



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Filologia e Letteratura italiana

## Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

# Costanza Monti Peticari.

## Una letterata di inizio '800 e i suoi studi attorno a Dante

### **Relatore**

Prof.ssa Ricciarda Ricorda

### **Correlatori**

Prof. Aldo Maria Costantini

Prof. Gilberto Pizzamiglio

### **Laureanda**

Anna Bianchet

Matricola 818963

### **Anno Accademico**

**2012 / 2013**

A m. n. A.

# INDICE

Introduzione	p. 1
Capitolo primo. IL RUOLO DELLE DONNE TRA XVIII E XIX SECOLO	p. 3
I.1.    Le donne in Europa	p. 3
I.2.    La donna moglie e madre	p. 10
I.3.    Influenze della cultura cattolica sul modello femminile	p. 20
I.4.    Educazione e istruzione	p. 26
I.5.    L'eccezione: il salotto	p. 36
I.6.    Alcune considerazioni finali	p. 39
Premessa	p. 41
Capitolo secondo. COSTANZA MONTI PERTICARI	p. 42
II.1.    Le fonti	p. 42
II.2.    La figlia di Vincenzo Monti	p. 47
II.3.    La moglie di Giulio Perticari	p. 57
II.4.    L'assassina del marito	p. 74
II.4.1. La versione di Costanza	p. 75
II.4.2. La versione di Francesco Cassi	p. 78
II.4.3. La versione reale dei fatti	p. 80
II.5.    La vedova: nel nome di Giulio	p. 91

Capitolo terzo. COSTANZA: OPERE E AMORE PER DANTE	p. 112
III.1. Il dantismo nell'Ottocento	p. 113
III.2. <i>L'origine della Rosa</i>	p. 128
III.2.1. Analisi della forma e delle edizioni del poemetto	p. 128
III.2.2. <i>L'origine della Rosa</i> : contenuti ed intertestualità	p. 133
III.2.3. Dante ne <i>L'origine della Rosa</i>	p. 140
III.3. Studi danteschi	p. 151
III.3.1. <i>Pensieri sull'Inferno</i>	p. 161
III.3.2. Dante nell'arte	p. 173
Conclusioni	p. 179
Appendice	p. 181
Bibliografia	p. 186

# INTRODUZIONE

In questa tesi si percorrerà un itinerario negli anni che vanno dalla fine del Settecento alla prima metà dell'Ottocento, e si studierà il ruolo della donna all'interno della società dell'epoca, cercando di far emergere la concezione dominante sull'universo femminile e i tratti salienti dell'ideale muliebre del tempo.

Si mostrerà l'importanza della funzione della madre nella società, sia per crescere i cittadini di domani, sia come rappresentante di un'idea di famiglia tutta da costruire, così come si stavano costruendo gli Stati nazionali.

In un insieme di contraddizioni, di esaltazione e contemporaneamente di sottomissione della donna, si staglia una figura che ha vissuto pienamente il suo tempo: Costanza Monti Perticari (1792-1840).

Analizzeremo questa personalità complessa e straordinaria, così poco conosciuta ai nostri giorni ma così influente e significativa nell'Ottocento, come si evince dalle testimonianze che i più importanti personaggi del periodo hanno lasciato su di lei.

Approfondiremo il suo legame con l'illustre padre, Vincenzo Monti, e con il marito, il letterato Giulio Perticari, col quale l'unione non fu lieta ma fu foriera di importanti studi in campo filologico e letterario.

Cercheremo di leggere la sua vita in modo neutrale, vagliando i documenti e le fonti e cercando il vero nell'esistenza di questa gentildonna, che riuscì a creare attorno a sé un velo di segretezza difficilmente penetrabile.

Percorreremo la biografia di Costanza anche attraverso la sua intima prospettiva indagando, tramite le sue lettere, i fatti della sua quotidianità, le sue esperienze, i suoi viaggi, i suoi incontri e i suoi amati studi; condivideremo le sue momentanee passioni e i suoi grandi dolori, e vivremo accanto a lei fino alla fine.

In un intreccio tra verità e finzione, tra storia e romanzo, tra persone e personaggi, ci avvicineremo al mondo di questa donna, osservando il profondo legame tra esperienza biografica ed espressione intellettuale. Esploreremo i suoi versi e le sue parole, scelte sempre con assoluta cura e minuzioso ingegno, e ci avvicineremo

all'Alighieri seguendo il cuore, proprio come voleva Costanza. Verificheremo quanto il Sommo poeta abbia influenzato, nei modi più diversi, la produzione letteraria di questa donna, la quale ebbe forse un unico e inalterato amore: Dante.

Il nostro obiettivo, dunque, sarà dimostrare che questa letterata merita di essere ricordata anche ai nostri giorni, per l'originalità e la modernità che ha saputo esprimere nel corso della sua esistenza ma, allo stesso tempo, per la sua capacità di rappresentare al meglio lo spirito e le contraddizioni dell'Ottocento.

# Capitolo primo

## IL RUOLO DELLE DONNE TRA XVIII E XIX SECOLO

“Mai si è parlato tanto delle donne quanto nel XIX secolo”<sup>1</sup>

### I.1. Le donne in Europa

Prima di approfondire gli studi sulla nostra protagonista, Costanza Monti Peticari, e inoltrarci nelle testimonianze che questa ha lasciato, sembra doveroso contestualizzare la sua figura, inserendola nello spazio e nel tempo in cui lei ha vissuto.

Studieremo dunque il ruolo della donna nel periodo che copre gli ultimi decenni del Settecento fino alla prima metà dell'Ottocento, analizzando in particolar modo la concezione che i contemporanei avevano dell'universo femminile.

Si osserveranno le difficoltà incontrate dalle donne in ambito familiare e lavorativo, i concetti rivoluzionari e della Restaurazione e le loro ricadute pratiche, l'emergere sul piano ideologico della figura femminile intesa come madre e le conseguenze di questa prospettiva uniformante e si analizzeranno, infine, le varie sfaccettature dell'educazione e dell'istruzione della donna.

I decenni presi qui in considerazione videro succedersi due importanti fenomeni rinnovatori: la Rivoluzione industriale e la Rivoluzione francese.

La prima ebbe origine in Inghilterra, nel 1780 circa, e fu portatrice di profondi mutamenti in campo economico e produttivo, soprattutto nel settore tessile e metallurgico, grazie a numerose innovazioni tecnologiche<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> S. MICHAUD, *Idolatrie: rappresentazioni artistiche e letterarie*, in *L'Ottocento*, a c. di G. Fraisse e M. Perrot, in *Storia delle donne in Occidente*, a c. di G. Duby e M. Perrot, Bari, Laterza, 2000, vol. IV, p.

<sup>2</sup> Cfr. C. RODANÒ, in *Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, Roma, ediz. 1949 aggiornata, vol. XIX, s.v. *Industria: Rivoluzione industriale e sec. XIX: l'invenzione principale nella Riv. Industriale* fu sicuramente la macchina a

Questi progressi tecnici portarono allo sviluppo del sistema di fabbrica che inevitabilmente influenzò anche la vita sociale delle persone, il lavoro divenne più rapido e l'espansione delle varie industrie richiese un maggiore afflusso di manodopera; per questo anche le donne e perfino i bambini vennero impiegati come operai.

Tutti questi cambiamenti portarono anche al formarsi dell'organizzazione della società e della composizione delle famiglie, le quali assunsero il modello nucleare<sup>3</sup> e conseguentemente anche il ruolo della donna iniziò a modificarsi.

L'espandersi delle fabbriche e l'inurbamento si diffusero dalla Gran Bretagna al Belgio, alla Francia e a parte della Germania e di conseguenza questi nuovi modelli familiari riuscirono ad espandersi anche ad altri Paesi che cercavano di raggiungere il livello di sviluppo degli Stati più avanzati.

Oltre a quella industriale, anche la Rivoluzione francese diede origine a molte trasformazioni della realtà politica e sociale del tempo e aprì una breccia sovvertiva anche nel pensiero dei Paesi limitrofi.

Le donne assunsero mansioni ed incarichi nuovi, emergendo come animatrici delle rivolte e come sostegno agli uomini impegnati nei combattimenti. Ciò era accaduto anche in passato ma solo dalla Rivoluzione francese:

*la rivoltosa non è più la stessa: brandire la Dichiarazione dei diritti dell'uomo alla testa dei cortei, affermare che il popolo sovrano è «a casa propria» nella Convenzione invasa dagli insorti, rappresentano altrettante innovazioni indicative del fatto che, al di là di un ruolo e di una gestualità tradizionali, le donne hanno fatto irruzione nello spazio politico aperto della Rivoluzione.<sup>4</sup>*

---

vapore che permise poi lo sviluppo di altri congegni, tra cui la nave a vapore e la locomotiva; tra le innovazioni importanti si segnalano ad es. la filatrice multipla e il telaio meccanico idraulico.

<sup>3</sup> Cfr. C. COVATO, *Sapere e pregiudizio. L'educazione delle donne fra '700 e '800*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991, p. 32: « la nascita della famiglia nucleare [...] precederebbe, secondo Stone, l'avvio dei processi di industrializzazione, e il declino della parentela come principio regolatore dell'organizzazione della vita sociale».

<sup>4</sup> D. GODINEAU, *Sulle due sponde dell'Atlantico: pratiche rivoluzionarie femminili*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., pp. 17-18.



Grazie al nuovo spazio riservato loro nelle rivolte, le donne iniziarono a desiderare un posto anche nella società e nello Stato, sentendo la necessità di diventare cittadine a tutti gli effetti, come stava accadendo ai loro compagni.

Queste tenaci combattenti volevano vedere riconosciuti i propri diritti civili e politici ma dovettero resistere ancora per decenni prima di ottenere, lentamente e poco per volta, ciò che reclamavano.

Fondamentale per la storia delle donne ma anche per la formazione in Europa di una coscienza umana e civile fu Mary Wollstonecraft e la sua opera scritta nel 1791, *Vindication of the Rights of Woman*. In questo testo la scrittrice inglese affermava l'uguaglianza tra uomini e donne e si batteva contro le discriminazioni che queste ultime dovevano affrontare quotidianamente.

Lo stesso anno in Francia l'intellettuale Olympe de Gouges pubblicò la *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina* sostenendo la necessità dell'equiparazione politica tra cittadini di sesso maschile e femminile.

I due scritti differiscono per le posizioni di base delle autrici:

il punto di vista di Olympe de Gouges è [...] quello dell'impegno militante in una lotta di liberazione contro la tirannia degli uomini. Il punto di vista di Mary Wollstonecraft è, in maniera più radicale ma anche più programmatica, centrato sulla dimensione culturale dell'oppressione sulle donne e sulla rivendicazione dei loro diritti, restando estraneo all'aspetto della lotta politica.<sup>5</sup>

Nonostante queste pretese apparentemente differenti, entrambe le scrittrici convenivano sul fatto che il problematico non riconoscimento dell'uguaglianza e dei diritti femminili fosse radicato nel concetto di donna presente all'epoca; esso era uno dei principi su cui si basava la società del tempo, governata da un modo di pensare distorto e unilaterale, inequivocabilmente maschile.

La Rivoluzione francese era riuscita a scardinare le fondamenta del potere assolutistico, facendo emergere la nuova figura dei "cittadini" e la creazione di una

---

<sup>5</sup> E. G. SLEDZIEWSKY, *Rivoluzione e rapporto fra i sessi. La svolta francese*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 43.

società aperta alle innovazioni, dunque fu ancora più evidente la situazione di stallo in cui invece risiedevano le donne, che non videro riconosciuti nemmeno i loro diritti basilari.

Se si osserva la situazione effettiva, infatti, emerge che

nell'età moderna, il cui fondamento è la nozione di individuo come soggetto di diritto, all'emancipazione politica degli uomini che, dalla Rivoluzione francese in poi, si avviano a diventare «cittadini», corrisponde la discriminazione politica delle donne, escluse dai diritti di cittadinanza e subordinate agli uomini nell'ambito familiare.<sup>6</sup>

Questa discriminazione a tutti i livelli della realtà fu sicuramente sconcertante per le donne che si erano battute durante la Rivoluzione per una società migliore, ma per molte di esse servì da ulteriore incentivo alla lotta per rivendicare il proprio ruolo nel mondo.

Durante tutto l'800 infatti, si vide la nascita dei movimenti femministi che avanzarono le loro richieste negli Stati Uniti e in vari Paesi europei; la loro tenacia alla fine venne premiata ma ci fu bisogno di molto tempo prima che l'uguaglianza tra i sessi fosse riconosciuta.<sup>7</sup>

Secondo alcuni studiosi, dopo il periodo dell'Illuminismo e dei movimenti rivoluzionari, forieri di iniziali progressi in campo femminile, con il proseguire dell'800 si può notare un peggioramento in questo ambito, tanto da poter affermare che per tutto il secolo si aggira lo "spettro del razzismo maschilista nei confronti della donna"<sup>8</sup>.

Osservando, infatti, i documenti e le testimonianze del tempo è rintracciabile un punto di vista maschile carico di pregiudizi e luoghi comuni, che rende evidente

---

<sup>6</sup> M. ZANCAN, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998, p. 64.

<sup>7</sup> Si pensi, ad es., che il diritto di voto alle donne venne concesso in molti Paesi europei solamente verso la metà del '900: in Francia nel 1944, in Italia nel 1946, in Svizzera addirittura nel 1971.

<sup>8</sup> M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento. Riletture e considerazioni*, in *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, a c. di S. Soldani, Milano, Franco Angeli, 1989, p. 1.

l'inasprirsi del misoginismo ottocentesco come fenomeno che invade l'arte, la filosofia, la letteratura, la scienza e la medicina del tempo, contestualmente all'emergere di una nuova presenza delle donne in alcuni settori della vita sociale.<sup>9</sup>

Oltre allo sviluppo della famiglia nucleare, della fabbrica con le sue lavoratrici, della richiesta (non concessa) di diritti, un altro elemento che modifica la posizione femminile a fine Settecento e inizio Ottocento è l'emergere nella società del ruolo sempre più influente della borghesia.

L'ascesa di questa classe sociale determinò una nuova impostazione familiare, la funzione dell'uomo all'interno della famiglia divenne maggiormente influente: la capacità del padre/marito di migliorare le proprie condizioni esistenziali grazie alle nuove possibilità di guadagno gli permisero di assumere il totale potere decisionale sulla vita della moglie e dei figli.<sup>10</sup>

Lo status della donna borghese presentava una duplicità: avendo la possibilità di non lavorare, ella poteva accettare il ruolo di padrona di casa che però, allo stesso tempo, la relegava all'interno delle mura domestiche, nelle quali era obbligata a rimanere rinchiusa.<sup>11</sup>

In quest'ottica, dunque, la donna doveva occuparsi esclusivamente di questioni "interne" all'ambito domestico mentre non le era consentito partecipare alla vita pubblica né conoscere ciò che accadeva esternamente, nel mondo.

Diventa evidente che

l'esclusione del sesso femminile dalla vita politica è contemporanea a quella del popolo: tutti e due disturbano il nuovo ordine borghese che si viene instaurando. Le argomentazioni mediche e religiose accrescono questo timore,

---

<sup>9</sup> C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 88; cfr. B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, Milano, Garzanti, 1988.

<sup>10</sup> Cfr. *Ivi*, p. 31 in cui si cita L. Stone: «all'interno di questo gruppo nucleare si rafforza l'autorità del marito nei confronti della moglie e del padre nei confronti dei figli. La famiglia si fa più patriarcale e autoritaria. [...] si fa maggiormente ricorso a forme di sadismo pedagogico».

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 89 si cita B. Dijkstra, *Idoli di perversità*, cit.: «sempre più rigida segregazione della donna entro le pareti di facoltose case borghesi, privandola effettivamente di qualsiasi genere di scelta intellettuale o sociale. Ormai esclusa dalla realtà di tutti i giorni, la donna borghese non era stata mai posta su più alto piedistallo».

che ritroviamo nei testi giuridici, cioè che le donne diventino incontrollabili se accedono ai poteri decisionali.<sup>12</sup>

La condizione di vita delle borghesi rimaneva comunque privilegiata rispetto a quella delle classi più umili, nelle quali molte donne erano costrette a dedicarsi ad occupazioni al limite dello sfruttamento e della miseria, fino a giungere in alcuni casi a doversi prostituire.

È comunque rintracciabile un tratto che accumuna la vita delle donne di qualsiasi ceto sociale ovvero la medesima misera considerazione con la quale erano generalmente valutate; si può infatti affermare che,

anche nella più elevata condizione sociale, quella della donna, più che una libertà, un'eguaglianza, un potere, appare nel caso migliore una servitù opulenta nei riguardi dell'uomo: fermo restando che sulla donna dei ceti inferiori pesa una doppia emarginazione, e come donna e come plebea.<sup>13</sup>

Proprio queste donne dei ceti più bassi, come già accennato, soprattutto a seguito della Rivoluzione industriale, dovettero cominciare a lavorare all'esterno delle loro abitazioni in modo continuativo ed organizzato.

Bisogna sottolineare che la donna lavoratrice già esisteva nei secoli precedenti alla Rivoluzione industriale, ma fu solo nell'800 che la sua figura acquisì un ruolo centrale proprio per le discussioni che emersero attorno alle sue occupazioni, e così essa

nel XIX secolo fu osservata, descritta e documentata con un'attenzione senza precedenti, dato che i contemporanei discutevano dell'appropriatezza, della moralità, e addirittura della legalità delle sue attività salariate. [...]

La rilevanza della donna lavoratrice derivò dal fatto che era percepita come un problema, un problema di recente creazione e che doveva essere urgentemente risolto.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> N. ARNAUD-DUC, *Le contraddizioni del diritto*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 53.

<sup>13</sup> M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento*, cit., pp. 8-9.

<sup>14</sup> J.W. SCOTT, *La donna lavoratrice nel XIX secolo*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 355.

Nel passato, infatti, la maggioranza delle donne si occupava di lavori domestici, in ambito familiare o comunque in ambienti non professionalizzati e specializzati.

Con l'industrializzazione ed il conseguente inurbamento, molte famiglie dovettero affrontare le difficoltà quotidiane obbligando le donne di casa a cercare lavoro, soprattutto nelle fabbriche.

L'elemento fondamentale che però distingue la situazione presente ad inizio Ottocento dalla precedente, non è tanto la figura di queste lavoratrici quanto piuttosto il vero motivo per cui esse venivano utilizzate nelle industrie: "l'inserimento di donne significava che i datori di lavoro avevano deciso di risparmiare sul costo del lavoro"<sup>15</sup>.

Le donne percepivano infatti compensi molto più bassi rispetto ai colleghi maschi proprio perché repute inferiori e meno abili di essi, inoltre il loro salario era considerato una semplice aggiunta a quello guadagnato dagli uomini di casa, ben più importante e sostanzioso<sup>16</sup>.

A questa svalutazione dell'operato femminile si aggiunse l'emergere di un'ideologia che rappresentava la figura della donna unicamente come moglie e madre: la lavoratrice veniva dunque reputata un cattivo esempio, poiché si allontanava dai suoi compiti domestici per svolgere un'occupazione professionale.

Le stesse donne si sentivano giudicate negativamente in questo senso, e quindi accettavano lavori mal pagati e non specializzati pur di poter continuare a svolgere le mansioni materne e domestiche nel miglior modo possibile.

La mitizzazione dell'immagine della donna relegata all'univoco ruolo coniugale/materno sarà alla base dell'ideologia dell'800 e su questa poggerà le basi, addirittura, l'idea di Stato nazionale, con particolare seguito in Italia.

---

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 364.

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 368: «teorie che definivano il lavoro femminile di scarso valore rispetto a quello maschile. Non importava quali fossero le circostanze [...] i loro salari erano stabiliti come se fossero un semplice ausilio al guadagno di altri membri della famiglia».

## I.2. La donna moglie e madre

Nel XIX secolo divenne precipuo definire ed esaltare la missione della donna<sup>17</sup> nelle sue vesti coniugali e materne; questo però determinò, al contempo, una maggiore subordinazione femminile nei riguardi dell'uomo, rispetto al secolo precedente. Se infatti nel Settecento le donne erano riuscite ad emergere nella società con ruoli nuovi e maggiormente liberi, nel secolo successivo la necessità di formare spose e madri perfette, all'altezza del modello di famiglia che si voleva creare, portò a considerare la donna univocamente in base alla figura maschile presente al suo fianco, che fosse il padre, il marito o il figlio; ciò significa che la donna non veniva concepita come essere umano, prezioso nella sua unicità, ma era giudicata esclusivamente per il ruolo che ella ricopriva in ambito familiare, accanto ad un uomo.

La donna con il matrimonio diventava di dominio del marito: considerata incapace di esercitare i propri diritti, il coniuge doveva occuparsi di lei.

L'autorità del marito ha uno scopo pratico: amministrare l'unione coniugale, dirigere la moglie e i figli, secondo una distribuzione dei ruoli conforme alla tradizione. [...]

In questo campo anche le conquiste rivoluzionarie sono ambigue: riconoscimento della donna in quanto individuo, abolizione del potere maritale e tirannico, ma anche mancato riconoscimento dell'uguaglianza tra coniugi.

