## Opere Citate

- Adler, Sara. "The Petrarchan Lament of Isabella di Morra".  
*Donna: Women in Italian Culture*. Ed. Ada Testaferri.  
Ottawa: Dovehouse, 1989. 201-221.
- Bassanese, Fiora. "Male Canon/Female Poet: The Petrarchism of  
Gaspara Stampa". Toscano Antonio (ed). *Interpreting the  
Italian Renaissance: Literary Perspectives*. Stony Brook:  
Forum Italicum, 1991. 43-54.
- Caserta, Giovanni. *Isabella Morra e la società meridionale del  
Cinquecento*. Matera:Meta, 1976.
- Croce, Benedetto. *Isabella di Morra e Diego Sandoval de Castro*.  
Palermo: Sellerio, 1983.
- Fenichel Pitkin, Hanna. *Fortune is a Woman: Gender & Politics in  
the Thought of Niccolò Machiavelli*. Chicago: University of  
Chicago Press, 1999.
- Jones, A. Rosalind. "Assimilation with a Difference: Renaissance  
Women Poets and Literary Influence". *Yale French Studies*  
62 (1981). 135-153.
- Malpezzi Price, Paola. "A Sixteenth Century Woman Poet's  
Pursuit of Fame: The Poetry of Isabella di Morra". *The Flight  
of Ulysses: Studies in Memory of Emmanuel Hatzantonis*. Ed.  
Augustus A. Matri. Chapel Hill: Annali d'Italianistica, 1997.  
146-158.

Niccoli, Gabriele. "Romancing the Father: Writing as Weeping, Loss as Identity in Isabella di Morra's *Rime*". *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*. Ed. Daniela Bocassini. Stony Brook: Forum Italicum 1997. 159-172.

Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. Ed. Ugo Dotti. Roma: Donzelli, 1996.

Stampa, Gaspara. *Rime*. Ed. Abdelkader Salza. Bari: Laterza, 1913.

Stefanelli, Ruggiero. "Il petrarchismo di Isabella di Morra". *Isabella di Morra e la Basilicata: Atti del convegno di studi su Isabella di Morra*. Ed. Mario Sansone. Matera: Liantonio, 1981. 55-73.