La soluzione francese può essere considerata come un modello fino all'apparire dei codici moderni che in parte se ne distaccano, perché il ruolo devoluto alla sposa è praticamente lo stesso in tutte le società di tipo patriarcale.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Cfr. C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 88: «Il tema della missione della donna approda nell'800 a un trionfo argomentativo, che pur sviluppando eredità precedenti, esprime una intenzionalità ideologica prima d'allora inedita».

<sup>18</sup> N. ARNAUD-DUC, *Le contraddizioni del diritto*, cit., p. 70.

Come si evince da questo quadro, la condizione della donna sposata non poteva definirsi libera né autonoma, ma anzi dipendeva esclusivamente dalla volontà del marito, considerato superiore a lei.

I matrimoni all'epoca venivano frequentemente combinati dalle famiglie, soprattutto nei casi dei ceti medio-alti, e le fanciulle avevano ben poco margine per esprimere opinioni sul proprio futuro.

Le ragazze passavano dall'essere sottomesse al padre all'essere subordinate al coniuge: i rapporti tra gli sposi, infatti, non erano paritari e, per questo, "le donne considerate fortunate nel matrimonio sono, nell'ottica del tempo, quelle che si adattano completamente al proprio marito"<sup>19</sup>.

Bisogna inoltre distinguere la situazione coniugale a seconda del ceto sociale; le aristocratiche ambivano a matrimoni altolocati che permettessero loro di mantenere il loro lussuoso stile di vita o di accompagnarsi a uomini intellettualmente stimolanti<sup>20</sup>, con la possibilità poi di dar vita a salotti culturali propri.<sup>21</sup>

Nelle famiglie dei ceti medi le donne avevano maggiori oneri e responsabilità rispetto alle nobili, esse dovevano badare alla casa e ai figli, però il loro ruolo viene gradualmente stimato:

la «massaia» diventa poco per volta il centro di gravità della famiglia operaia. Il marito apprezza nel giusto valore le mansioni che essa assicura: l'educazione dei bambini, la preparazione del vitto, la cura della biancheria e dei vestiti, l'assistenza ai malati.<sup>22</sup>

Nei ceti poveri e popolari le condizioni di vita delle donne all'interno del matrimonio erano sicuramente le peggiori, esse venivano sfruttate non solo per gli impieghi

---

<sup>19</sup> Y. KNIBIEHLER, *Corpi e cuore*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 349.

<sup>20</sup> Cfr. G. CORABI, *Scrittrici dell'Ottocento*, in *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, a c. di S. Luzzato e G. Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, vol. III, p. 166: «La scelta del marito [...] cade su un intellettuale legato ad accademie e università, che porta in dote la possibilità di frequentazioni stimolanti, ed è magari capace di affinare la formazione culturale di sua moglie o perlomeno di non scoraggiarla».

<sup>21</sup> Di questo argomento si tratterà successivamente, al par. I.5. "L'eccezione: il salotto".

<sup>22</sup> Y. KNIBIEHLER, *Corpi e cuori*, cit., p. 348.

domestici ma anche come aiuto nei faticosi compiti dei mariti, dal lavoro nei campi alle mansioni artigiane di ogni tipo.

Nonostante gli impegni gravosi a cui si sommavano contemporaneamente l'allevamento e l'educazione dei figli e le varie incombenze casalinghe, gli uomini non prendevano in considerazione la possibilità di aiutare le proprie mogli, né capivano il valore del loro operato.

I mariti occupavano una posizione di totale superiorità rispetto alle compagne, detenendo tutti i poteri decisionali, e la brutalità e i maltrattamenti erano spesso all'ordine del giorno.

In ogni caso, qualsiasi fosse il ceto sociale d'appartenenza e nonostante il poco rispetto nei confronti della donna all'interno del matrimonio, esso era considerato necessario dalle stesse giovani, per poter uscire dalla famiglia di origine e costruire un nuovo nucleo familiare, divenendo finalmente madri.

Proprio per questo "l'ansia di collocazione matrimoniale che per tutto l'Ottocento fino alla Grande guerra, identifica la dignità dell'esistenza sociale femminile nel matrimonio"<sup>23</sup> era diffusa a tutti gli strati della popolazione.

I sentimenti delle spose non venivano, in molte circostanze, presi in considerazione, poiché si diceva alle fanciulle che

l'amore viene *dopo* il matrimonio. Se non viene, ne fanno a meno: il matrimonio è per le ragazze l'acquisizione di un'identità sociale, molto più che una fonte di felicità affettiva.<sup>24</sup>

Secondo questa prospettiva il matrimonio era ritenuto fondamentale proprio perché permetteva alle donne di rispettare i canoni tradizionali voluti dalla collettività, divenendo mogli e madri; per questo motivo le "donne sole"<sup>25</sup> erano considerate delle eccezioni che dovevano essere escluse dalla società.

Le nubili venivano facilmente inserite nel mercato del lavoro, in quanto potevano dedicarsi completamente alle loro mansioni, senza avere una famiglia a cui pensare

---

<sup>23</sup> M. DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., pp. 162-163.

<sup>24</sup> Y. KNIBIEHLER, *Corpi e cuori*, cit., p. 345.

<sup>25</sup> Per informazioni dettagliate sull'argomento cfr. C. DAUPHIN, *Donne sole*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., pp. 386-404.



e per questo “il celibato femminile secondo la moda occidentale s’iscrive profondamente nella logica economica del XIX secolo, che sa trarne profitto”<sup>26</sup>.

Non avendo un marito che potesse farne le veci, la donna non sposata raggiunta la maggiore età, e quindi non più protetta dal padre, vantava gli stessi diritti dell’uomo senza diventare però cittadina dello Stato. Ella quindi aveva una maggiore libertà rispetto alle maritate, che dipendevano totalmente dal coniuge, detentore del potere decisionale, ma al contempo continuava a non poter votare o prendere decisioni in ambito civile.<sup>27</sup>

Nonostante il numero di nubili nel XIX secolo crescesse notevolmente, raggiungendo cifre mai viste, esse continuarono ad essere emarginate, evidenziando un “quadro piuttosto squallido della solitudine femminile, valevole per l’insieme delle società occidentali”<sup>28</sup>.

Escludendo dunque queste donne non sposate, nella maggioranza dei casi la società pretendeva che l’itinerario di vita di una ragazza passasse attraverso le fasi di figlia, moglie, ma soprattutto madre, per rispettare un modello familiare tradizionale; questo diverrà un nucleo ideologico portante, facendo dell’“Ottocento il secolo della madre”<sup>29</sup>.

Uno dei motivi con cui all’epoca si avvalorava la necessità per la donna di avere sempre un supervisore maschile era la supposta fragilità del “sesso debole”; questa condizione sembrava esigere ancora più protezione quando, alla debolezza femminile, si aggiungeva il suo ruolo materno, latore di obblighi nei confronti della prole e della famiglia.

La differenza tra generi e la divisione dei compiti secondo il sesso, era considerata naturale e non ci si poneva nemmeno il problema di cambiare l’antiquata concezione per cui

---

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 395.

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 391: «fuori dal matrimonio, la ragazza diventa maggiorenne, dunque responsabile di sé e dei propri beni. La “donna sola”, contrariamente alla moglie, mantiene gli stessi diritti dell’uomo, senza mai diventare, tuttavia, cittadina. Mentre le vedove, le separate e le divorziate saranno più aiutate, in generale, dalla famiglia, o assistite dallo Stato, le donne maggiorenni, non potendo sempre vivere di rendita, dovranno molto spesso lasciare la famiglia e sopperire alle proprie necessità».

<sup>28</sup> N. ARNAUD-DUC, *Le contraddizioni del diritto*, cit., p. 83.

<sup>29</sup> M. DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, cit., p. 184.

la donna, *naturaliter* sottoposta all'uomo, ha un suo destino esclusivo, quello di essere «l'angelo della famiglia» [...] e di assolvere alla missione essenziale di «madre, sorella e sposa».<sup>30</sup>

Le donne non venivano intese come individui unici e singolari ma considerate in modo generico, esclusivamente per il ruolo che nella società potevano avere; il loro compito materno si poneva alla base delle generazioni future e quindi era interesse primario dello stesso Stato "creare" delle buone madri.

Focalizzandosi in particolare sulla situazione italiana si può riconoscere distintamente l'ideologia su cui poggiano i concetti di unificazione e Stato nazionale: l'equazione tra la propria patria e la propria Madre.

Nell'arte, nella letteratura, nei discorsi politici questa allegoria fondante assume un ruolo centrale nel pensiero risorgimentale e preunitario; essa è utilizzata come stimolo nelle lotte per l'Unità d'Italia e funziona come elemento coalizzante e omologante tra la popolazione, che si sente riunita sotto l'abbraccio di un'unica madre comune: la nazione italiana.

L'ispirazione deriva sicuramente dalle rappresentazioni dello Stato francese, ma viene declinata in modi nuovi e più profondi nel nostro Paese:

*l'allegoria originaria immagina la patria come una donna e una madre [...].*

Pallida replica dell'immagine francese della libertà rivoluzionaria, tale allegoria si sviluppa, tuttavia, nella letteratura risorgimentale, in una frequentata sequenza di tropi, che a partire dalla figura materna conduce i lettori ad immaginare la patria come un'articolata rete parentale.

E così se la patria è una donna e una madre, i suoi figli, proprio per questa comune discendenza, sono tutti legati tra loro da un vincolo di fratellanza.<sup>31</sup>

Strettamente legata al forte interesse verso la figura materna, che si sviluppa a fine Settecento, è la sensibilità della società verso l'infanzia.

---

<sup>30</sup> M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento*, cit., p. 2, in cui si propone il confronto con Mazzini e la sua opera *Doveri dell'uomo*.

<sup>31</sup> A.M. BANTI, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 67-68.

Rispetto al passato in cui i bambini venivano considerati negativamente<sup>32</sup>, si riscontra un atteggiamento completamente nuovo con il finire del XVIII secolo.

I vari Paesi, infatti, prendono coscienza dell'alto tasso di mortalità infantile, delle condizioni di vita malsane in cui la maggior parte dei fanciulli è costretta a vivere e della profonda piaga dell'abbandono dei minori, considerati spesso un peso insostenibile e indesiderato dalle famiglie.

L'attenzione dello Stato per queste problematiche deriva non tanto da un reale interesse per i più piccoli, ma generalmente da motivazioni economiche e politiche interne ai vari Paesi; si sviluppa infatti la

convincione sempre più diffusa per cui la crescita della popolazione, legata a un miglioramento delle condizioni di vita dell'infanzia, può significare per una nazione maggiore ricchezza e maggiore possibilità di sviluppo, non escluso quello industriale e militare.<sup>33</sup>

I bambini sono dunque il futuro su cui le istituzioni fanno affidamento e proprio per questo lo Stato comincia ad interessarsi alla loro educazione e, di conseguenza, alla formazione di buone madri, capaci di istruire al meglio i propri figli.

Di questo nuovo ideale fu precursore Jean-Jacques Rousseau che nel 1762 pubblicò *Emilio*, un romanzo pedagogico che fornisce consigli per allevare al meglio i bambini, rendendoli degni uomini del futuro.

In quest'opera viene data molta importanza all'ambiente e al contesto sociale in cui i bambini crescono poiché con esempi di giustizia, rettitudine, sani principi, legalità, essi diverranno degli adulti irreprensibili e stimabili.

Nell'educazione infantile però, prima ancora che allo Stato e alla società, il ruolo fondamentale spetta alla madre. Ella dà mostra di comportamenti corretti che il bambino può replicare; è inoltre essenziale che il piccolo percepisca l'amore e l'interesse materno nei suoi confronti per riuscire a crescere al meglio.

---

<sup>32</sup> Cfr. C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 31: «Nel '600 [...] predominava ancora quello stereotipo pedagogico (presente in molte concezioni filosofiche e morali) in base al quale l'infanzia veniva considerata il luogo dell'errore, per cui bisognava liberarsi da essa come ci si libera dal male».

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 34.

Rousseau nella sua opera, dunque, diede grande rilevanza alla figura della madre, senza però considerarla come donna nel suo insieme, con tutte le sue esigenze e capacità, e senza lasciarle la possibilità di uscire di casa, in uno spazio pubblico; egli infatti

delinea in modo paradigmatico, contestualmente alla cosiddetta scoperta dell'infanzia, una strategia dei diversi destini educativi ribadendo, insieme all'enfatizzazione del ruolo materno, il confinamento materiale e simbolico della donna nella sfera del privato.<sup>34</sup>

Nel relegare la donna tra le mura domestiche, Rousseau mostrò esplicitamente la sua convinzione che l'istruzione femminile non fosse necessaria; la donna, infatti, era considerata esclusivamente per i suoi compiti familiari e non come soggetto individuale. Nemmeno alle madri dunque serviva frequentare la scuola, poiché necessitavano unicamente di essere educate a principi di amore e devozione verso il marito e i figli, di apprendere le faccende pratiche per gestire la casa e allevare la prole.

Il compito della donna assumeva però anche una connotazione sociale e da lei non dipendeva soltanto il benessere familiare ma quello dell'intera umanità, poiché i suoi compiti materni e coniugali avevano anche risvolti pubblici: in quest'ottica ella cresceva e assisteva gli uomini, rendendoli soddisfatti e felici.<sup>35</sup>

Alcuni studiosi cercarono di opporsi all'immagine rousseauiana della donna e tra questi l'intellettuale M.me Louise d'Épinay che nel 1774 pubblicò *Conversations d'Émilie*, proprio in risposta all'opera dell'amico Rousseau.

In questo scritto ella sosteneva la necessità per la donna di istruirsi per poi essere in grado di svolgere al meglio il suo compito all'interno della famiglia; l'istruzione, quindi, era il fondamento dell'educazione femminile e serviva da base agli altri insegnamenti morali e comportamentali.

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 14 (nel testo è in corsivo); cfr. *Ivi*, p. 44: «attribuisce alla donna una funzione molto importante nella vita dell'uomo ma indiscutibilmente circoscritta alla sfera del privato, nel ruolo di sposa e madre, di affettuosa confidente o di amante appassionata».

<sup>35</sup> J.J. ROUSSEAU, *Emilio*, citato in C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit.: «dalla cura delle donne dipende la prima educazione degli uomini; dalle donne dipendono ancora i loro costumi, i loro piaceri, la loro stessa felicità. Perciò tutta l'educazione delle donne deve essere relativa agli uomini».

Nonostante questi spunti di riflessione differenti, il modello che si impose dalla fine del '700 e per tutto il secolo successivo fu quello rousseauiano, a cui si ispirarono le istituzioni statali, la Chiesa e i vari educatori.

L'aspetto positivo della teoria pedagogica di Rousseau fu il modo nuovo di considerare i bambini e la loro importanza fin dalla nascita; egli pensava fosse giusto formarli come uomini pronti alla vita e capaci di coesistere pacificamente nella società, portando progressi al mondo, nel rispetto della libertà di tutti.

Questa prospettiva innovativa verso l'infanzia, fece sviluppare nuovi atteggiamenti verso i minori dando rilievo alle dimostrazioni affettive delle madri verso i figli, fino a prima impensabili.

Innanzitutto si promosse il valore dell'allevamento diretto degli infanti da parte delle madri, con lo scopo di sviluppare un rapporto amorevole e profondo con i figli. Tale comportamento avrebbe trasmesso loro stabilità e solidi principi, per questa ragione

*dalla fine del '700 in poi, come ha messo in luce un interessante insieme di indagini storiografiche, la tendenza ad affidare l'educazione dei figli a balie e governanti viene duramente condannata. L'aspirazione educativa e materna diviene – o meglio, deve divenire – costitutiva dell'essere donna.<sup>36</sup>*

Il recupero del rapporto madre-figlio non fu però immediato in tutte le classi sociali, infatti, nei ceti più alti e in quelli più bassi, i bambini venivano ancora allevati secondo il metodo antico, senza dimostrare eccessiva tenerezza o attaccamento verso i piccoli. Da un lato c'erano le aristocratiche che non si prendevano cura dei figli perché lo ritenevano un atteggiamento poco nobile, che poteva ancora dare adito a scandalo; esse, quindi, erano abituate a delegare questo compito a balie e poi a istitutori esterni. All'estremo opposto della scala sociale, c'erano invece le popolane, che non riuscivano ancora a reputare i bambini come esseri bisognosi di protezione e amorevolezza; persisteva infatti, la concezione che i figli rappresentassero un'importante forza lavoro e per questo si cercava di crescerli in

---

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 30.

fretta, abituandoli alla dura realtà che li circondava. Inoltre i genitori preferivano non legarsi affettivamente ai piccoli perché, a causa dell'alta percentuale di mortalità infantile nelle classi più povere, molti bimbi non raggiungevano l'età adulta e quindi per una famiglia rientrava nella norma la possibilità di perdere alcuni figli nei primi anni di vita.

Il nuovo metodo di crescere la prole risultò dunque, in questi strati della popolazione, particolarmente difficile: dimostrare interesse ed affetto verso i figli, occupandosi personalmente delle loro necessità sia fisiche che intellettive, senza l'ausilio di mediatori, si distanziava notevolmente dalle abitudini educative dell'epoca.

Questo nuovo modello pedagogico fu invece accolto positivamente dalle famiglie borghesi, che nell'800 acquisirono sempre maggior potere e prestigio sociale, divenendo l'esempio a cui ispirarsi e rappresentando al meglio lo spirito e le novità dei tempi.

Osservando la situazione dalla fine del XVIII secolo ai decenni di quello successivo, si può notare un mutamento:

al modello caro alla donna aristocratica, la cui supremazia si esercita ancora nel salotto, si sostituisce lentamente quello legato alla cura dei figli, percepito dalla donna della classe media come momento di riscatto ed emancipazione dal precedente anonimato, di conquista di una ambigua forma di potere in quanto «regina del focolare».<sup>37</sup>

Tale predisposizione delle donne borghesi alle nuove forme di cura dei bambini non riuscì però a mutare la situazione di generale abbandono e disinteresse verso la fascia dei piccoli, sentiti ancora come un onere dalla maggior parte delle famiglie.

Questa situazione di degrado sociale e disinteresse verso i minori, divenne il centro di discussioni e dibattiti nei vari Stati europei, i quali guardavano preoccupati alle madri contemporanee, ritenute inadeguate al compito di formare i cittadini di domani. Dalla seconda metà del '700 e nel corso di tutto l'800, dunque, l'obiettivo

---

<sup>37</sup> C. COVATO, *Educata ad educare: ruolo materno ed itinerari formativi*, in *L'educazione delle donne*, cit., p. 133.

fu formare delle genitrici competenti e adatte al fondamentale incarico che spettava loro.

Le madri erano reputate incapaci di sopperire alle necessità dei figli e quindi in molti Paesi si istituirono scuole per levatrici, alle quali si insegnavano le basilari norme igieniche e comportamentali per diminuire la mortalità infantile, e asili, utili non solo come assistenza ma anche come vero e proprio “sostituto educativo” alla figura materna.<sup>38</sup>

Questi sistemi, introdotti per arginare le carenze genitoriali, non posero però fine al problema e infatti

questo fenomeno mette in luce una contraddizione insostenibile – via via sempre più evidente – fra l’enfaticizzazione del ruolo materno e la composita situazione sociale delle donne, le loro reali condizioni di vita materiali e culturali. La lenta opera di penetrazione del pensiero pedagogico non è sufficiente a imporre il modello di donna che si vuole identificare con la funzione materna e i molti diversi doveri che ne derivano: dall’allattamento all’igiene, dalla cura psicologica a quella più propriamente educativa.

Il consolidarsi della necessità sociale della figura materna implica, infatti, una complessa operazione culturale di sradicamento di consuetudini sedimentate nel tempo e radicate [...].<sup>39</sup>

Tali questioni ancora irrisolte portarono i vari Stati europei ad interrogarsi sulla necessità di fornire alle donne un’educazione specifica, per poter svolgere i propri compiti casalinghi e materni. Le istituzioni si basavano su antichi pregiudizi verso la figura femminile, i quali si andarono rafforzando nell’800, e proprio per questi luoghi comuni, inizialmente, l’istruzione della donna<sup>40</sup> non venne nemmeno presa in considerazione.

---

<sup>38</sup> Cfr. C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., pp. 35-39.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 38.

<sup>40</sup> Tale argomento verrà affrontato in questo cap. al par. I.4. “Educazione e istruzione”.

### **I.3. Influenze della cultura cattolica sul modello femminile**

L'idea di donna declinata alle funzioni coniugali e materne fu influenzato sicuramente dal modello cattolico che, soprattutto dal finire del XVIII secolo, propugnò con maggiore forza che in passato l'importanza del matrimonio e della procreazione, in quanto eventi naturali ispirati da Dio.

La donna, nella cultura cattolica, risulta ancora più asservita e forzatamente devota al marito e all'allevamento dei figli, per rispettare il modello familiare voluto dalla società, dalla cultura e dalla Chiesa.

Si può infatti osservare che

*l'avanzata ottocentesca del sentimentalismo religioso è in stretto rapporto con il sentimentalismo familiare: il modello femminile cattolico è esclusivamente quello della sposa e della madre. Alla sposa la Chiesa chiede sottomissione e spirito di abnegazione. Se il mondo è una valle di lacrime per tutti, lo è in particolare per le donne.<sup>41</sup>*

Le nubili, invece, dovevano vivere sotto "il peso della diffidenza e del discredito"<sup>42</sup> e il loro ruolo non veniva nemmeno considerato dalla cultura cattolica, che proponeva come alternativa al matrimonio e alla famiglia la possibilità di prendere i voti.

In Europa, durante il XIX secolo, ci fu una crescita esponenziale di giovani che entrarono a far parte di congregazioni religiose, di antica o nuova istituzione; il fenomeno si distinse da Paese a Paese<sup>43</sup> ma determinò una significativa femminilizzazione del clero.

Questa crescente presenza femminile tra i religiosi comportò la necessità del rilancio della figura di Maria:

---

<sup>41</sup> M. DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, cit., p. 161; cfr. l'intero testo, pp. 155-191, per lo specifico approfondimento di questo tema.

<sup>42</sup> C. DAUPHIN, *Donne sole*, cit., p. 396.

<sup>43</sup> Si veda ad es. la Francia in cui l'apice del fenomeno si ebbe tra il 1820 e 1830; in Italia negli anni '40 con differenziazioni all'interno dello stesso territorio italiano, dove si ha il maggior numero di religiose al Sud.



la Chiesa cattolica, infatti, è proiettata nell'800 nella ridefinizione dei contenuti di una nuova femminilità all'altezza dei tempi, potendo contare però su un'antica tradizione consolidatasi nei secoli. Il culto mariano, tenendo conto del suo sviluppo storico e culturale, è il fenomeno più rappresentativo dei contenuti del modello a cui si fa riferimento.<sup>44</sup>

L'immagine della Madonna, infatti, convogliava in sé le caratteristiche esemplari a cui doveva ispirarsi la buona cristiana: l'essere beata e vergine serviva da modello alle religiose, l'essere madre rispecchiava l'ideale per le donne sposate.

Inoltre, occupandosi di ogni fase della vita femminile, l'ottica cristiana ottocentesca constatò che il momento in cui le ragazze erano maggiormente esposte al peccato era l'adolescenza, poiché non potevano ancora essere sposate ma già venivano tentate dalla realtà del mondo.

Per questo motivo, nella prima metà dell'800, la Chiesa promosse maggio come mese mariano: la preghiera giornaliera alla Madonna doveva servire per preservare le virtù delle giovani in attesa della stagione estiva, carica di istigazioni peccaminose.

In Italia il forte legame che aveva sempre contraddistinto il rapporto Chiesa-Stato emerse chiaramente durante il XIX secolo: osservando i testi canonici di ispirazione unitaria è evidente la trasposizione del modello cattolico, si mantennero le forme classiche della storia sacra investite però di nuovi significati.<sup>45</sup>

L'importanza della religione cattolica nella formazione dell'Italia unita derivò da differenti fattori, innanzitutto essa era ritenuta un elemento comune che poteva aiutare la coesione della popolazione nazionale, la quale riconosceva i simboli cristiani come familiari e rassicuranti. Le immagini bibliche vennero inoltre utilizzate per giustificare le azioni di guerra pur di liberare il Paese dagli stranieri e per rafforzare le motivazioni dei combattenti per l'unificazione italiana, considerata un desiderio della volontà divina.

---

<sup>44</sup> C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 51.

<sup>45</sup> Per una panoramica sull'influenza cattolica nella formazione della nazione italiana, cfr. A.M. BANTI, *op. cit.*, cap. III: "Archeologia del discorso nazionale".

Nel discorso nazionale si allestì poi una comparazione tra i personaggi della storia della religione cattolica e quelli della storia della formazione dell'Italia: a Cristo e i martiri vennero così paragonati gli eroi che lottavano per la libertà e l'unità, a Giuda furono assimilati i traditori, che tramavano alle spalle degli eroi per impedire il trionfo della giustizia; infine l'immagine di Maria, venne rapportata alle donne italiane, che combattevano per mantenere integro il loro onore:

*le eroine, infatti, sono sistematicamente descritte con i tratti fondamentali della santità verginale: caste e illibate, in alcuni casi; caste e coniugate, buone madri e irreprensibili mogli, in altri. Il modello, qui – del resto spesso esplicitato – è quello della Vergine Maria.<sup>46</sup>*

Ecco dunque che l'immagine mariana riemerge anche nel discorso politico, mostrando l'ampiezza dell'uso di questa figura religiosa nell'Ottocento.

L'esempio di castità o istinto materno, dunque, non sono esclusivamente indicazioni di comportamento per le donne nell'ambito privato e familiare, ma diventano modelli di vita pubblici, necessari a mantenere la rispettabilità delle nazioni stesse.

Proprio la questione dell'onore divenne centrale negli anni risorgimentali: la necessità, per poter unificare il territorio italiano, di liberarlo dagli stranieri, fece riflettere sulla possibilità che essi minacciassero le italiane e questo divenne un argomento di prim'ordine.

La violenza sulle donne non solo veniva considerata deplorabile per l'atto in sé, ma anche perché rappresentava l'incapacità degli italiani di difendere le proprie figlie e le proprie mogli e per estensione di proteggere la terra natia, la Madre comune.

Nella letteratura del "canone risorgimentale"<sup>47</sup>, accanto alla simbologia mariana, raffigurazione delle eroine nazionali, si trovano utilizzate altre rappresentanti della religione cattolica: le sante e le martiri.

Gli elementi di connessione tra queste figure sono evidenti:

---

<sup>46</sup> A.M. BANTI, *op. cit.*, p. 130.

<sup>47</sup> Cfr. A.M. BANTI, *op. cit.*, nella quale così viene definito l'insieme delle opere che servì nell'800 alla formazione di una coscienza nazionale italiana; si veda anche lo studio sulla figura della donna casta e santa nelle opere di G. Mazzini, M. D'Azeglio es. *Ettore Fieramosca*.

per le eroine, come per le martiri, la resistenza all'oltraggio è testimonianza di una purezza incontaminata; per le eroine, come per le martiri, la morte è espressione di una fede e di una purezza che non è mai veramente vinta dall'aggressione sessuale.<sup>48</sup>

La simbologia cattolica femminile ebbe ripercussioni, dunque, anche nell'ambito politico e sociale, specificando rigidamente il ruolo della donna, le caratteristiche e doti che doveva possedere, i comportamenti e gli atteggiamenti che doveva assumere.

Proprio per queste norme regolatrici, la figura femminile nel XIX secolo venne relegata allo spazio interno e privato della propria casa; tale soluzione risultò ottimale per la Chiesa perché le donne, fin da giovani, potevano in questo modo, sviluppare la propria spiritualità dedicando molte ore alla preghiera.

Lo spazio pubblico era a disposizione unicamente degli uomini, che soli avevano diritto ad esprimere la propria opinione e a condurre la propria vita in società; per tale ragione

alle donne resta la pratica di un «controdiscorso» fondato essenzialmente sui caratteri della loro religiosità. Una religiosità «sentimentale» che dai luoghi della devozione si dilata alla quotidianità familiare. Il sentimento di autogratificazione (così tipico del ruolo femminile ottocentesco) nasce dal consapevole esercizio di sovranità morale sulla vita domestica e sull'educazione dei figli.<sup>49</sup>

Per la donna, quindi, la posizione che le veniva assegnata di moglie e madre sembrava essere l'unica in cui poteva far sentire la propria presenza nella realtà quotidiana; gli obblighi familiari, anche se gravosi, venivano affrontati in modo "positivo" grazie alla forza del sentimento religioso femminile, o almeno così la società maschilista voleva dare a vedere.

Nell'ottica cattolica, che però influenzò anche il punto di vista quasi unanime della società, la donna possedeva delle qualità in quanto appartenenti alla sua stessa

---

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 131.

<sup>49</sup> M. DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, cit., p. 161.

natura. Per questa sua indole la rappresentante femminile perfetta doveva mostrare un atteggiamento umile e sottomesso nei confronti dell'uomo e doveva utilizzare le sue capacità per scopi oblativi, "all'insegna di un illimitato spirito di sacrificio"<sup>50</sup>.

La prospettiva con cui si guarda alla donna nell'Ottocento mostra tutta la sua assurdità: ella era stata estremamente rivalutata, dandole un posto in primo piano nella famiglia, ma sempre all'interno di ottusi luoghi comuni che le impedivano qualsiasi ascesa personale, intellettuale e sociale.<sup>51</sup>

Tra tali pregiudizi risiedono le "argomentazioni finalizzate a una esplicita esaltazione della funzione assistenziale, educativa e pacificatrice della donna"<sup>52</sup> che per questo era tenuta ad esercitare il suo ruolo materno anche nei riguardi della società.

Ella si doveva occupare di aiutare l'umanità nella sua crescita e di sanare le situazioni di aggressività tipicamente maschili, tutto questo però senza pretendere nulla in cambio; la si riteneva dunque indispensabile per l'uomo ma non veniva considerata come individuo in grado di esprimere la propria opinione.

Queste convinzioni furono ulteriormente rafforzate dal pensiero cattolico, nel quale

la missione materna viene caricata di valori legati all'idea di sacrificio, dedizione, sottomissione, capacità di svolgere costantemente una funzione di conforto e consolazione nei confronti dei familiari e dell'intero genere umano. La ribellione contro questo modello provocherebbe uno sconvolgimento generale dell'ordine sociale che ha origine nelle differenze naturali volute da Dio con la creazione [...].<sup>53</sup>

La donna, secondo questa visione, doveva attenersi alle faccende domestiche e alla cura dei figli perché questi erano i compiti a cui era stata predisposta. Dall'inizio dell'800 la Chiesa e le istituzioni cominciarono una campagna per convincere anche le aristocratiche ad occuparsi direttamente dei compiti domestici, abbandonando

---

<sup>50</sup> *Ivi*, pp. 186-187.

<sup>51</sup> Cfr. C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 95: «l'intensità di una operazione pedagogico-culturale che, nell'esaltare le qualità morali della donna, ne sancisce l'esclusione dalla partecipazione attiva alla vita pubblica».

<sup>52</sup> *Ivi*, p. 54.

<sup>53</sup> *Ivi*, pp. 52-53.

ad esempio la pratica delle balie, e quindi ad assumersi pienamente le responsabilità repute muliebri.

In ambiente lavorativo, invece, era considerata accettabile la presenza femminile in occupazioni "assistenziali" quali la maestra e l'infermiera<sup>54</sup>, proprio perché esse venivano contemplate come espansione della funzione materna.

L'ambito in cui le donne poterono entrare maggiormente in contatto con la realtà ed uscire, almeno per qualche ora, dalle mura domestiche, fu la filantropia:

la carità, antico dovere delle cristiane, aveva già da molto tempo condotto le donne fuori di casa: visitare i poveri, i carcerati, i malati segnava, in città, itinerari permessi e lodati. La vastità dei problemi sociali, nel XIX secolo, trasforma questa abitudine in necessità.<sup>55</sup>

La missione caritatevole era basata sul suo carattere gratuito per cui le donne non percepivano alcuna retribuzione nell'aiutare i poveri e gli emarginati. La ricompensa alla loro opera assistenziale ed umanitaria derivava, però, dalla possibilità per queste "volontarie" di avere un ruolo nella società, che solitamente era loro preclusa.

L'incontro con la realtà esterna permise alle donne di aumentare la loro conoscenza del mondo, di sviluppare una propria coscienza di sé e questo pose le basi per i movimenti di rivendicazione identitaria che si svilupperanno con l'avanzare del secolo.

Come si è visto, l'influenza del pensiero cattolico sull'ideologia ottocentesca ha posto come modello femminile la figura della madre, con estensione del significato fino a comprendere l'assistenza materna per il buono sviluppo della società tutta; dunque la

---

<sup>54</sup> Cfr. *Ivi*, p. 95: «le professioni che generalmente vengono considerate a lei [la donna] più confacenti (infermiera, ostetrica, nutrice, maestra) ripropongono i valori del sacrificio, dell'assistenzialismo, dell'oblatività».

<sup>55</sup> M. PERROT, *Uscire*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 447.

tendenza ad attribuire alla donna, in virtù della sua diversità biologica che la destina al governo della casa, una funzione pedagogica ed educativa, trascende i doveri materni e investe la società nel suo insieme. La donna, infatti, in molte teorie filosofiche, etiche, religiose e mediche è pacificatrice, consolatrice, confortatrice. Da lei dipende non soltanto la serenità della famiglia, ma anche il benessere dell'intera collettività sociale. È necessario allora educarla a questo compito [...].<sup>56</sup>

Il tema dell'educazione della donna, per renderla moglie e madre perfetta, e la necessità o meno di darle anche un'istruzione scolastica saranno al centro dei dibattiti dalla fine del '700 a tutto l'800 e proprio questo argomento sarà il prossimo che tratteremo.

#### **I.4. Educazione e istruzione**

L'educazione e l'istruzione femminile venivano considerati nell'Ottocento come due ambiti ben distinti e nettamente differenti.

A quel tempo ci si concentrava unicamente sull'importanza di educare le donne e si riteneva superfluo, quando non perfino dannoso, fornire loro un'istruzione scolastica.

Si può addirittura affermare che

l'educazione della donna [...] si colloca in una posizione conflittuale rispetto all'istruzione, che si riteneva doveroso escludere o limitare il più possibile nell'itinerario formativo a lei destinato.<sup>57</sup>

Dalla fine del Settecento, dunque, con la formazione dell'ottica materna con cui si guardava alle donne, si svilupparono numerosi studi e ricerche per rintracciare il modello educativo migliore per plasmare delle figure femminili adeguate alle nuove necessità dei tempi.

---

<sup>56</sup> C. COVATO, *Educata ad educare: ruolo materno ed itinerari formativi*, cit., pp. 133-134.

<sup>57</sup> C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 12.

L'educazione della donna aveva quindi come unico scopo quello di formare delle buone mogli e madri, capaci di occuparsi dei compiti a loro "naturalmente" destinati e portare così progressi anche alla società in cui vivevano.

La donna doveva quindi apprendere le nozioni principali per occuparsi praticamente della sua casa e della sua famiglia, mostrando di possedere le doti femminili per eccellenza, e al contempo imparare ad educare i suoi figli per il bene della società futura, si designava così "l'educabilità della donna" come "un'istanza pedagogica che viene connessa al destino dell'intero genere umano"<sup>58</sup>.

Nell'Ottocento la figura femminile era inscindibile dalle sue caratteristiche materne e non veniva preso in considerazione alcun tipo di educazione che si discostasse da quel modello formativo.

L'educazione muliebre, quindi, veniva impostata specificatamente per la formazione di una buona madre e dal suo "destino di obbedienza e amore familiare si deduceva che la donna dovesse essere educata in modo tutto speciale"<sup>59</sup>.

Il punto di partenza a questa "pedagogia materna" si può ritrovare in Rousseau e nella sua opera precedentemente citata, *Emilio*, nella quale vengono dati consigli educativi pratici per la formazione di una perfetta figura genitoriale, in grado di crescere rispettabili individui.

Ma, nell'individuare un modello educativo specifico per le donne, Rousseau le isola dalla molteplicità del reale, vedendo in loro solamente delle possibili madri e non delle figure dotate di capacità intellettive complesse:

Rousseau pare a tutti gli effetti essere stato il primo a tematizzare in chiave moderna l'incapacità delle donne a generalizzare, ad astrarre e a produrre scienza; prima di lui non era mai stata fondata così autorevolmente l'inefficienza delle donne nell'ambito del pensiero, essendosi limitati, filosofi e moralisti, a sottolineare gli aspetti socialmente sconvenienti e ridicoli racchiusi nell'impegno culturale femminile.<sup>60</sup>

---

<sup>58</sup> *Ibidem*.

<sup>59</sup> Cfr. M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento*, cit., p. 2.

<sup>60</sup> L. RICARDONE, *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Fiesole, Cadmo, 1996, p. 23.

L'influenza delle idee rousseauiane fu evidente nelle teorie pedagogiche successive e nel generale modo di pensare della popolazione.

Inoltre anche la Chiesa propugnò questo prototipo di formazione delle donne, mirante a preservare le virtù della donna e a renderla immagine perfetta di moglie e madre, secondo i dettami dello stesso Signore, lasciandola esclusa però dalla formazione culturale.

I cattolici si batterono quindi contro l'istruzione femminile, che poteva portare al vizio, sostenendo la necessità di impedire alle donne di imparare a leggere ma soprattutto a scrivere.

In tali attività, infatti, si intravedeva una possibile fonte di tentazione per le donne e, in quest'ottica, "la cultura femminile ha odor di peccato; il saper leggere può condurre al male"<sup>61</sup>.

La lettura era concessa solamente per praticare il catechismo e conoscere i testi sacri ma non era permesso leggere opere che potessero contenere allusioni alla realtà terrena con i suoi istinti fisici e carnali.

L'attenzione alle attività che potessero portare turbamento e deviazione nel comportamento virtuoso femminile ricadeva dunque sulle possibili letture delle donne, che per tutto l'800 vennero attentamente controllate dagli insegnanti cattolici e dalle istituzioni laiche. Tra tutti i libri proibiti spettava "al romanzo il grado massimo di pericolosità"<sup>62</sup>.

A dispetto di questi divieti però, dalle testimonianze del tempo, emerge una realtà sotterranea nella quale le donne riuscivano a procurarsi le letture vietate e spesso a far circolare i testi tra le conoscenti:

lo sguardo inquieto con cui il secolo XIX osserva l'adolescenza, individua la nascita della tentazione proprio in quella fascia di età – amiche, sorelle più grandi, fratelli (su cui cade meno l'occhiuta sorveglianza dei genitori).

---

<sup>61</sup> M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento*, cit., p. 3.

<sup>62</sup> M. DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, cit., p. 168.



L'intensità delle relazioni amicali femminili si fonda anche sullo scambio di libri interdetti.<sup>63</sup>

L'interesse per la lettura e le capacità dimostrate in questo ambito dalle donne, veniva indicato nei primi decenni dell'Ottocento dallo stesso Alessandro Manzoni, il quale, nella prima introduzione al *Fermo e Lucia*, si rivolgeva ad un pubblico immaginario composto proprio da donne. Egli dichiarava che nell'attività del leggere le capacità femminili sono superiori a quelle maschili, proprio per le caratteristiche intrinseche che distinguono i due sessi e che permettono alle donne di entrare maggiormente a contatto con i significati del libro, senza soffermarsi nel criticare lo scrittore o nel cercare elementi non verisimili nel racconto:

*in generale elle non conoscono la maniera dotta e ingegnosa di leggere per cavillare lo scrittore, ma si prestano più facilmente a ricevere le impressioni di verità, di bellezza, di benevolenza che uno scritto può fare; quando non vi trovino nulla di simile, chiudono il libro, lo ripongono senza gettarlo con rabbia, e non vi pensano più. Sicché io confido che la veracità di questa storia esse la sentiranno senza discuterla, che non si divertiranno a sottilizzare per trovare il falso dove non è [...].<sup>64</sup>*

Nonostante tale capacità femminile di lettura arguta e coscienziosa, sottolineata dal Manzoni, le motivazioni morali di divieto permasero e ad esse si unì, oltretutto, la convinzione che l'occupazione del leggere liberamente rappresentasse per la donna una perdita di tempo, che le impediva di rimanere concentrata sui proprio compiti familiari. Per questo

*la lettura [...] è la più proibita delle attività fantastiche, perché porta a dimenticare la realtà e apre la mente a un mondo diverso da quello di tutti i*

---

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 169.

<sup>64</sup> A. MANZONI, *prima introduzione contemporanea alla stesura dei primi capitoli*, in *Fermo e Lucia. Prima composizione del 1821-1823*, in *Tutte le opere*, a c. di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1964 [3° ediz.], vol. II, tomo III, pp. 7-8.

giorni. Anche sulla donna che legge, e che sempre si lascia andare a un gesto improduttivo, sembra gravare una proibizione come sulla donna che scrive.<sup>65</sup>

Da questo emerge, dunque, che tra le attività proibite all'arte del leggere, si affiancava la scrittura, anch'essa considerata una distrazione dalle mansioni femminili, e soprattutto completamente vietata per impedire la possibilità alle donne di esprimere contenuti immorali, scrivere bigliettini o lettere d'amore e comporre testi non appropriati ad una condotta retta.

Si può così dedurre che "il XIX secolo teme l'accesso incontrollato delle donne – teste matte, nervi fragili – alla scrittura"<sup>66</sup>.

Questo sguardo negativo verso l'immagine della donna colta non era ad esclusivo appannaggio dei cattolici ma si ritrova diffuso in modo generico tra persone di nazionalità, classe sociale, orientamento ideologico e schieramento politici differenti; è quindi evidente che "sull'istruzione delle donne, la società laica non si discosta dal punto di vista della Chiesa"<sup>67</sup>.

La situazione in questo ambito era migliorata per un breve periodo, durante l'Illuminismo, in cui si era visto l'emergere di letterate, ben inserite nell'ambiente culturale del tempo e disposte a esporsi pubblicamente; infatti,

*l'entrata in scena della donna che scrive ha luogo tra i lumi e le tenebre del Settecento, in un secolo di grandi cambiamenti, fra la crisi del vecchio mondo feudale e l'ascesa del potere sociale e culturale della borghesia.*<sup>68</sup>

A questo periodo di straordinario fermento intellettuale fece seguito un ritorno alle rigide considerazioni in materia di istruzione femminile, con una prospettiva ancora più ottusa e severa verso le donne che volevano avvicinarsi al sapere:

*la guerra culturale, esplosa proprio allora, contro la donna emancipata, emblema del disordine e della sregolatezza morale, sembra determinare*

---

<sup>65</sup> E. RASY, *Le donne e la letteratura*, Roma, Editori Riuniti, 2000, p. 98.

<sup>66</sup> G. FRAISSE e M. PERROT, *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 128.

<sup>67</sup> M. DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, cit., p. 168.

<sup>68</sup> E. RASY, *op.cit.*, pp. 49-50.

addirittura un passo indietro rispetto alle conquiste ottenute nel secolo precedente da una ristretta cerchia di donne aristocratiche.<sup>69</sup>

Il comportamento delle intellettuali era quindi considerato immorale e contrario al bene della società, esse erano osteggiate e spesso venivano additate come cattivi esempi da cui era bene discostarsi.

In molti casi, inoltre, l'immagine della donna acculturata era vista come "ridicola e grottesca"<sup>70</sup> e veniva spesso derisa; la stessa espressione "femmes savantes"<sup>71</sup>, che si rifà alla commedia di Moliere del 1672, soleva indicare le signore di cultura lasciando intendere un'accezione ironica.

Non si considerava nemmeno la possibilità che questi ingegni femminili potessero giungere ad esprimersi ai massimi livelli; la manifestazione più elevata delle capacità artistiche, intellettive e personali, ovvero il concetto di "genialità", veniva infatti, coniugata esclusivamente al maschile, poiché la donna era ciò che più si discostava dall'essere genio.

Le donne il cui lavoro lasciava percepire il genio, erano dichiarate anormali, o, nel migliore dei casi, asessuate. Gli attributi della femminilità erano diametralmente opposti a quelli del genio, al punto che una donna che aspirasse ad eccellere nell'arte era ritenuta tradire il suo destino fra le mura domestiche.<sup>72</sup>

La donna veniva ritenuta non idonea all'apprendimento<sup>73</sup> e al sapere, proprio perché questo non rientrava nella sua natura; l'acquisizione di nuove conoscenze e l'espressione di queste nelle arti, nella letteratura, nell'erudizione in generale era considerata prettamente maschile.

---

<sup>69</sup> C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 88.

<sup>70</sup> Cfr. *Ivi*, p. 55: «queste donne [di cultura] vanno incontro inesorabilmente al ridicolo ed al grottesco».

<sup>71</sup> E. SELMI, *Premessa*, in *La scrittura femminile a Brescia tra il Quattrocento e l'Ottocento*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2001, vol. II, p. IX: «L'immagine della *femme savante* mantiene, al di là dei dichiarati proponimenti di equiparazione culturale fra i sessi, una nota di fastidiosa negatività, un'implicita sottolineatura caricaturale».

<sup>72</sup> A. HIGONNET, *Le donne e le immagini*, in *Storia delle donne in Occidente*, cit., p. 274.

<sup>73</sup> Cfr. C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 86: «La storia dello stereotipo maschile tendente a considerare le donne inadatte alla cultura ha avuto [...] una lunga durata e si è espresso nelle forme più diverse»; come si è visto appare già in Rousseau.

Mascherato dietro a tali motivazioni naturali che spiegano l'incompatibilità tra le donne e la cultura, si nasconde però un timore da parte dell'uomo nei confronti della *femme savante*: "poiché il sapere delle donne mette in pericolo l'autorità del sesso dominante, il potere maschile lo contesta"<sup>74</sup>.

I casi delle donne che erano riuscite ad emergere nella storia per le loro spiccate qualità intellettive, artistiche e per la loro bravura, non servivano a scardinare l'opinione comune che la cultura fosse "affare maschile" ma anzi

*le donne celebri, che hanno meritato la gloria per virtù particolari, emergono tra le altre come l'eccezione che conferma la regola.*

*Questo luogo comune delle donne celebri, lungi dall'occultare, mette in evidenza il destino subalterno delle donne nella società maschilista, il loro essere un gruppo oppresso [...].<sup>75</sup>*

Partendo da questi presupposti la situazione in cui versava l'istruzione femminile nell'Ottocento appare molto arretrata e, anche a seguito all'interessamento da parte degli Stati europei all'alfabetizzazione di base del popolo e delle donne, persistettero molti preconcetti.

Dal periodo della Restaurazione in gran parte dei Paesi cattolici, tra cui soprattutto l'Italia, i poteri nell'ambito dell'educazione e dell'insegnamento si concentrarono nelle mani della Chiesa.

Questa istituzione dunque si dovette occupare di fornire a tutti i ceti sociali una formazione scolastica almeno elementare, prendendo le redini di questo "monopolio dell'istruzione" ma

*meglio sarebbe parlare di monopolio della non istruzione. Colpisce la nessuna cura per l'elevamento culturale di massa e per la sollecitazione dei talenti individuali: l'individuo [...] non è mai preso in considerazione. [...] Perciò per la massa, pochissima istruzione e quella educazione che è appunto*

---

<sup>74</sup> L. RICALDONE, *op. cit.*, p. 24.

<sup>75</sup> M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento*, cit., p. 4.

condizionamento psicologico all'esercizio di mansioni subalterne: per la donna, doppiamente subalterne.<sup>76</sup>

Le scuole vennero divise categoricamente per genere, innanzitutto per evitare occasioni di incontro libero e immorale tra i giovani, ma soprattutto perché maschi e femmine necessitavano per "natura" di un'istruzione differente, infatti

se l'anatomia che individua i due sessi decide del loro destino, impartire alle donne un'educazione simile a quella degli uomini non farebbe che snaturarne le reciproche particolarità; più generalmente si rivelerebbe un errore a carico di entrambi i sessi, poiché affermare che il maschio e la femmina hanno una eguale capacità intellettuale violterebbe la natura di entrambi.<sup>77</sup>

I ragazzi dovevano essere formati assecondando le loro caratteristiche di potenza e ingegno, favorendoli nel cammino per il loro destino pubblico; alle fanciulle invece bisognava impartire un grado di istruzione minore, proprio per rispettare il presupposto di inferiorità della donna sul piano del sapere.

Le materie insegnate alle ragazze rispettavano i canoni ritenuti adeguati al loro sviluppo intellettuale con lo scopo di prepararle al futuro matrimoniale e familiare per cui erano state preposte; proprio per questo si preferiva insegnare nozioni di "catechismo e lavori donneschi"<sup>78</sup>, piuttosto che indugiare sulle canoniche materie scolastiche che invece venivano impartite ai coetanei maschi.

Bisogna inoltre precisare che la possibilità di studiare per le donne veniva concessa solamente per intraprendere gli anni obbligatori cioè la formazione di base nell'età dell'infanzia, ma l'accesso agli anni successivi era rigorosamente precluso alle ragazze.

Questo modo di pensare resistette per gran parte dell'Ottocento, suscitando sempre profondi dibattiti sulla convenienza di permettere alle donne un'istruzione più prolungata; infatti

---

<sup>76</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>77</sup> L. RICALDONE, *op. cit.*, p. 19.

<sup>78</sup> M.A. MANACORDA, *Istruzione ed emancipazione della donna nel Risorgimento*, cit., p. 12.

nel clima culturale della seconda metà dell'Ottocento, [...] se il diritto a una istruzione elementare viene universalmente riconosciuto, almeno sul piano dei principi, il proseguimento degli studi a livello secondario e superiore continuò per alcuni decenni a suscitare perplessità, resistenze, obiezioni e timori.<sup>79</sup>

All'interno dell'ambito dell'istruzione femminile bisogna però distinguere tra i vari ceti sociali, poiché le situazioni appaiono spesso particolarmente divergenti.

L'istruzione tra il popolo era sicuramente poco diffusa e ancor più scarsa tra le bambine; nelle scuole a loro preposte si insegnavano soprattutto materie pratiche e si impartivano le nozioni base per imparare un mestiere.

Un esiguo numero di allieve, al termine dei pochi anni di studio, sapeva leggere e ancor meno aveva appreso i primi rudimenti della scrittura; si prediligeva l'uso del metodo orale di insegnamento e il programma base prevedeva: "addestramento alle attività domestiche, formazione morale e religiosa, buona condotta"<sup>80</sup>.

La situazione italiana era particolarmente arretrata poiché molte famiglie preferivano utilizzare la manodopera infantile come aiuto domestico oppure indirizzavano le bambine a scuole specializzate per la formazione a lavori pratici.

Osservando le testimonianze ottocentesche ci si accorge che in Italia

il termine scuola risultava in larga misura ignoto o estraneo alla componente femminile dei suoi abitanti, acquistando consistenza e riconoscibilità solo se accompagnato da un determinativo che ne specificasse l'oggetto e il fine, e che per lo più serviva ad identificare il tirocinio ad una specifica attività manuale.<sup>81</sup>

L'istruzione femminile nei ceti più alti risulta essere sicuramente migliore e più estesa, soprattutto tra le aristocratiche, perché, come da tradizione, le famiglie nobili si preoccupavano dell'educazione delle loro figlie.

---

<sup>79</sup> C. COVATO, *Educata ad educare: ruolo materno ed itinerari formativi*, cit., p. 135.

<sup>80</sup> C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 28.

<sup>81</sup> S. SOLDANI, *Il libro e la matassa. Scuole per «lavori donneschi» nell'Italia da costruire*, in *L'educazione delle donne*, cit., p. 88.

Per le fanciulle delle classi privilegiate due erano le alternative alla loro formazione: o essere istruite in casa dalle madri e, in rari casi, da precettori ecclesiastici, oppure venire educate nei conventi e nei collegi dalle suore.

L'istruzione seguiva le regole del pensiero comune per cui la scrittura libera non veniva sviluppata, nel consueto timore che potesse portare le ragazze alla perdizione, e anche la lettura avveniva secondo severe prescrizioni e con rigoroso controllo dei testi.

Il modello più diffuso di insegnamento prevedeva, come nell'istruzione dei ceti più bassi, l'uso dell'oralità

agli inizi dell'Ottocento, buona parte dell'istruzione femminile è spesso solo mnemotecnica: l'esteriorità dell'esposizione come antidoto contro le divagazioni interiori dell'«immaginativa». Conoscere a memoria un testo ne facilita la lettura ad alta voce, forma d'intrattenimento familiare e salottiero, che fino alla fine del secolo riserva parti da protagonista alle donne delle classi alte.<sup>82</sup>

Anche in questo caso le materie considerate oggi prettamente scolastiche non venivano impartite con grande assiduità, poiché ci si concentrava su insegnamenti più consoni al probabile destino di molte ragazze: l'essere promesse in sposa a facoltosi signori.

Per sviluppare la capacità di scrittura ma non suscitare nelle fanciulle desideri di evasione o intraprendenza, si proponeva di praticare la traduzione, "raccomandata come argine alla propensione per l'“immaginazione”"<sup>83</sup>.

Inizialmente i testi scelti provenivano dal bagaglio dei classici, poi, col proseguire dell'Ottocento, si attinse alle lingue contemporanee.

L'apprendimento di una lingua straniera, tra cui soprattutto il francese, divenne dunque indispensabile per le dame aristocratiche, che potevano così intrattenere rapporti con personaggi illustri di altri Paesi e portare prestigio alla propria famiglia; infatti

---

<sup>82</sup> M. DE GIORGIO, *Il modello cattolico*, cit., p. 171; (*errata corrige*: nel testo "memnotecnica").

<sup>83</sup> G. CORABI, *op. cit.*, p. 164.

l'acquisizione di una seconda lingua moderna è parte fondamentale del curriculum di una ragazza bennata, abilità indispensabile della conversazione salottiera, ma anche raffinato strumento di mediazione culturale.<sup>84</sup>

All'apprendimento delle lingue si affiancavano altre discipline predilette: la musica con il canto o l'imparare a suonare uno strumento, oppure la pittura, nella quale veniva preferita l'arte dell'imitazione di opere esistenti piuttosto che il libero sfogo del proprio estro creativo, pericolosamente vicino all'inventiva, considerata contro la natura femminile.<sup>85</sup>

Nel XIX secolo l'insegnamento di queste materie si diffuse anche nel ceto medio in ascesa; per questo ben

poche ragazze borghesi non imparavano a suonare il piano o il violino, a cantare, disegnare o a fare bozzetti con acquarelli. Tali abilità artistiche erano ritenute qualità (*arts d'agrément*) che coltivavano la sensibilità di una ragazza e la rendevano socialmente attraente.<sup>86</sup>

## **I.5. L'eccezione: il salotto**

In questo clima di rigido controllo educativo sulle fanciulle e di propensione ad applicare "una formazione culturale squisitamente di genere"<sup>87</sup> con la creazione di un sapere appositamente femminile, è curioso constatare la presenza di uno spazio liberamente aperto alle donne erudite: i salotti<sup>88</sup>.

---

<sup>84</sup> *Ibidem*.

<sup>85</sup> Cfr. A. HIGONNET, *Le donne e le immagini*, cit., pp. 273-277.

<sup>86</sup> *Ivi*, p. 276.

<sup>87</sup> C. COVATO, *Sapere e pregiudizio*, cit., p. 89.

<sup>88</sup> M.I. PALAZZOLO, *Educazione alla conversazione/ educazione nella conversazione*, in *L'educazione delle donne*, cit., p. 320: il salotto è «l'unica aggregazione culturale in cui le donne hanno piena libertà di accesso»; cfr. questo testo per l'approfondimento dell'argomento e la stesura del paragrafo.



Questo ambiente di aggregazione ed incontro sociale, già fiorente nella Francia del Settecento, nel secolo successivo si espanse nel nostro Paese, diventando comune tra i ceti colti e aristocratici.

La particolarità risiedeva proprio nel fatto che

questo modello, tutto italiano, di relazioni sociali, non ha riscontro negli stessi anni con esperienze analoghe in altri Stati europei e tende ad esaurirsi con la formazione dello Stato nazionale.<sup>89</sup>

La figura donna colta all'interno del salotto assumeva molta rilevanza e veniva guardata con rispetto, a differenza di ciò che accadeva comunemente nella società. Soprattutto la padrona di casa deteneva un ruolo di estrema autorità e poteva gestire la situazione a seconda dei propri voleri, rappresentando il fulcro attorno al quale poteva crearsi un centro di scambio culturale molto interessante:

Muse dalla funzione dilatata furono le animatrici dei salotti culturali, a partire da quelli francesi del XVIII secolo, il cui sapere non è più solo domestico o cortigiano, ma è il sapere della società intera e delle sue forze sotterranee.<sup>90</sup>

All'interno dei salotti si discorreva dunque non solo di cultura ma anche di argomenti politici e sociali, di attualità e notizie dall'estero, e frequentemente questi ambienti anticipavano le mode e le tendenze che poi si sarebbero diffuse. La possibilità di affrontare temi vasti e di discutere su questioni così variegate dipendeva dall'altrettanta varietà di persone che frequentavano questi circoli; si potevano incontrare

persone potenti, ragguardevoli, famose e alla moda; sono diplomatici, politici, intellettuali, che si scambiano notizie e opinioni, che allacciano rapporti tra loro, che predispongono il terreno per decisioni anche importanti. Si discute

---

<sup>89</sup> *Ivi*, p. 324.

<sup>90</sup> E. RASY, *op. cit.*, pp. 96-97.

degli ultimi fatti culturali, mondani e di cronaca, si fanno resoconti di viaggi, si tessono le fila di avvenimenti, si conducono giochi di potere[...].<sup>91</sup>

Per le aristocratiche salottiere questo era dunque un ottimo modo per conoscere personaggi influenti e intellettualmente stimolanti, inseriti nella società contemporanea e quindi ottimi contatti con il mondo esterno.

La realtà quotidiana, fuori dalle mura domestiche, solitamente preclusa alle donne, veniva qui invece raccontata e analizzata permettendo alle frequentatrici dei salotti di venire a conoscenza di fatti di comune interesse e di formarsi su questi una propria opinione, restando comunque “al sicuro” in uno spazio chiuso di loro conoscenza.

Il salotto aveva proprio in questo la sua forza, esso era un luogo intermedio: “spazio privato, in quanto fa parte della casa, e non tutti vi possono aver accesso; ma spazio pubblico in quanto diventa luogo di incontro fra uomini pubblici”<sup>92</sup>.

La pratica più importante all’interno del salotto era la conversazione, rigidamente regolamentata e cardine portante dei rapporti in questo ambiente.

Le ragazze dei ceti alti venivano istruite fin dall’infanzia alle norme per sostenere una degna e nobile conversazione con i loro ospiti, si trattava di “un lungo e paziente lavoro educativo”<sup>93</sup> che mirava a formare delle dame intellettualmente acute e in grado di spaziare negli ambiti argomentativi più svariati, a seconda dei gusti dell’interlocutore.

Le nobili salottiere dovevano padroneggiare lo “studio della storia, della letteratura e delle belle arti, e soprattutto la corretta e disinvolta conoscenza delle lingue, in particolare della lingua francese”<sup>94</sup> per poter conversare in modo disinvolto anche con gli stranieri.

Le dame imparavano anche le buone maniere, la gentilezza e il rispetto erano infatti alla base dei rapporti nei salotti, e riuscivano perfettamente a pacificare le situazioni d’attrito tra gli ospiti, magari derivati da differenti opinioni politiche; esse sapevano

---

<sup>91</sup> L. RICALDONE, *op. cit.*, p. 29.

<sup>92</sup> D. GODINEAU, *Sulle due sponde dell’Atlantico: pratiche rivoluzionarie femminili*, cit., p. 21.

<sup>93</sup> M.I. PALAZZOLO, *Educazione alla conversazione/ educazione nella conversazione*, cit., p. 321.

<sup>94</sup> *Ivi*, p. 322.

muoversi in modo elegante e disinvolto, prestavano molta attenzione all'aspetto e ai gesti, come prescritto dalle norme educative che venivano loro impartite.

La formazione personale della donna avveniva però soprattutto nell'ambiente stesso del salotto, grazie alle numerose possibilità di accesso alla cultura e di incontro con personalità rilevanti del tempo; la dama per questo "attivava tutte le sue potenze intellettive in vista di una crescita individuale", imparava ad ascoltare con attenzione i discorsi degli intellettuali, voleva "imparare da tutti sulla base delle specializzazioni di ciascuno, cosciente che dalla conversazione con i dotti si apprendeva molto di più che dalla fredda lettura"<sup>95</sup>.

L'usanza dei salotti vedrà la sua conclusione con l'Unità d'Italia; lo sviluppo nei decenni successivi di un'idea di donna ancora più vincolata all'immagine materna e familiare ed al ruolo domestico assegnatole dalla società non permetterà più, nemmeno alle dame aristocratiche, di avere un posto attivo nei dibattiti correnti poiché "anche la conversazione, in questo quadro, si chiude all'interno delle mura domestiche, per diventare corollario accessorio della vita familiare"<sup>96</sup>.

## **I.6. Alcune considerazioni finali**

Il proposito di questo capitolo era compiere una ricognizione negli anni che vanno dalla fine del Settecento alla prima metà dell'Ottocento, per contestualizzare la figura femminile all'interno del pensiero e della società del tempo.

È stato evidenziato come le differenze di classe influenzassero la vita delle donne e come, invece, lo sguardo verso il femminile fosse unanime nell'indicare la quintessenza muliebre nell'immagine della moglie e della madre; si è poi prestata particolare attenzione all'ideologia cattolica, forte influenza per il pensiero dominante dell'epoca, ed è stato infine analizzato il campo dell'educazione e dell'istruzione.

---

<sup>95</sup> Cfr. *Ibidem*.

<sup>96</sup> *Ivi*, p. 326.

In questo quadro la figura femminile sembra spesso scomparire sotto il potere subordinante dell'uomo, le libertà espressive e di autonomia sembrano venir meno in cambio di un ruolo primario dato alla donna all'interno della famiglia.

In realtà qui vogliamo analizzare anche l'altro lato della medaglia, cercando di guardare con ottica nuova all'individualità femminile, agli elementi che differenziano le donne le une dalle altre, uscendo dalle questioni di genere ed entrando nella prospettiva di interesse verso l'essere umano in generale.

Come scrive Luisa Ricaldone ne *La scrittura nascosta* per introdurre la sua ricerca su alcune letterate del Settecento:

gli scritti delle donne che verranno prese in esame nel capitolo successivo testimoniano con prepotenza la comparsa dell'“io”: attive, talvolta geniali, talaltra mediocri, spesso al centro della vita culturale cittadina, le scrittrici di cui ci occuperemo rivelano che la storia delle donne non consiste solo nelle loro esclusioni, miserie e sofferenze ripetute secondo una logica “infernale” e misogina. La loro storia è fatta anche di presenza, di partecipazione, di gioia, qualche volta di successo. Si tratta di trarle dalla polvere degli archivi, di sottrarle all'oblio di edizioni d'epoca e di restituire loro il posto che di diritto occupano nella storia della cultura.<sup>97</sup>

Allo stesso modo procederemo in questo lavoro, studiando la presenza letteraria di Costanza Monti Perticari, attraverso le testimonianze e le opere che ci ha lasciato, per restituire alla nostra autrice il posto che ella si merita nella storia della cultura.

---

<sup>97</sup> L. RICALDONE, *op. cit.*, p. 129.

## Premessa

Indispensabile al fine di comprendere la figura e l'opera di Costanza Monti Perticari è l'analisi della sua biografia.

Il contesto storico e culturale, che è stato delineato nel capitolo precedente, influì profondamente sulla nostra letterata, ma ad esso vanno doverosamente sommate le esperienze personali e gli incontri che hanno inciso più minutamente sull'animo e sulla personalità di Costanza.

La stesura di una biografia può sembrare un'operazione lineare, se non addirittura meccanica, però, nel caso della Monti, il lavoro è ben più complicato e, allo stesso tempo, notevolmente più interessante.

Le difficoltà si presentano soprattutto al momento di collazionare e integrare fra loro le testimonianze su Costanza, che sono molteplici ma anche frammentarie e spesso discordanti. I fatti, persino i più banali, possono presentare delle discrepanze; ciò è dovuto alla vicinanza temporale delle fonti con gli avvenimenti narrati oppure al coinvolgimento<sup>98</sup> personale degli autori con la figura della Monti. Altre volte i biografi si sono lasciati deviare dalle testimonianze epistolari e documentarie lasciate da Costanza e dai suoi corrispondenti; esse non sempre rispecchiano la veridicità dei fatti accaduti e, in ogni caso, offrono punti di vista parziali sulle vicende.

Nel prossimo capitolo cercheremo di aprire uno spiraglio sulla vita della nostra intellettuale, provando ad unire i tasselli di questo grande mosaico, per darne un'immagine coerente e il più possibile vicina al reale, anche se, trattandosi di esperienze umane, la verità, a volte, è frutto dell'interpretazione.

---

<sup>98</sup> Si veda, ad es., il sacerdote e professore Antonio Garavini, che per anni studiò la Monti annotando le sue considerazioni e raccogliendo lettere e testimonianze spesso inedite nel manoscritto *Ritratto storico della Contessa Costanza Monti Perticari*, conservato oggi presso il "Fondo Piancastelli", nella Biblioteca comunale "Aurelio Saffi" di Forlì. In questo ms lo studioso modifica o elimina i dati che considera compromettenti per la reputazione di Costanza; Cfr. F. GARAVINI, *Diletta Costanza*, Venezia, Marsilio, 1996, p. 9: «il legame intrinseco di quel prete bislacco [Garavini] col fantasma della bellissima Costanza: un parentado più che vero, simili vincoli stringono meglio delle genealogie».

## Capitolo secondo

# COSTANZA MONTI PERTICARI

“Molti ignorano la vera tempra dell’anima mia”<sup>99</sup>

La protagonista di questo lavoro è una figura oggi quasi sconosciuta che merita di essere riportata in luce, dopo anni di oblio, per la sua potenzialità di donna intellettuale e per l’influenza che riuscì ad esercitare su personaggi cardine del suo tempo: attraverso le proprie ambiguità e contraddizioni, Costanza Monti Perticari seppe racchiudere lo spirito dell’Ottocento.

### II.1. Le fonti

Fonti imprescindibili di questo lavoro sono le opere di Maria Romano, la quale nel 1903 fece da apripista nello studio puntuale della figura e delle opere di Costanza, pubblicando la monografia *Costanza Monti Perticari. Studio su documenti inediti*<sup>100</sup> e raccogliendo per la prima volta più di duecento epistole<sup>101</sup> della contessa.

A questi testi vanno doverosamente affiancati gli interventi e i saggi di altri insigni studiosi che, prima ancora della Romano, si appassionarono alla figura di Costanza; tra questi devono essere ricordati Ernesto Masi<sup>102</sup> e Scipione Scipioni<sup>103</sup> che a fine ‘800 pubblicarono indagini utili al fine di ricostruire la biografia della Monti.

---

<sup>99</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antaldo Antaldi, [novembre] 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, a c. di M. Romano, Rocca San Casciano, Cappelli, 1903, p. 155.

<sup>100</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari. Studio su documenti inediti*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1903.

<sup>101</sup> *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, a c. di M. Romano, cit.

<sup>102</sup> Cfr. E. MASI, *Parrucche e sanculotti*, Milano, Treves, 1886 e ID., *La figlia di Vincenzo Monti*, in «Nuova Antologia», vol. 112 della raccolta vol. CXCVI, 1 agosto 1904, pp. 353-363.

<sup>103</sup> Cfr. S. SCIPIONI, *Alcune lettere e poesie di Costanza Monti Perticari*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XI, fasc. 31-31, 1888a, pp. 74-108.

È necessario infine ricordare il prezioso contributo di Maria Borgese<sup>104</sup> che ricostruì la vita della nostra protagonista in modo preciso e minuzioso, basandosi su fonti manoscritte e documenti dell'epoca.

Poggiandosi su questi lavori si sono poi sviluppati ulteriori studi che non solo hanno approfondito l'analisi della materia, ma hanno anche confermato o contestato le opere precedenti, contribuendo a creare un'area di dibattito e ricerca tuttora aperta su questa figura ottocentesca.

La difficoltà ad inquadrare la Monti risiede soprattutto nella sua figura complessa e articolata, che viene dipinta in modo contraddittorio e, estremizzandone i tratti peculiari, gli stessi studiosi nei suoi confronti adottano comportamenti opposti: "vi si accaniscono sopra, echeggiando le accuse alla malafemmina o viceversa invocando una giusta pietà per la vittima, più tradita che colpevole, più infelice che meritevole di esserlo"<sup>105</sup>. Le voci infamanti che la seguirono durante la vita<sup>106</sup>. Non la lasciarono nemmeno a seguito della sua dipartita, e contribuirono a portare nel dimenticatoio la sua immagine o a farla giungere a noi nei toni sbiaditi di una donna fedifraga, senza remore e senza morale, avvelenatrice e omicida del marito.

Proprio per questo motivo, molti degli studiosi precedentemente nominati, propugnarono le loro opere per provare l'innocenza della povera Costanza e per riabilitare il suo nome, dandole un posto di prestigio tra le figure rappresentative dell'Ottocento.

A riscattare l'immagine della vedova Perticari pensò innanzitutto lo Scipioni, che indagò nelle fonti documentarie per descrivere, non solo la grandezza di Costanza, ma anche dell'élite intellettuale che la circondava. Nel far ciò, sembrò quasi che lo studioso si volesse scusare per essersi intromesso nelle carte private della contessa, ma era giustificato dal nobile fine di dimostrare l'elevatezza morale della Monti, di cui affermava:

---

<sup>104</sup> M. BORGESE, *Costanza Perticari nei tempi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1941.

<sup>105</sup> F. GARAVINI, *I taccuini di Costanza*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da D. De Robertis e F. Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, p. 259.

<sup>106</sup> Oltre ai pettegolezzi e alle critiche suscitate soprattutto da invidie per la bellezza, l'intelligenza e il carattere incisivo della Monti, le voci divennero vere calunnie dopo la morte del marito Giulio Perticari e non lasciarono più libera la vedova. Di ciò tratteremo nel par. II.4 "L'assassina del marito".

la sua vita è un romanzo di cui peraltro rimangono ascose molte pagine che solamente la fortuna del ricercatore o del critico potrà restituirci. Spesso parrà indiscreto il sollevare veli che si desiderarono intangibili; ma quando può venirne fuori una discolpa del misero colpito dalla mano ferrea del fato, è carità e dovere di studiosi e di uomini. S'aggiunga che la moglie del Perticari fu così legata al nome e alle vicende degli uomini più illustri della prima metà del nostro secolo, ed esercitò così grande prestigio e tale influenza sullo spirito di quegli amici letterati [...] che non può rimanerne in disparte.<sup>107</sup>

Da questo ritratto emerge prepotentemente il punto di visto dello studioso, il quale dipinge Costanza nel ruolo della vittima innocente che necessita di essere salvata.

In tale tentativo di assoluzione a posteriori, sia lo Scipioni sia altri peccarono però in un eccesso di stima, mostrando la Perticari come una donna perfetta, estremizzando in positivo le sue doti di figlia e di moglie.

La Romano affermò invece di volersi distaccare da quest'immagine troppo idealizzata di Costanza; ne voleva dimostrare l'innocenza, utilizzando però criteri d'analisi obiettivi:

io non intendo fare di Costanza un tipo di perfezione; no, io voglio rappresentare la donna ne' suoi difetti e nelle sue virtù, collocarla nel suo tempo e secondo questo giudicarla; strappare quel velo di falsa pietà, di tacito compatimento del quale anche i più benevoli hanno voluto circondare il suo nome, confermando anch'essi per tal modo le accuse dei malvagi; e, riabilitandola nella sua vita privata, porla, come donna e come letterata, nel posto che le spetta fra gli ingegni più illustri del suo tempo.<sup>108</sup>

Il lavoro della Romano fu grandemente elogiato da numerosi studiosi, che vi rintracciarono un "giudizio sereno e imparziale"<sup>109</sup>, un "procedimento femminilmente sentimentale ma sincero"<sup>110</sup>, che dava la possibilità di verificare tutti i dati nei documenti; esso venne addirittura indicato da Clelia Bertini-Attilj

---

<sup>107</sup> S. SCIPIONI, *op. cit.*, p. 74.

<sup>108</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 50.

<sup>109</sup> E. VITERBO, *Otto lettere inedite di Costanza Monti Perticari a Giuseppe Mamiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LV, fasc. 164-165, 1910, p. 378.

<sup>110</sup> R. RENIER, *La figliuola del Monti*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXV, n. 46, 1903.



come “opera oltre che genialissima anche umana”<sup>111</sup>. Quest’ultima scrisse anch’essa un saggio sull’argomento, dandosi il proposito di risolleverare l’immagine della Monti “dall’onta e dall’oblio”<sup>112</sup> e affermando, all’uscita della sua opera:

[Costanza] esce, oggi, infine, dall’ingiusto silenzio ed anche dal dubbio, resa a giustizia.

E voglia Iddio che questo *suo oggi* di rivendicazione, apporti alla sventurata figlia di Monti l’omaggio della patria, che per tanto tempo la obliò.

Io lo spero, poi che alle vittime non bastano i fiori, con che si adducono all’ara, ma necessitano ammende, e grandiose ammende, pari alle offese.<sup>113</sup>

Con il medesimo obiettivo procedette nel suo lavoro la già citata Maria Borgese, la quale affermava convinta: che “l’innocenza trionfi e la calunnia cada”<sup>114</sup>; ella quindi tratteggiò la figura di un’incolpevole e ignara Costanza, colpita troppe volte dal crudele destino.

Anche quest’opera ottenne molte critiche positive<sup>115</sup>, soprattutto per la precisione nel riportare i dettagli biografici, per l’accuratezza delle citazioni tratte dalle varie epistole e per il tentativo di far luce sull’animo oscuro della Monti.

Gli intenti teorici in questi studi sono più che corretti ma nella pratica non sempre questa oggettività è stata rispettata, anzi, con lo sguardo distaccato odierno, è facile intuire come il punto di vista in tali ricerche sia chiaramente orientato dalla parte della Monti, nonostante le informazioni siano basate su documenti e dati concreti e ben controllati.

---

<sup>111</sup> C. BERTINI-ATTILJ, *Costanza Monti Perticari*, in «Nuova Antologia», serie 5, vol. 131, 1 ottobre 1907, p. 453.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

<sup>113</sup> *Ivi*, p. 466.

<sup>114</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 9; in questa si cita l’opinione del 1920 del prof. Garavini.

<sup>115</sup> Cfr. G. SEGANTI, *Francesco Cassi e Costanza Monti*, in «Studi Romagnoli», n. VIII, 1957, p. 462: «Costanza [...] ebbe i suoi difensori valorosi e diligenti, fra i quali ultimamente, Maria Borgese, che dell’argomento s’è resa pienamente consapevole, per trattarlo con ampia preparazione.»; V. BASSOLI, *Costanza Perticari*, in «Architrave. Mensile di politica, letteratura e arte», fasc. 10, settembre 1941: riferendosi alla Borgese dice: «il libro ci ha appassionati per finire addirittura coll’entusiasmarci» e ancora «L’accurata indagine, nonché lo spirito di penetrazione psicologica di Maria Borgese hanno posto finalmente nella sua degna cornice questa donna singolare per bellezza e per cultura, ma ancor più singolare per la somma di vicissitudini che ha tormentata quasi quotidianamente la sua esistenza».

La stessa Romano ammise:

*desiderosa di scoprire la verità intorno alla vita di questa donna, ero però decisa a non pubblicare nulla su di lei, se la luce dell'innocenza non fosse scaturita scintillante: a che contristare l'ombra di una povera morta? A che suscitare intorno al suo nome il clamore delle passate accuse per il solo desiderio di aride ricerche?*<sup>116</sup>

E per concludere ella affermava di “poter parlare di questa donna con la sicurezza che dà la convinzione di una causa vinta”<sup>117</sup>.

I dati riportati in questi studi sono dunque corretti ma in alcune parti è possibile notare la tendenza a smorzare i toni per giustificare comportamenti, alquanto ambigui, di Costanza oppure ad enfatizzare avvenimenti e ad incriminare personaggi che, in qualche modo, possono aver influito sulle disgrazie della Monti.

Per questo negli studi più moderni<sup>118</sup> su questa figura intellettuale si è cercato di rimanere equilibrati e, quanto più possibile, “scientifici” nell'indagare la vita della letterata; lo stesso Masi, confrontando i lavori in materia, notava:

*resta una grande sproporzione tra questo ottimismo ed i fatti, anche se di questi né l'origine, né l'entità, né il grado di responsabilità risultano molto evidenti. La signorina Romano doveva risolversi tra le due vie, che le offrivano i documenti da lei raccolti: o ribadire in parte le accuse [...] o difendere a spada tratta la sua eroina. La critica oggi non ammette volentieri vie di mezzo: o riabilita, o demolisce; più spesso anzi demolisce, che riabilitare e difendere.*

*Forse invece la verità è il più delle volte in quel *quid medium*, per cui uomini e donne non sono in realtà né buoni, né cattivi del tutto.*<sup>119</sup>

---

<sup>116</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 2.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>118</sup> Cfr. ad es. i contributi più attuali tra cui C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*». *Biografia intellettuale e scrittura privata di Costanza Monti Perticari*, Roma, Carocci, 2006; L. BAFFIONI VENTURI, *Costanza Monti e Giulio Perticari. Amore e morte tra Marche e Romagna all'inizio dell'Ottocento*, Ancona, peQuod, 2008; S. CECCHI, *Le tredici vite di Costanza Monti Perticari*, (con postfazione di R. Salamone), Ancona, Progetti editoriali, 2008.

<sup>119</sup> E. MASI, *La figlia di Vincenzo Monti*, cit., pp. 354-355.

Ispirandoci a queste parole, procederemo assumendo un punto di vista *intermedium* che permetta di far risplendere la Monti in tutte le sue innumerevoli sfaccettature e qualità, ma al contempo ne dia un'immagine veritiera e realistica, maggiormente credibile anche ai nostri occhi di osservatori moderni.

## II.2. La figlia di Vincenzo Monti

Il 7 giugno 1792 a Roma, nella casa in via dei Prefetti 22, nasceva Costanza, figlia del celebre poeta Vincenzo Monti e della bella attrice Teresa Pikler.

Nessuno dei due coniugi possedeva nobili natali: Vincenzo proveniva da una famiglia romagnola composta da molti fratelli e legata soprattutto alla terra, mentre Teresa aveva origini borghesi, essendo figlia di un noto incisore di pietre con poche finanze.

Per nessuno dei due il matrimonio fu dunque basato su motivazioni di ordine sociale ed economico e la coppia fu alla perpetua ricerca di rendite stabili: ciò contribuisce anche a spiegare i continui adattamenti politici e ideologici del poeta.<sup>120</sup>

La primogenita nacque undici mesi dopo il matrimonio e venne chiamata Costanza in onore della Duchessa omonima, moglie di Luigi Braschi, uno dei nipoti del Papa Pio VI, che allora si trovava sul soglio pontificio. Monti era particolarmente legato, soprattutto per ragioni d'interesse, a questa donna, alla quale funse prima da amante e poi da segretario, e che si "degnò"<sup>121</sup> di fare da madrina di battesimo alla bimba appena nata.

Nel 1794 nacque un altro figlio, Giovanni Francesco, che però morì solo qualche anno più tardi e Costanza rimase dunque l'unica figlia della coppia.

---

<sup>120</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 27.

<sup>121</sup> Cfr. A. BOSISIO, Costanza Perticari, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», a. CXLVII, vol. 140, n. 2, luglio – dicembre 1956, p. 29: «nasceva una bambina alla quale vengono imposti i nomi di Costanza Geltrude, corrispondenti a quelli della Duchessa Braschi, *padrona* e già amante del poeta, che s'era degnata di esserne la madrina».

La situazione italiana in quel periodo era particolarmente dura, soprattutto a causa dell'invasione francese e dell'arrivo di Napoleone, e Monti dovette agire di conseguenza, per proteggere sé stesso e la propria famiglia, cambiando spesso opinione politica ma mantenendo sempre un forte spirito patriottico. Il suo orientamento, considerato da molti troppo mobile, può ora essere riletto come un tentativo di ottenere la libertà dell'Italia ad ogni costo, cambiando quindi direzione a seconda del vento più favorevole.

In quest'ordine di idee, Monti compose nel 1793 *La Bassvilliana* per dichiararsi contrario ai moti rivoluzionari francesi, ma pochi anni dopo si affiancò agli ideali napoleonici, mostrandosi in buoni rapporti con il colonnello Marmont. Nel frattempo il poeta, però, cercò di mantenere relazioni positive anche con l'ambiente papale, in attesa di vedere cosa sarebbe successo e

fra inquietudini, tremarelle e incertezze, se da un lato spera nel Cardinale Ruffo, Monti trova pure abile stringersi d'amicizia col Colonnello Marmont aiutante di Napoleone; nel caso che Bonaparte fosse entrato a Roma, o comunque fossero andate le cose, con da un canto Ruffo e dall'altro Marmont sarebbe stato tranquillo.<sup>122</sup>

La situazione cambiò presto e Monti decise di seguire i francesi a Firenze e poi a Bologna, dove venne raggiunto da moglie e figlia.

Nel 1797 però la piccola Costanza si ammalò gravemente, come poi le accadrà spesso nell'arco della vita, e venne considerata in pericolo di morte; Monti, già in ansia per le vicende politiche che lo stavano assillando in quel periodo, si disperò per le condizioni della sua figlioletta e così scrisse:

sono dieci giorni e dieci notti che la mia povera bambina va lottando colla morte, e sono altrettante notti e altrettanti giorni ch'io mi sento strappar l'anima nel vederla patire e perire. Mi sto tutto il giorno pendente sul suo

---

<sup>122</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 34.

volto, ogni suo gemito è uno strale che m'entra nel core, e i miei occhi sono pieni di lagrime.<sup>123</sup>

Da queste sentite parole si percepisce il forte attaccamento del Monti verso Costanza, rappresentando al meglio il nuovo tipo legame tra padre e figli, che stava emergendo in quegli anni. Come abbiamo visto nel primo capitolo, infatti, soprattutto nelle famiglie borghesi, si sviluppò, rispetto al passato, una prospettiva diametralmente opposta e positiva di considerare l'infanzia, con dimostrazioni d'affetto verso i propri figli, prima d'allora sconosciute.

In questo frangente possiamo inserire anche il rapporto tra Vincenzo e Costanza che resterà un punto di forza nell'esperienza della nostra protagonista: così simile allo spirito paterno<sup>124</sup>, quanto invece distante dalla madre.

In quegli anni di grandi sommovimenti politici, Monti venne impiegato a Milano come Segretario del Direttorio; dovette poi fuggire in Francia con la moglie all'arrivo degli austriaci e, dopo un soggiorno parigino, poté ritornare nella capitale della Repubblica Cisalpina con Napoleone, divenendone cantore ufficiale.

Durante questi spostamenti e periodi frenetici la piccola Costanza venne lasciata a Majano, dai parenti del Monti e in particolare dagli zii Cesare, sacerdote, e Francesco Antonio con la sua numerosa famiglia, a cui la bambina si legò molto.

Da quel momento Costanza non vide quasi mai i genitori, se non per brevi soggiorni meneghini ma "quando pensava «casa», «andare a casa», non pensava a Milano. Pensava alla casa di Maiano, allo zio Cesare, a quella campagna sterminata"<sup>125</sup>; così la piccola trascorse gli anni della prima infanzia affidata ai parenti del padre o a vari istitutori estranei e, a questo proposito, la Borgese insinua che Costanza forse "deve

---

<sup>123</sup> V. MONTI, lettera a Teresa Bandettini, 2 luglio 1797, in *Epistolario*, a c. di A. Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, vol. II, p. 24.

<sup>124</sup> Molti rintracciarono le somiglianze caratteriali tra Monti e la figlia, cfr. C. BERTINI-ATTILJ, *op. cit.*, p. 454: «Oh quale luminosa comunanza di affetti e di pensieri fra que' due»; G. SEGANTI, *Un idillio rientrato*, Lugo, Tip. G. Randi, 1954, p. 10: «è la natura del padre, che si è tradotta in lei, nella sua debolezza, nella sua impressionabilità, nei suoi improvvisi impeti e nelle improvvise esaltazioni e abbattimenti».

<sup>125</sup> F. GARAVINI, *Diletta Costanza*, cit., p. 28.

aver compreso talvolta il disamore dei genitori che non sempre furono costretti a tenerla lontana”<sup>126</sup>.

Monti si mostrò molto interessato all’educazione della figlia, notando fin da subito le doti di intelligenza e ingegno della piccola, che prospettavano un florido futuro. Dopo aver vagliato varie opzioni, l’illustre letterato decise di iscrivere la figlia al collegio delle suore Orsoline a Ferrara, una delle migliori istituzioni nel campo della formazione femminile in quegli anni<sup>127</sup>.

Grazie alle riforme del Direttorio in materia educativa, infatti, si permise alle ragazze di studiare le stesse materie dei coetanei maschi, in “uno spirito severo di economia, di uguaglianza, di retto discernimento”<sup>128</sup>. Inoltre Napoleone chiuse numerosi monasteri e collegi adibiti anche all’insegnamento e ne riformò altri, tra cui quello delle Orsoline<sup>129</sup>, per permettere un’educazione non focalizzata esclusivamente su temi a carattere religioso ma aperta anche ad un vasto numero di discipline “laiche”.

Costanza rimase presso la scuola delle Orsoline fino al 1810 ed è in questa che si sviluppò la sua vasta erudizione nell’ambito della letteratura italiana, a cui si accompagnavano nozioni di storia e geografia, l’apprendimento dell’indispensabile lingua francese e di materie più pratiche quali disegno e pittura, musica e “lavori donneschi”<sup>130</sup>. A questa formazione scolastica si aggiunse, nei periodi in cui tornava a casa, quella “domestica” impartita dal padre, il quale le insegnò il greco e il latino, fondamenti della classicità che lui promuoveva, e la affiancò nell’approccio ad altri autori fondamentali della nostra letteratura, tra cui Dante.

---

<sup>126</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 41.

<sup>127</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 48-49: «Rimasta l’unica scuola femminile in Ferrara, il collegio godette in quei primi anni del secolo di notevole prestigio sotto la gestione di una commissione formata anche da membri del Comune e dell’Università. La scuola costituiva l’attività principale di un ordine che era nato con lo specifico intento di istruire le fanciulle e, con metodi improntati a rigorosa imparzialità e serietà, offriva un’educazione non limitata alla dottrina cattolica, ma aperta alle molteplici esigenze delle allieve aristocratiche o alto-borghesi che la frequentavano».

<sup>128</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, p. 13.

<sup>129</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 47-49; M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, p. 14.

<sup>130</sup> Molte di queste discipline rappresentano le materie basilari e comuni dell’insegnamento rivolto alle donne ad inizio Ottocento, come indicato nel cap.I di questa tesi; le capacità di Costanza sono però da considerarsi superiori alla maggior parte delle sue contemporanee, cfr. M. BORGESE, *op. cit.*, p. 59: «Leggeva latino e greco ad apertura di libro, suonava, cantava, dipingeva. Le erano familiari le lingue moderne, e possedeva molte capacità per i lavori donneschi».

Inoltre, la possibilità di incontrare gli intellettuali di spicco di quegli anni, che trascorrevano molto tempo nel salotto dei Monti, permise a Costanza di avere una conoscenza diretta del mondo culturale dell'epoca e questo fu sicuramente basilare per la costruzione della sua personalità da letterata e per ampliare la sua già vasta cultura, vista soprattutto la giovane età.

Gli anni di formazione a Ferrara presso le Orsoline e poi nel reclusorio del monastero di Sant'Antonio, e la frequentazione con lo zio Cesare sacerdote contribuirono anche alla maturazione della coscienza cattolica della Monti, che con il passare degli anni diverrà la base del rigorismo morale che la distinguerà.<sup>131</sup>

In tale educazione, svoltasi in ambiente religioso, alcuni hanno voluto invece rintracciare i motivi che portarono Costanza a sviluppare, per antitesi, un carattere bizzarro e ribelle, già evidente nell'adolescenza.<sup>132</sup>

Il coinvolgimento di Monti nell'istruzione della figlia mise ancor di più in evidenza, all'opposto, il disinteresse di Teresa, che si mostrò distaccata nei confronti di Costanza, soprattutto con l'avanzare dell'età della fanciulla e con il fiorire della sua innata bellezza.

Più la Monti cresceva, infatti, e più diveniva una ragazza piacente, vicina ai canoni d'estetica classica<sup>133</sup>, tanto cari al padre; ella rappresentava, appunto, un sommo esempio di "beltà greca dai bruni capelli ondosì a riflessi d'oro; carnagione di latte, occhi neri luminosi che a tratti s'ombavano di soave languore, sguardo inconfondibile, unicamente suo, come il sorriso melanconico"<sup>134</sup>.

---

<sup>131</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 47: «All'esperienza di internato presso di esso [collegio delle Orsoline] Costanza dovette la conoscenza approfondita della dottrina cristiana e il maturare di una fede che connoterà in modo sempre più netto con l'evolversi delle vicende biografiche la sua personalità e le sue scelte».

<sup>132</sup> L. PASQUINI, *Processo a Costanzina (e sua assoluzione)*, in «La Martinella di Milano», vol. XVIII, fasc. 10, ottobre 1964, p. 387: «Formatasi in collegio, diretto da suore, dove s'impara segretamente a fare le cose [...] senza dirlo ad alcuno, Costanza porta nella vita la stessa mentalità, lo stesso carattere infantile e credulone, irreflessivo e impetuoso».

<sup>133</sup> G. NALINI MONTANARI, *Costanza Monti nella silenziosa Ferrara, in Vincenzo Monti nella memoria di Ferrara. Manoscritti, libri e documenti*, a c. di A. Farinelli Toselli e L. Pepe, Bologna, Clueb, 2004, p. 57: «In quell'epoca gli ideali neoclassici avevano creato un'atmosfera culturale in cui la "bellezza" era ricercata, amata, idealizzata nel valore assoluto che in sé unifica l'equivalenza pitagorica tra il bello, il vero e il buono. [...] Costanza, nel suo fiorire, sembrava incarnare ed esprimere i canoni della bellezza ideale che Canova e gli artisti del Neoclassicismo insegnavano e realizzavano».

<sup>134</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 58.

Sicuramente Costanza aveva ereditato il gradevolissimo aspetto esteriore dalla madre, considerata una delle donne più belle del secolo nonché dotata di tempratura vigorosa e prontezza di carattere<sup>135</sup>, che aveva per questo affascinato gran parte degli uomini che la attorniavano, uno tra tutti il Foscolo<sup>136</sup>.

Nonostante le numerose *liaison* amorose della moglie, Monti rimase sempre legato a lei con un sentimento forte e costante: “Vincenzo amava appassionatamente Teresa, come l’amerà sopra ogni cosa e per tutta la vita; questo affetto è immutabile in quell’anima pronta a qualsiasi mutamento”<sup>137</sup>.

Il forte legame fra i genitori causò spesso problemi nella vita di Costanza, poiché il padre era spesso succube di Teresa, la quale prendeva gran parte delle decisioni, grazie al suo carattere forte e indipendente,

tale libertà e intraprendenza [di Teresa] non fu tuttavia mai indirizzata a istituire un rapporto di affettuosa confidenza con Costanza. Fra madre e figlia ci fu un dissidio costante e insanabile: le dividevano due personalità opposte – l’una robustamente pratica e vitale, l’altra morbosamente sensibile e intransigente –, un diverso livello culturale – la Pichler era ben lontana dall’erudizione sollecitata invece fin dall’infanzia in Costanza – e lo stesso grande affetto per Monti, che le rendeva in qualche misura rivali.<sup>138</sup>

Tale rapporto distaccato e litigioso con la madre non troverà rimedio fino alla vecchiaia di questa, quando Costanza le si riavvicinerà per un breve periodo, al fine di assisterla sul letto di morte.

---

<sup>135</sup> Cfr. ad es. la descrizione di Teresa in L. RAVÀ, *Teresa Monti Pichler*, in «Bollettino d’Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», a. IX, fasc. 5, maggio 1915, p. 116: «Alta, elegante, fresca, piena di brio e di vivacità»; M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 27: «Tutti i biografi la dicono bellissima: “Grandi occhi neri e folta, corvina la chioma; una bocca di rosa, un’aria di testa nobilissima, statura alta, con portamento dignitoso, [...] aveva lascivetto il viso e un pochino dava al largo la bocca, ma non tanto che disdicesse e ne la rendevano tutta briosa e lusinghiera, l’ingegno spigliato, i modi subiti e risoluti [...]”».

<sup>136</sup> Secondo alcuni studiosi, il personaggio di Teresa, amato da Jacopo, ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* potrebbe essere stato ispirato al Foscolo proprio da Teresa Pichler con la quale egli aveva avuto una relazione tormentata.

<sup>137</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 32.

<sup>138</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 29.



L'assenza di un legame con la madre è descritto da quasi tutti i biografi<sup>139</sup> poiché esso rappresenta sicuramente uno degli aspetti che incise maggiormente sul carattere della Monti e sulle sue scelte personali; indagando nelle testimonianze che ci sono pervenute, si nota che in Costanza mancò totalmente

il riconoscimento della madre come destinataria di affetto, la configurazione di un rapporto di solidarietà femminile all'interno del nucleo familiare. Teresa del resto non sembra toccata dall'ideologia culturale che va diffondendosi nel corso del secolo e che, attribuendo alla maternità un valore essenziale nella vita delle donne, di fatto identifica il ruolo femminile con quello di madre, caricandolo di quei connotati di oblatività e sacrificio di sé che faranno costantemente parte del ritratto ideale della donna ottocentesca.<sup>140</sup>

L'interesse del padre verso Costanza, come già accennato, fu invece molto più manifesto ma allo stesso tempo contraddittorio, soprattutto dal momento in cui Monti iniziò a vagliare i possibili partiti ai fini di un futuro matrimonio, quando la figlia non era ancora diciottenne.

In questo suo desiderio di trovare marito alla giovane e quindi di concordare, di fatto, un'unione combinata emerge dunque l'ambiguità della figura paterna:

se da un lato il poeta dimostra interesse per l'istruzione di Costanza e vera stima per le sue attitudini poetiche, che egli stesso sollecita e favorisce ponendola in contatto con i letterati del suo ambito, dall'altro non le riconosce alcuna autonomia e le preclude ogni libera iniziativa nelle scelte di vita, in particolare nella scelta dello sposo.<sup>141</sup>

Le doti intellettuali di Costanza si accompagnavano in lei ad un magnifico aspetto e il padre volle cercare di accasarla, trovando un degno marito a tal tesoro di figliuola.

---

<sup>139</sup> Cfr., a titolo esemplificativo, S. CECCHI, *op. cit.*, cap. Il "L'antagonista", tutto imperniato sul rapporto "antagonistico" tra Teresa e Costanza; S. SCIPIONI, *op. cit.*, p. 78; C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 28-37.

<sup>140</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 36; a questo proposito si confronti il cap. I di questa tesi nel quale si tratta proprio della problematicità nel far accettare alle donne il loro ruolo materno e le conseguenze di questo modo di pensare, in cui il sentimento verso i figli veniva considerato intrinseco alla figura femminile.

<sup>141</sup> *Ivi*, pp. 44-45.

Il Monti già dal 1806 premeva per un matrimonio in famiglia tra Costanza e Giovanni suo cugino, nonché figlio di Francesco Antonio, con cui la giovane aveva trascorso l'infanzia; ma "il giovinotto rimaneva di ghiaccio"<sup>142</sup> e pure Costanza, quindi il poeta, dopo numerosi tentativi (tra i cui anche quello di accasare la ragazza con l'altro cugino, Felice) decise di lasciare l'ambiente familiare e direzionare altrove le mire matrimoniali per la figlia.

I pretendenti non si fecero attendere, attratti dalla fanciulla e dalla possibilità di parentela con uno tra i più eminenti intellettuali italiani, ma Monti trovò motivi sufficienti per scartare ad uno ad uno prima "il conte Conti di Faenza dal patrimonio traballante, poi il cavalier Corbelli di Urbino ricco e di molta saviezza, ma che viveva in un borgo sperduto, dopo il cavaliere Maggenga di Vicenza troppo attempato e infine anche il medico Antonio Tesa di Ferrara"<sup>143</sup>.

Monti indirizzò poi il suo interesse verso l'esule greco Andrea Mustoxidi<sup>144</sup>, un insigne letterato originario di Corfù, col quale egli stava collaborando per la traduzione dell'*Iliade*.

Come accadeva spesso al Monti, egli sentì subito un forte attaccamento verso il corcirese, quasi fosse un suo secondo "figlio" e incredibilmente gli propose di accettare in sposa Costanza, nonostante fosse a conoscenza delle condizioni disagiate in cui versava Mustoxidi; questo si sentì onorato per la "generosità"<sup>145</sup> del maestro, dichiarando onestamente la sua situazione:

la molta modestia del mio patrimonio, che sarà più sminuito dalla lontananza e dall'amministrazione straniera, non la mancanza di alcuni pregi perché di questa giudicherà la fanciulla, ed a quella supplirà la generosità del padre.<sup>146</sup>

---

<sup>142</sup> C. PIANCASTELLI, *Vincenzo Monti e Fusignano*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1928, p. 52; si veda qui (pp. 51-55) la descrizione minuziosa delle trattative matrimoniali tra Monti e il fratello, comprovate dalle numerose epistole in materia, e la presentazione degli altri possibili pretendenti.

<sup>143</sup> Cfr. L. BAFFIONI VENTURI, *op. cit.*, p. 16.

<sup>144</sup> Cfr. A. RINALDIN, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXVII (online), Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2012, s.v..

<sup>145</sup> A. MUSTOXIDI, lettera a Vincenzo Monti, 3 marzo 1810, in V. MONTI, *Epistolario*, cit., vol. III, pp. 325-326.

<sup>146</sup> *Ibidem*.

Monti decise quindi di organizzare l'incontro tra i due giovani nella casa di Ferrara e "questo primo approccio rimase nei limiti normali dell'amicizia"<sup>147</sup> ma era evidente "l'impazienza del poeta di concludere questo parentado"<sup>148</sup>. Egli infatti scrisse in fretta una missiva all'indirizzo del Mustoxidi, al fine di convincere il ragazzo ad accettare la proposta di matrimonio:

Se il Cielo vorrà benedire le mire d'un padre che ama teneramente l'unica sua figlia e voi dopo questa, io spero che il mio disegno avrà buon effetto. Ma conviene che voi pure coll'opera vostra vi concorriate, conviene che vi rechiare, tosto che il potrete, in Milano, che frequentiate la mia casa, che procuriate d'ispirare nel cuore di Costanza un sentimento di tenerezza, sentimento che finora nessuno ha saputo eccitarle nel petto a segno di determinare la sua volontà, della quale io l'ho lasciata liberissima, perché reputo che nessun uomo la renderà felice senza la scelta del proprio cuore. L'affare dunque dipende tutto da voi, ed io confido nella vostra virtù, e nelle vostre dolci maniere le quali sapranno una volta trovar la via di guadagnarla.<sup>149</sup>

Dalle parole montiane possiamo dedurre il desiderio paterno di vedere Costanza felice e di non obbligarla ad una scelta contro la sua volontà<sup>150</sup>, ben presto però queste accortezze non saranno più tenute in considerazione.

I due ragazzi cominciarono dunque a frequentarsi e a piacersi molto e, nonostante l'aspetto fisico ed economico non fossero dalla parte del greco, Costanza vide in lui la profondità d'animo che cercava in un uomo.

Purtroppo Teresa, pratica calcolatrice come sempre, non fu per nulla d'accordo con quest'unione amorosa poiché il misero Mustoxidi non presentava proprio le caratteristiche ritenute da lei necessarie per potersi aggiudicare Costanza in sposa:

---

<sup>147</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 66.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> V. MONTI, lettera ad Andrea Mustoxidi, 23 giugno 1810, *Epistolario*, cit., vol. III, p. 363.

<sup>150</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 55: «a rinforzare questa ipotesi del valore eminentemente affettivo del progetto matrimoniale, contribuisce la, lettera che Monti scrive a Mustoxidi il 23 giugno 1810, che conferma come il poeta non intenda in alcun modo forzare la volontà della figlia».

brutto, sudicetto, povero in canna, una specie di *Diogene* letteratissimo; difetti, ai quali forse il padre di lei sarebbe passato sopra, in grazia dell'ingegno e del sapere del Mustoxidi, ma che non trovarono grazia presso la madre (purtroppo anche pel povero Monti), avidissima ed ambiziosa. La figlia era bella; il Monti glorioso. Essa dunque sognava per Costanza nozze ricche ed illustri [...].<sup>151</sup>

Per questo la Pikler non ebbe dubbi ed intervenne con decisione, convincendo anche il marito<sup>152</sup> della necessità di troncare la relazione e di impedire ai due di stare insieme.

Il Monti cercò scuse per ritardare il matrimonio, dovendo infine dare la triste notizia a Mustoxidi, che, logicamente, si risentì molto con il Poeta, dal quale era partita la proposta del matrimonio con Costanza; inoltre Monti cercò di modificare la versione dei fatti non volendosi assumere la colpa<sup>153</sup> di quanto stava avvenendo, però, questo suo improvviso cambio d'opinione, non poté che confermare le critiche sul suo inaffidabile e debole carattere.

Costanza si afflisse particolarmente per la situazione, soffrendo per l'allontanamento dall'innamorato, sia interiormente sia fisicamente<sup>154</sup>; i rapporti con la madre divennero estremamente difficili, l'atmosfera in casa si fece furente e la giovane venne mandata a Ferrara per sbollire la collera, in attesa di ulteriori decisioni genitoriali.

Il dolore, il dispiacere e il rancore per l'accaduto emergono nelle parole scritte dalla fanciulla ad un'amica di collegio:

la mia confusione è tale che non so se riuscirò a dirti tutto l'affanno del mio animo. Si vuol separarmi dal mio Andrea. Mio padre, che fino a ieri lo considerava già come un figlio, oggi gli è contrario e, istigato da mia madre

---

<sup>151</sup> E. MASI, *La figlia di Vincenzo Monti*, cit., p. 356.

<sup>152</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 69: «eccola ad adoprare tutta la sua scaltra ascendenza sul marito e a persuaderlo delle qualità negative del greco, sposo indegno della loro figlia. E batti e batti e batti ci riesce: qualunque cosa Teresa vuol dare a bere a Vincenzo, egli la ingollerà come acqua fresca».

<sup>153</sup> Cfr. *Ivi*, p. 75: «[Monti] piega alla volontà della moglie perché è una forza superiore alle sue possibilità di ribellione; lui ne soffre, sul serio, perché al Mustoxidi vuol bene, lo stima; eppure non ha rimorsi, è convinto che nell'affare non ha alcuna colpa».

<sup>154</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 70-71.

m'impone di staccarmi da lui. Per il mio bene, mi si dice... Ma chi dà loro il diritto di decidere qual è il mio bene? In verità questa è una bestemmia, è il prezzo del riscatto che mia madre paga per la tranquillità della sua coscienza, se pur ne ha una, mentre mi sacrifica alla sua vanità. Che cosa infatti la induce a tanta ostilità verso questo giovane se non il desiderio ch'io faccia un matrimonio più brillante e più vantaggioso, e ciò non per me certamente, ma per soddisfare la di lei ambizione e cupidigia?<sup>155</sup>

Costanza conosceva il carattere della madre e sapeva che gli interessi materiali avevano per lei ben più importanza dei volubili sentimenti amorosi tra due giovani. In quel momento, provvidenzialmente sulla strada dei Monti, si presentò una nuova occasione per accasare la figlia e questa volta il pretendente sembrò avere tutte le carte in regola per accaparrarsi la giovane.

Nell'estate del 1811, infatti, il conte Filippo Ronconi, un letterato pesarese amico di famiglia, presentò alla coppia un nobile benestante dedito alle lettere e alla filologia, che vantava antiche origini aristocratiche e proveniva, come Monti, dalla Romagna ma viveva da decenni a Pesaro.

Il fortunato rampollo in questione era Giulio Peticari.

### **II.3. La moglie di Giulio Peticari**

Costanza accolse in modo molto negativo la notizia del possibile matrimonio col Peticari, al primo incontro la futura sposa tenne "un contegno gelido e sconcertante"<sup>156</sup> e continuò a manifestare il suo dissenso, crollando in sfoghi di pianto o in crisi di rabbia, tipiche espressioni del suo sensibile carattere.

---

<sup>155</sup> C. MONTI, lettera a Caterina Mantovani, 9 aprile 1811, citata in F. GARAVINI, *Diletta Costanza*, cit., p. 40.

<sup>156</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 76.

Mediatori al matrimonio si posero svariate paraninfe<sup>157</sup> tra cui la Marchesa Orintia Romagnoli Sacrati, amica di entrambe le famiglie, che fece da paciere nelle complicate trattative prematrimoniali.

Giulio, accorgendosi dell'astio di Costanza nei suoi confronti e della sua reticenza al matrimonio, scrisse numerose lettere per dichiarare il suo disaccordo nello sposare una donna a lui così contraria, che, in questo modo, avrebbe sminuito il suo nome e la sua fama:

Non ho mai dato a nessuno il diritto d'umigliarmi e molto meno lo debbo ad una moglie. La mia parole è sacra. Se Costanza si contiene meco come il posso esigere, ella conti sul mio affetto e sulla mia sincerità, se ella vuole prendersi gioco di chi l'ama, torni agli affamati suoi Mustoxidi e lasci in pace chi non le ha mai fatto nessun oltraggio nell'offrirle la mano.<sup>158</sup>

Comunque, grazie all'intervento dei vari mediatori, Giulio alla fine decise di procedere con la proposta di nozze, non prima però di aver concordato di ricevere dai Monti una ricca dote<sup>159</sup>, comprendente le terre possedute da Vincenzo e anche i frutti futuri che quei terreni avrebbero prodotto.

Oltre alle richieste prematrimoniali, un'altra questione dovette essere vagliata dai genitori della sposa: la non ottima fama che precedeva il Peticari, indicandolo come un assiduo frequentatore di donne appartenenti a bassi ceti sociali e soprattutto il preesistente legame con una di queste, tale Teresa Ranzi, dalla quale aveva avuto nel 1810 anche un figlio, Andrea.

---

<sup>157</sup> Tra gli intermediari al matrimonio si ricordano la Marchesa Orintia Romagnoli Sacrati, Maria Scutellari animatrice di un importante salotto ferrarese, e la Marchesa Marietta Zavaglia Massari, oltre al già menzionato Filippo Ronconi; cfr. M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 76.

<sup>158</sup> G. Peticari, lettera alla marchesa Zavaglia Massari, citata in M. ROMANO, *Costanza Monti Peticari*, p. 27.

<sup>159</sup> Cfr. M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 80: riferendosi alle pesanti pretese matrimoniali del Peticari, le definisce dimostrazione di «avidità gretta, antipatica!»; M. ROMANO, *Costanza Monti Peticari*, p. 27; la stessa Romano, che poco prima aveva dichiarato: «vi sono in queste lettere [del Peticari a Costanza] puntigli e collere di innamorato che svaniscono alla prima dimostrazione di tenerezza, vi sono apparenti rancori, sotto i quali si cela l'amore», non esita però a dichiarare (p. 29) a proposito della dote, che il Peticari «si mostrò in questa occasione di una tale grettezza, accampando pretese irragionevoli, da compromettere l'esito delle trattative».

Il rapporto con la Ranzi continuava da molti anni e il Peticari aveva dichiarato, in passato, di essersene innamorato e di volerla sposare, ma il veto assoluto del padre, che non voleva compromettere la sua nobile casata, aveva impedito a Giulio di perseguire il suo sogno. In realtà la relazione era continuata e l'uomo versava mensilmente un assegno familiare alla popolana per il mantenimento proprio e del bambino e, leggendo le lettere scambiate tra Peticari e il cugino Cassi, si intuisce che la "famigliola" illegittima viveva ancora sotto lo stesso tetto<sup>160</sup>, quando le trattative di matrimonio con Costanza erano già in stadio avanzato.

Nonostante queste rivelazioni sulla fama del futuro sposo, celate completamente a Costanza, e l'esosa richiesta dotale, Teresa non sembrò per nulla frenata dal continuare il fidanzamento<sup>161</sup> e così anche Vincenzo diede il suo benestare, non rammentandosi più il suo precedente proponimento di rispettare, prima di tutto, la volontà di Costanza.

A quel punto, infatti, l'ultima persona da convincere era la stessa sposa, che con grande sforzo, non poté che accettare di ubbidire ai genitori, come ben si confaceva alle fanciulle del tempo, e rispettare il supremo ordine paterno<sup>162</sup>.

Così il giorno del ventesimo compleanno di Costanza, 7 giugno 1812, nella chiesetta di Majano, si celebrarono le nozze Peticari-Monti.

Come omaggio ai novelli sposi gli amici letterati appartenenti alla scuola Arcadica di Savignano composero dodici canti benaugurali, i quali si aprivano con l'Inno proemiale della poetessa Saffo Lazia, al secolo Enrica Dionigi, che così cominciava:

Già sovra l'ali il fausto dì pendea,  
Che di GIULIO e COSTANZA il nodo eletto  
Era prefisso ne l'eterna idea.<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 58.

<sup>161</sup> V. MONTI, lettera ad Orintia Romagnoli Sacrati, 4 gennaio 1812 in *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 4: Monti riporta le parole della moglie alla notizia della relazione segreta del Peticari «se Peticari soddisfa ai debiti di natura lo lodo; e s'egli è uomo di mondo, tanto meglio. Non v'è che il balordo che piglia moglie con tutta in corpo la sua verginità».

<sup>162</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 58-59: «per lei acconsentire alle nozze fu essenzialmente un atto di obbedienza al padre, il riconoscimento della sua futura lungimiranza nel disporre della sua felicità futura, una pubblica sottomissione che ridimensionava in senso gerarchico il loro rapporto».

Purtroppo non solo quello non fu un “fausto dì”, ma fu invece l’inizio della tempesta.

Il Monti, conoscendo il carattere della Costanza e intuendo quello del “figlio” acquisito Giulio, si sentì in dovere di raccomandare la coppia al già menzionato Francesco Cassi, cugino e “amico più caro”<sup>164</sup> del Perticari, che avrà in seguito un ruolo molto importante nella vita di Costanza<sup>165</sup>.

Queste le parole paterne:

quando mia figlia passerà nelle braccia del figlio dell’amor mio, unitevi ad esso, ve ne prego, per illuminare la sua inesperienza, per proteggere la sua condotta, per dirigere la sua sensibilità, la quale, essendo eccessiva, non può andare scompagnata da quei difetti che la natura suol porre in questa funesta prerogativa.<sup>166</sup>

Il matrimonio, vista la differenza d’età tra gli sposi – Giulio aveva tredici anni più di Costanza – e l’opposizione dei caratteri – lui riflessivo e pacato, lei entusiasta e smisurata sia nelle gioie che nei dispiaceri – cominciò già con alcune difficoltà.

Nonostante quanto si apprende dalle lettere di Costanza, nelle quali la giovane descrive la sua “intera felicità” e parla dell’“amor generoso di Giulio”<sup>167</sup>, la maggior parte dei biografi<sup>168</sup> afferma che anche i primi anni di matrimonio non furono gioiosi per la coppia.

---

<sup>163</sup> *Agli Dei Consenti Inni*, Parma, co’tipi Boldoniani, 1812, i vari autori compaiono con lo pseudonimo col quale erano iscritti all’Accademia Rubiconia Sempemania dei Filopatridi e alla fine è pubblicato l’elenco con i nomi reali.

<sup>164</sup> Cfr. C. MONTI PERTICARI, lettera a Francesco Cassi, 27 aprile 1812, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 2: chiede al Cassi «che l’amico il più caro del mio Giulio, onori me pure della sua amicizia».

<sup>165</sup> Durante il matrimonio Francesco Cassi, che ricordiamo essere cugino da parte materna anche di Leopardi, fu uno dei più stretti amici di Costanza ma, alla morte del Perticari nel 1822, fu lo stesso Cassi il primo divulgatore delle voci calunniose che incolparono Costanza del decesso del marito.

<sup>166</sup> V. MONTI, lettera a Francesco Cassi, s.d. ma sicuramente del 1812, in *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 1.

<sup>167</sup> V. MONTI, lettera a Costanza, 30 settembre 1812, in *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 89.

<sup>168</sup> Cfr. A. FORATTI, *Poetessa e figliola di poeta*, Ferrara, Taddei, 1926, p. 4: «L’unione non poteva essere felice, quantunque ne conservasse le apparenze nel carteggio di alcuni anni»; C. PIANCASTELLI, *op. cit.*, p. 61: «Queste nozze non furono felici. Non tardarono i giorni dell’amarezza»; M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 88: «Quello che afferma Maria Romano, cioè che i primi tempi il matrimonio fra Giulio e Costanza fosse lieto, ci lascia alquanto dubbiosi, nonostante che la figlia assicurasse al padre di essere felice»; G. SEGANTI, *Un idillio rientrato*, cit., p. 3: «coniugio turbato da frequenti nuvole».



Costanza non esitò a far emergere il proprio carattere:

se si è piegata alla volontà dei genitori nell'accettare un destino legato a una logica patrimoniale e di decoro familiare, non sembra disposta ad assumere i comportamenti e la disposizione psicologica che a tale ruolo di moglie tradizionale sono connessi. In particolare le manca l'attitudine all'obbedienza che è requisito imprescindibile della sposa [...].<sup>169</sup>

Il ruolo della moglie devota e sottomessa non le si confaceva e da subito cominciarono i primi screzi, riportati diligentemente da Cassi al Monti. Egli cercò di sistemare come poteva la situazione, alla figlia raccomandò di tenere un comportamento corretto con una "cieca, assoluta, illimitata subordinazione"<sup>170</sup> nei confronti del coniuge, ma al contempo si rivolse anche a Giulio, ricordandogli che "la maggior parte degli errori che le donne commettono sono spesso opera"<sup>171</sup> dei mariti.

Costanza tentò di seguire le indicazioni paterne, "probabilmente cercò, s'impose anche, di amare il marito"<sup>172</sup> e così supplì all'avversione fisica verso Giulio, avvicinandosi a lui intellettualmente.

Il loro rapporto si sviluppò inizialmente come quello tra un maestro e un'allieva: la giovane sposa era felice di poter apprendere dall'esperienza del marito filologo e letterato, e, a sua volta, era anch'egli soddisfatto per la possibilità di collaborare con il grande Monti.

Costanza inoltre si riteneva fortunata ad avere l'opportunità di continuare i suoi amati studi, fatto che in quegli anni destava ancora molto scalpore<sup>173</sup>, perché alla donna veniva assegnato il ruolo di moglie e madre, a scapito della possibilità di una contemporanea crescita personale e culturale.

Negli anni la Monti riuscì ad ampliare ancor più la propria erudizione ottenendo un ruolo di spicco nella società del tempo, collaborò sempre più frequentemente agli

---

<sup>169</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 63-64.

<sup>170</sup> V. MONTI, lettera a Costanza, 30 settembre 1812, in *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 89.

<sup>171</sup> V. MONTI, lettera a Giulio Perticari, 24 giugno 1812, in *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 39.

<sup>172</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 88.

<sup>173</sup> Come si è ampiamente argomentato nel cap. I di questo elaborato.

studi del consorte, definendosi lei stessa “segretario intimo”<sup>174</sup> del marito, e condivise con lui sempre maggiori interessi, primo fra tutti lo smodato amore per Dante ma anche il forte attaccamento alla patria e agli ideali di libertà e indipendenza.

Le opinioni qualificate di Costanza venivano prese in seria considerazione anche dagli altri letterati della Scuola Romagnola; oltre all’Accademia d’Arcadia, di cui faceva già parte prima delle nozze con il nome di Telesilla Meonia, le venne concesso l’onore di diventare l’unico membro donna della Colonia Isaurica o Accademia Pesarese<sup>175</sup>, rinnovata da suo marito, dal Cassi e da Antaldo Antaldi nel 1808.

La vivace attività intellettuale e lo stimolante scambio culturale che si videro a Pesaro in quel periodo, valsero alla cittadina il soprannome di “Atene delle Marche”.

Casa Peticari era il fulcro di quest’atmosfera creativa, nel suo salotto si avvicendavano importanti pensatori del tempo che traevano ispirazione dagli scambi colti che avvenivano ogni sera, e Costanza emergeva tra tutte queste personalità:

ella, affascinante per bellezza e per gioventù, ricca d’un nome illustre a cui era pari il singolare ingegno, vi si assise regina accogliendo, in dotti e leggiadri conversari, la miglior società pesarese [...].<sup>176</sup>

In questi primi anni di divertimento e appagamento intellettuale, si intravidero però le prime ombre nella vita dei Peticari.

Il 22 febbraio del 1814 alla coppia nacque un figlio, Andrea, che però morì solo diciotto giorni dopo e, a seguito del parto, anche la vita di Costanza fu in serio pericolo.

---

<sup>174</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Francesco Cassi, 15 [settembre 1814], in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Peticari*, cit., p. 8: «Non so se tu sappi che da qualche tempo son divenuta il *segretario intimo* di mio marito: ecco perché rispondo per lui alla tua, lettera».

<sup>175</sup> Cfr. M.S. BALDUCCI, *Colonia Isaurica o Arcadia Pesarese o Accademia Pesarese*, in L. BAFFIONI VENTURI, *op. cit.*, p. 139.

<sup>176</sup> C. BERTINI-ATTILJ, *op. cit.*, p. 455.

Dopo settimane di convalescenza la giovane riacquistò la salute ma sicuramente la perdita del figlio causò in lei ferite profonde e, sottraendosi in modo trasgressivo al modello allora imperante della donna-madre, nella sua vita non ebbe altri figli, “a detta dei suoi detrattori per aver escluso da allora in poi il marito dalle sue stanze”<sup>177</sup>.

Sicuramente in questo allontanamento dal modello materno influi anche l’assenza accanto a lei di Teresa, durante questi momenti di sofferenza, infatti, la madre non le fu mai vicina, non andò mai a farle visita a Pesaro né le inviò parole affettuose o sinceramente cordiali.

Sempre nel 1814 giunse a Pesaro la notizia della scomparsa, dopo la spedizione di Russia, del fratello del Cassi, e Costanza si attivò in tutti i modi per rintracciarlo, notando che il padre di questo sembrava invece completamente disinteressato alla questione:

credo più impossibile ancora che vi sia in tutto l’Universo una bestia più bestia del Signor Conte Annibale Cassi. Se questo nome non fosse il tuo, egli mi saria divenuto odioso dopo l’accaduto. Perdonami questo sfogo, e convieni che t’amo molto, se per sola tua grazia risparmiò a tuo Padre tutte le mie maledizioni. Onde non esserti affatto inutile, mi sono data mille brighe per secondarti nella ricerca del tuo Luigi.<sup>178</sup>

Purtroppo poco tempo dopo si scoprì che Luigi Cassi era morto e Costanza sembrò essere la più rammaricata per la disgrazia<sup>179</sup>. Ad aggiungere apprensione al dolore, si aggiunse la notizia della caduta di Napoleone e del conseguente pericolo per il

---

<sup>177</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 65; questa primo elemento di separazione nella coppia, evidente nel dormire in stanze separate, è stato evidenziato da molti biografi, tra cui M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 91 cita P. MANTEGAZZA, *Fisiologia dell’odio*, Milano, Treves, 1889, p.102: «Non tutti sanno perché la figlia di Vincenzo Monti non potesse mai dormire nella stessa camera del conte Perticari di lei marito, non tutti conoscono la freddezza glaciale di quel talamo illustre. Io la conobbi da un contemporaneo. Il povero conte aveva il fiato così fetido, che infettava la camera dov’egli abitava»; sarà proprio questo il primo sintomo della malattia epatica che lo condurrà alla morte.

<sup>178</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Francesco Cassi, 15 settembre 1814, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 6.

<sup>179</sup> Cfr. M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 65: «Sarebbe stato vano sperare un pensiero di tenerezza dal conte Annibale la cui condotta definisce l’uomo, o da Francesco Cassi, il quale con lo stesso animo crudele che più tardi manifesterà verso Costanza, si mostrò in questa sventura domestica, indifferente e dimentico dell’infelice fratello».

Monti, che tanto aveva esaltato il nome dell'Imperatore, e che si ritrovava ora sotto il dominio austriaco; la somma di questi accadimenti comportò per Costanza l'allontanamento momentaneo dagli ambienti intellettuali che era solita frequentare, e l'inizio di una fase di forte misticismo.

In realtà Monti riuscì rapidamente, come sempre, a cavarsela e a sopravvivere anche sotto i nuovi padroni, scrisse<sup>180</sup> quindi per rassicurare la figlia e ironizzò, ateo convinto qual era, su questa nuova infatuazione religiosa della ragazza.

Costanza, poco tempo dopo, mostrando ancora una volta la "stupenda contraddittorietà del suo carattere"<sup>181</sup>, lasciò le riflessioni mistiche e tornò ai suoi passatempi preferiti: lo studio, gli incontri intellettuali e il teatro.

Tra i maggiori intrattenimenti culturali del periodo si vide l'emergere delle rappresentazioni teatrali, sia comiche che tragiche, svolte molto frequentemente in teatrini installati nelle case di facoltosi nobili, tra cui si ricorda quello nella villa di San Costanzo del Cassi.

Costanza si diletta spesso nella messa in scena di varie *pièces*, preferendo, a differenza della madre attrice, rimanere dietro le quinte piuttosto che calcare il palcoscenico; nel frattempo il marito si occupò del restauro del teatro di Pesaro e il 10 giugno 1818 venne inaugurato col nome di "Teatro Nuovo"<sup>182</sup> chiamando, per la serata d'apertura, il grande maestro Gioacchino Rossini a dirigere la *Gazza ladra*.

Il musicista, allora appena ventiseienne, soggiornò a casa dei Peticari e sembrò invaghirsi della coetanea che ricambiava l'ammirazione per lui, e così descrisse la contessa: "era la più bizzarra donna che io mi abbia mai conosciuta. Spesso faceva pazzie e stava ingrognata col marito, e il povero Giulio veniva da me, perché io la quietassi"<sup>183</sup>.

---

<sup>180</sup> Cfr. V. MONTI, lettera a Costanza, 4 agosto 1814, in *Epistolario*, vol. IV, p. 168.

<sup>181</sup> S. CECCHI, *op. cit.*, p. 99; a questo proposito cfr. L. PASQUINI, *Processo a Costanzina*, cit. p. 386: «Costanza ha preceduto i tempi. Alternando periodi di pazza gioia a momenti di intenso misticismo».

<sup>182</sup> Il sipario del Teatro Nuovo venne dipinto dal milanese Angelo Monticelli che raffigurò i Poeti, Vincenzo Monti, Ippolito Pindemonte, Paolo Costa e Giulio Peticari; vicino a questo una Musa sta suonando la cetra, essa rappresenta Costanza Monti, unica donna raffigurata nel teatro.

<sup>183</sup> G. ROSSINI, lettera a Filippo Mordani, in T. CASINI, *Rossini in patria*, citato in M. BORGESE, *op. cit.*, p. 118.

In realtà l'esistenza di una reale storia tra i due sembra impossibile e, oltretutto, non ne resta traccia nei carteggi dei protagonisti; in ogni caso, però, il carattere bizzarro e originale della giovane iniziò a dare adito a molti altri pettegolezzi e le voci di qualche intralazzo amoroso con l'intellettuale di turno si fecero persistenti. Secondo Bertini-Attilj, proprio la purezza di Costanza nei comportamenti fu causa dei suoi mali:

nel temperamento di lei [...] eravi una eccessiva sensibilità e franchezza, e spesso inconsciamente usciva in frasi e giudizi alquanto arditati. Non fusca, la coscienza sfidava talvolta le apparenze, e non si peritava di dare del *tu*, in lettere e conversando, non solo le amiche ma anche gli amici. E questo suo fare, senza esteriorità accademiche ed anche senza ipocrisia, parmi deve essere stato primo argomento di pettegolezzo.<sup>184</sup>

Sicuramente l'atteggiamento di Costanza parve una novità rispetto ai canoni di comportamento stabiliti tra uomini e donne, a questo poi si aggiungeva una certa dose di "civetteria"<sup>185</sup> nella ragazza che, ancor giovane, molto bella e dotata di sicuro ingegno, sapeva affascinare i letterati con cui si intratteneva.

Gli interrogativi sulla veridicità o meno dei suoi tradimenti al marito e dei suoi amanti, soprattutto dopo la morte del Peticari, non hanno ancora trovato risposta. Rispetto ai primi studi su questa donna, che la condannavano<sup>186</sup> o la assolvevano<sup>187</sup> completamente, oggi si è più propensi a pensare che forse Costanza abbia avuto qualche relazione, soprattutto da vedova, ma tranne la probabile storia con Zajotti<sup>188</sup>, le altre si sono svolte sul piano puramente intellettuale e platonico. Si è

---

<sup>184</sup> C. BERTINI-ATTILJ, *op. cit.*, p. 457.

<sup>185</sup> Cfr. G. SEGANTI, *Francesco Cassi e Costanza Monti*, cit., p. 642: «Costanza [...] non fu cattiva, nonostante un temperamento irrequieto ed un'esuberanza di vita che ad alcuni parve, ed era, civetteria»; R. RENIER, *La figliuola del Monti*, cit.: «Che possa aver ceduto più volte ad una innocente civetteria, si ammette; che possa anche aver commesso, con quel suo spirito bollente, qualche leggerezza, non si nega, ma colpe gravi ed irrimediabili non furono, anzi probabilmente fu la sua troppa onestà che accese in anime abbiette, come quella del Cassi, l'odio vendicativo».

<sup>186</sup> Cfr. L. PASQUINI, *Processo a Costanzina*, cit., estremo nell'affibbiare alla Monti numerosissimi amanti.

<sup>187</sup> Cfr. M. ROMANO, *Costanza Monti Peticari*, cit.

<sup>188</sup> Paride Zajotti (1793-1843), letterato e magistrato, giudice e consigliere per il governo austriaco presso Milano, collaborò alla «Biblioteca Italiana», fu amico del Monti e di Costanza, con la quale

arrivati addirittura ad affermare che “Costanza non abbia mai amato davvero, nei fatti, alcun uomo”<sup>189</sup>.

In ogni caso, andando oltre le dicerie sulla sua condotta, Costanza era essenzialmente “una cerebrale, bramosa di essere qualcuno, e le sue aspirazioni non tendevano ad altro che alle cose alte dello spirito”<sup>190</sup>.

Il suo interesse primario era la cultura e la possibilità di crescita personale data dall’ambiente intellettuale che la circondava:

per lei la cultura è mezzo per costruire e cementare i rapporti umani, in particolare maschili, e *in primis* quello con il marito, ma ciò non sfocia in una ortodossa vita di società, regolata da norme di galanteria che tutelino, almeno formalmente, la distanza di chi partecipa al gioco delle amicizie salottiere. La sua attitudine a «uscire dall’ordinario» la porta da un lato a caricare tali amicizie di implicazioni affettive difficilmente gestibili da parte maschile, dall’altro a dedicarsi allo studio con un accanimento sempre più esclusivo, tanto da considerarlo come attività alternativa alla vita di società, e non compatibile né tanto meno funzionale ad essa.<sup>191</sup>

Costanza aveva una concezione “alta e ampia dell’amicizia”<sup>192</sup> e credeva nella possibilità che questo legame nascesse anche tra un uomo e una donna; le sue più grandi amicizie furono infatti furono prettamente maschili e su tutte emerse quella con il marchese Antaldi.

A dimostrazione di ciò, tra il 1816 e 1817 la Monti scrisse il suo poemetto *L’origine della Rosa*, con dedica “all’amico del mio cuore Antaldo Antaldi”<sup>193</sup>.

---

venne poi accusato di avere una relazione, come si vedrà nel par. II.5. “La vedova: nel nome di Giulio”.

<sup>189</sup> S. CECCHI, *op. cit.*, p. 91.

<sup>190</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 119.

<sup>191</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 74.

<sup>192</sup> *Ivi*, p. 76; Si confronti tutto il cap. II intitolato “La «santa amicizia»”, sintagma che intende indicare il rapporto con Antaldo Antaldi (1770-1847): «l’amico preferito di Costanza»; nelle lettere di Costanza ad Antaldo lei lo chiama sempre «Caro amico».

<sup>193</sup> C. MONTI PERTICARI, *L’Origine della Rosa*, in *Versi e lettere di Costanza Monti Perticari e odi di Achille Monti*, con prefazione di F.L. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1860.

A questo appassionato filologo e intellettuale, Costanza rivelava i dettagli della sua esistenza, in lettere dense di passione e sentimenti, tipici del carattere della giovane, ma anche cariche di molta ironia.

Il linguaggio delle epistole di Costanza è stato a volte mal interpretato poiché la giovane si rivolgeva agli amici – tra cui Antaldi, Cassi, Mamiani<sup>194</sup> – in modo molto affettuoso e diretto; a volte le sue sembrano espressioni da vera innamorata ma questo si può ricondurre allo stile retorico del tempo, amplificato inoltre dall'originalità, franchezza ed esuberanza tipiche della Monti.

In una lettera ad Antaldi, Costanza spiega lo strano comportamento di un nobile che aveva messo in circolazione malignità sul suo conto, forse perché offeso da un rifiuto di lei:

A vero dirti ho di che lagnarmi di Paolino Giorgi per la sua mala lingua; e tempo fa essendomi stata riferita cosa detta da lui in mio danno, liberamente, com'era mio dovere, gliene feci parola. Egli si scusò, negò, protestò e disse tutto ciò che in simili circostanze si usa dire, o innocenti o no che si sia. Io quasi gli credetti e lo trattai colla stessa amorevolezza di prima; di che tu puoi essere stato testimonio ogni volta ch'egli si è mostrato in mia casa. Ma egli diradò da quell'epoca le sue visite e le troncò infine; né io pensai a fragliene rimprovero, perché non ho mai chiesto per questo mezzo la compagnia d'alcuno, e perché ho per massima di non farlo. Però tutte le volte che m'è accaduto incontrarlo o per istrada o in altro luogo, gli ho sempre fatto buon viso, malgrado che la sua condotta m'abbia chiarita ch'egli realmente ha alcun torto a rimproverarsi contro di me. Tutto questo cred'io è avvenuto perché niun uomo soffre ripulsa

---

<sup>194</sup> Cfr. E. VITERBO, *op. cit.*, p. 378, l'articolo tratta dei rapporti d'amicizia tra Costanza e Giuseppe Mamiani (1794-1847), importante studioso di materie scientifiche, fratello del poeta Terenzio, anch'esso amico dei Perticari. Il legame confidenziale tra i due è testimoniato da alcune lettere, allegate al saggio, e rispetta i caratteri d'affettuosità e franchezza che abbiamo visto caratterizzare i rapporti di Costanza con gli amici e infatti Viterbo scrive: «queste lettere al Mamiani valgono ognor più a provare, giustificandola, quella liberale, espansiva e intima amicizia, che legava la moglie di Giulio Perticari a quanti dotti, colti e gentili uomini, nella patria adottiva del marito, frequentavano la nobile Casa».

di donna in materia di galanteria, senza trarne vendetta come meglio può; e nol potendo coi fatti si scatena con la lingua.<sup>195</sup>

Sicuramente questo non fu il primo caso, ma nemmeno l'ultimo, in cui i corteggiatori respinti divulgarono false maldicenze sul conto della Perticari.

Nell'ambiente ristretto di Pesaro, dunque, i comportamenti di Costanza, il suo dare "del tu" agli uomini e trattarli come suoi pari, il suo vestirsi in modo eccentrico e sorprendente, il suo carattere sensibile e mutevole, venivano facilmente mal interpretati: "invidia ed ammirazione che, poste in un piccolo centro, facilmente si convertono in calunnia ed in basse vendette"<sup>196</sup>.

Per questo Costanza, infastidita dalle insistenti voci sul suo conto e annoiata dall'ambiente che incominciava a starle stretto, dopo molte insistenze, convinse il marito a trasferirsi a Roma.

Ad ottobre del 1818 Costanza e Giulio giunsero dunque nella città eterna;

a spingere i coniugi Perticari verso Roma sono, oltre che le prospettive di promozione culturale, anche motivazioni di ordine ideologico: in anni di così caotico succedersi di sistemi e di idee, quando l'illusione di un'unità nazionale che restituisca dignità all'Italia è ormai caduta, Roma con il suo passato ancora vivo e presente costituisce l'unico segno di grandezza superstite e si carica agli occhi dei cultori della letteratura, in particolare di quelli che militano sul fronte antiromantico, di un forte valore simbolico di rinascita.<sup>197</sup>

Nonostante le grandi aspettative, dopo pochi giorni Costanza già lamentò la lontananza da Pesaro, "come i nomadi e i poeti stava bene là dove non era"<sup>198</sup>, e soprattutto manifestò una grande delusione nell'accorgersi che i fasti del passato romano non sussistevano più. Come è tipico del suo animo la malinconia prese ben presto il posto dell'entusiasmo e la Monti entrò in un lungo periodo di tristezza che,

---

<sup>195</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera al marchese Antaldo Antaldi, 1817, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 38-39.

<sup>196</sup> C. BERTINI-ATTILJ, *op. cit.*, p. 456.

<sup>197</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 81.

<sup>198</sup> L. PASQUINI, *Processo a Costanzina*, cit. p. 384.



a fasi alterne, non l'abbandonerà più; come ben disse la Borgese "è fatale che Costanza porti seco ovunque la sua agitata inquietudine"<sup>199</sup>.

Così sconsolata confidò all'Antaldi che "Roma era più bella nella sua immaginazione che nella realtà" e che avrebbe "fatto di tutto per tornarsene a Pesaro perché sono troppe le cose che lì la arrabbiavano"<sup>200</sup>.

Col procedere dei mesi la situazione non sembrò migliorare, se così scriveva all'amico alla fine del 1818:

Sono quattro ordinari che non ho tue lettere: due che sono senza novelle di Pesaro. Questo silenzio de' miei più cari ed alcuni dispiaceri domestici mi hanno siffattamente ripiena di amarezza, che sono quasi disperata non che priva di consolazione. Aggiungi a questi mali morali la necessità di girare tutto il giorno, prima per trovare una casa, poscia per assestarla e la rabbia di aver sempre a combattere con gente oziosa, superba, ladra e peggio, se peggio vi è. – Chi ravviserebbe in costoro i figli de' Manlî, de' Bruti, de' Coriolani e di tanti altri veramente divini? Qual contrasto fra Roma antica, Roma sovrana dell'universo, e Roma ora meschina di tutte quante le nazioni! Questi e cento altri pensieri che buono è tacere mi riempiono la mente ed il cuore di altissimo sdegno, sì che se dall'un canto ho caro di adorare da vicino gli avanzi della morta nostra grandezza, dall'altro ardo di abbandonare in essi i testimoni della nostra miserabile schiavitù.<sup>201</sup>

---

<sup>199</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 27.

<sup>200</sup> Cfr. C. MONTI PERTICARI, lettera al marchese Antaldo Antaldi, 23 novembre 1818, in *Lettere inedite e sparse*, cit., pp. 58-59: «Ma a dirti il vero nulla ha vinto la mia aspettazione. Insomma se le opere antiche non avanzano le moderne, il che credo (la sola Rotonda, che ho veduto, mi ha sorpreso più di S. Pietro), Roma era più bella nella mia immaginazione che in realtà. Domani andrò allo studio di Canova: dopo domani mi porterò alla parte più antica di Roma e certamente non poserò finché non avrò veduto dal primo all'ultimo sasso di essa. Dopo, raccoglierò le varianti del codice di Dante scritto dal Boccaccio, che Borghesi ha trovato nella Vaticana; ed anco di un altro scritto dal Bembo. Finito questo lavoro farò di tutto per tornarmene a Pesaro, poiché sono troppe le cose che qui mi arrabbiano. Tutto ciò resti fra noi: anzi se alcuno ti chiedesse di me, di' pure che sono lietissima e contentissima». Il codice a cui si riferisce Costanza è il ms Vaticano Latino 3199; se ne parlerà più diffusamente nel cap. III.

<sup>201</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera al marchese Antaldo Antaldi, 23 dicembre 1818, in *Lettere inedite e sparse*, cit., pp. 63-64.

A differenza del marito che sembrò subito integrarsi nella frizzante vita capitolina, la Monti si sentì, ancora una volta, un'esclusa<sup>202</sup>. Non poteva entrare, in quanto donna, nella Biblioteca Vaticana, dove era conservato il codice dantesco autografo del Boccaccio, che ella voleva studiare, e non riusciva ad integrarsi con le dame del posto, perché considerata ancora troppo originale e fuori dagli schemi.

L'Antaldi le suggerì di provare ad inserirsi nella società locale per scacciare un po' della malinconia che la teneva schiava, ma Costanza rispose amaramente di disprezzare l'ambiente mondano, senza moralità né profondità di spirito, nel cui "sozzissimo fango" non voleva immergersi:

So certo che li consigli dell'ultima tua lettera non ti partirono dal cuore. Come mai puoi tu avere immaginato la tua Costanza immersa in quel sozzissimo fango che tante volte abbiamo tu ed io biasimato nella maggior parte degli uomini e delle donne? credi tu veramente che il dissipamento dello spirito sia un rimedio contro le percosse della mala fortuna? Ch'io ceda, tu dici, all'invidia delle altre donne: ma stimi tu cosa tanto dannosa l'invidia di tutto il mondo? giacché quello solo è miserrimo che ha difetto dell'altrui invidia. Ma è ben dolorosa cosa l'essere invidiata soltanto da gente vilissima. Né migliore è l'altro consiglio che mi dai, di stancare e logorare la migliore mia età ne' falsi piaceri del mondo galante, riserbando agli studii ed a più sagge occupazioni li tardi miei anni. E chi mi compenserà poscia del perduto tempo? chi mi salverà dal giusto biasimo dei buoni? chi mi insegnerà a impor silenzio alla stessa mia coscienza? io abbandonare i miei libri? gli amici più cari della mia gioventù? quelli che tante volte mi hanno sottratta alle molte passioni della presente società? quelli che mi hanno insegnato a ridermi della fortuna, a bastare a me stessa, ad apprezzare solo i pochi buoni ed a fuggire i malvagi, a non curare voce di popolo né onori di grandi?

E non so io forse che il mondo ama pessime cose? come potrei io mai ad esso legarmi, se non prima mi cangiassi in pessimissima donna? e così essendo potresti poi tu medesimo stimarmi più mai? poiché quantunque molte male cose siano state di me dette, tu ed io sappiamo non averle io meritate; e certo

---

<sup>202</sup> Cfr. S. CECCHI, *op. cit.*, cap. I "L'esclusa".

la buona coscienza infranca l'uomo contro le avversità. Ché spesso bugiarda opinione mente, dicendo i buoni esser rei, ed i rei buoni.<sup>203</sup>

La Monti, decise quindi di fuggire le occasioni mondane, chiudersi in sé stessa e raccogliersi sui propri libri, dedicando le giornate allo studio e alla sua crescita come intellettuale:

i libri sembrano offrire l'appiglio a cui fissarsi per sottrarsi alle «molte passioni» della società, per sfuggire alle sue lusinghe, per conquistarsi una dimensione di purezza morale.

All'interno di questo dissidio, l'attività letteraria si configura chiaramente come garanzia di autonomia dai vincoli della vita di società – a cui Costanza non sa e non vuole sottostare –, ma anche come mezzo per costruirsi uno spazio alternativo, separato, solitario.<sup>204</sup>

Nonostante il pessimismo della Monti, bisogna però ricordare che il periodo romano fu anche foriero di importanti incontri con personaggi illustri del tempo, con cui si avviarono poi relazioni intellettuali interessanti. Significativo per Costanza fu conoscere Canova<sup>205</sup>, maestro del Neoclassicismo che lei tanto amava, il quale ricambiava l'affetto per la donna chiamandola “anema bella”, e Salvatore Betti, assiduo collaboratore di Perticari al “Giornale Arcadico”. Tra tutti questi, però, l'incontro più importante Costanza lo ebbe con Giuseppe Tambroni, che in passato aveva ricoperto rilevanti cariche istituzionali presso la Repubblica Cisalpina e il

---

<sup>203</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera al marchese Antaldo Antaldi, 1819, in *Lettere inedite e sparse*, cit., pp. 66-67.

<sup>204</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 88.

<sup>205</sup> Cfr. R.P. UGUCCIONI (a c. di), *Atti del processo a Costanza Monti Perticari*, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2008, p. 31: «L'incontro dovette essere per entrambi memorabile: il Giordani scrive in una, lettera a Giambattista Canova, fratello di Antonio, che lo scultore l'aveva molto apprezzata; Costanza gli dedica uno dei suoi rari sonetti; e soprattutto si possono leggere, conservate presso il “Fondo Piancastelli”, due delle lettere che l'artista inviò a Costanza negli anni successivi al loro incontro, e precedenti la morte dell'artista avvenuta nel 1823. Il tono è affettuosissimo e, a dimostrare il grado di confidenza raggiunto, le lettere sono in dialetto veneto: dobbiamo perciò dedurre che ci sia stata una profonda intesa fra i due, legata forse alla comune tempra etica»; in queste lettere si legge il vezzeggiativo “anema bella” con cui Canova chiamava la Monti.

Regno d'Italia e, a Roma, si occupava di arte e di cultura per lo stesso giornale del Betti.

Con Tambroni, Costanza poté costruire un legame solido e profondo, sentendosi vicina a lui per affinità dello spirito e riuscendo, col suo appoggio, a superare le difficoltà quotidiane che tanto la amareggiavano:

Io non veggo l'ora, a dirtelo, di rimpatriare. Qui non istò bene, e dacché sono a Roma mille disgrazie mi sono piovute addosso. Confesso però che mi piangerà l'anima di dividermi da Tambroni. Non credere già per motivi amorosi, tel dico schiettamente: bensì per la perdita che in lui farò di un padre (che tale potrebbe essermi per l'età) di un amico, di un fratello, che nelle più critiche circostanze mi ha qui assistita, consolata, consigliata come tu medesimo avresti fatto. E certo io avrò bisogno della tua compagnia per confortarmene. Né finché io viva l'amerò meno; perché sul mio cuore l'amicizia stampa caratteri indelebili.<sup>206</sup>

Tra le "mille disgrazie che le sono piovute addosso" bisogna annoverare anche i numerosi problemi personali tra Costanza e Giulio: il marito, che a giudicare dall'esterno aveva "trovato a Roma ciò che non aveva prima sperato di trovare: stimoli, amici, grande slancio nelle ragioni dei suoi studi attuali"<sup>207</sup> ma anche nuove possibili avventure amorose<sup>208</sup>, era quasi sempre assente e la Monti trascorreva spesso intere giornate (e serate) da sola. La freddezza coniugale si tramutò però in gelo quando la contessa scoprì dell'esistenza di Teresa Ranzi e del figlio di Peticari, di cui era ancora completamente ignara.

Questa rivelazione costò a Costanza grande dolore, le sue certezze vacillarono e le fecero aprire gli occhi sulle ulteriori relazioni ancillari che il marito intratteneva, sentì di essere stata tradita sulla fiducia e soprattutto si sentì umiliata e offesa nell'onore.

---

<sup>206</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antaldo Antaldi, 20 febbraio 1919, in *Lettere inedite e sparse*, cit., p. 73.

<sup>207</sup> S. CECCHI, *op. cit.*, p. 73.

<sup>208</sup> Si veda la relazione di Peticari con la "Cencia" e le richieste pecuniarie della povera analfabeta, anche tramite Betti.

Da questo momento i due coniugi fecero quasi sempre vita separata e si riunirono solamente pochi giorni prima della morte di Giulio.

La partenza da Roma fu obbligata per il Peticari, che era conosciuto per le sue idee patriottiche e per la sua adesione alla Carboneria, e per questo era in viso al governo di allora che lo rimandò a Pesaro con l'incarico di giudice del tribunale.

Nel maggio del 1820 la coppia dunque tornò a casa, Costanza andò a Savignano mentre il Peticari si rifugiò nella villa del Cassi a san Costanzo per cercare di superare i problemi di salute che da tempo lo affliggevano; il suo umore era sempre irroso e depresso e iniziavano a presentarsi i sintomi della malattia al fegato, che non lo lasciò più. L'ansia della persecuzione politica e delle possibili rivendicazioni nei suoi confronti, resero la situazione ancora più tragica, "essere carbonaro e giudice nominato dal governo era cosa inammissibile"<sup>209</sup>, il Peticari si sentiva perseguitato e per questo cercò rifugio a San Marino.

Nell'estate dell'anno successivo Giulio intraprese con il suocero un lungo viaggio in diverse città del Lombardo-Veneto, passando per Milano, Verona, Padova, Venezia, e facendo ritorno a Pesaro nell'inverno del 1821.

La malattia del Peticari non gli dava tregua e il conte continuava a perdere peso, ad essere debole, irritabile, malinconico ma i medici imputarono lo stato del paziente a un disturbo immaginario, originato dalla mente di Giulio, e anche Costanza credette a questa versione.

Il rapporto tra i due divenne sempre più distaccato e anche la Monti si chiuse in sé stessa:

la solitudine di Costanza è indice del frantumarsi di quella seppur fragile coesione che aveva avuto luogo nei primi anni di vita matrimoniale quando, grazie a una certa vitalità culturale dimostrata dall'*élite* cittadina, la sua eccentricità era riuscita ad amalgamarsi con i ritmi e i riti della vita di provincia. Divenuta ormai esplicita la sua ostilità verso Giulio, la Monti restava sola di

---

<sup>209</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 152.

fronte al giudizio di quegli amici con cui aveva condiviso conversazioni e letture [...].<sup>210</sup>

Dalle missive che si scambiarono i due negli ultimi mesi si percepisce che il legame era ormai spezzato; Perticari si ritirò nuovamente dal Cassi e Costanza a Savignano, dicendo al marito di chiamarla in caso di bisogno:

Mi dispiace all'animo il sentirvi ancora ammalato. Se credeste che la mia assistenza vi potesse giovare, scrivetemi e lascerò di buon grado questa mia cara solitudine per eseguire il mio dovere. Vi prego ad ogni modo tenermi a giorno del vostro stato e ad avervi riguardo.<sup>211</sup>

Dalle parole di Costanza traspare freddezza, si capisce che ella non aveva voglia di stare vicino al marito ma se ce ne fosse stato bisogno lo avrebbe aiutato per puro obbligo di moglie, perché quello era il "suo dovere", come sottolineava nella lettera. Il comportamento di Costanza fu sicuramente dettato anche dal fatto di non aver compreso le pessime condizioni di salute in cui versava il marito, sia per le errate indicazioni fornite dai medici sia per le rassicurazioni che il Cassi e il Ferri, un altro amico di Giulio, continuavano a propinarle, convincendola che la sua vicinanza non avrebbe fatto altro che alterare ulteriormente l'animo instabile del malato. E così, mentre il mondo attorno a Giulio continuava a girare, la sua vita era ormai appesa ad un filo.

## **II.4. L'assassina del marito**

Quel filo si ruppe il 26 giugno 1822, quando, tra gli sguardi della moglie e degli amici più stretti, Giulio morì.

---

<sup>210</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 95-96.

<sup>211</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giulio Perticari, 11 maggio 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 127.

Da quel momento il resoconto degli avvenimenti diventa contraddittorio, esistono infatti due versioni differenti sugli ultimi giorni di sofferenza del povero Perticari: la testimonianza di Costanza Monti e quella di Francesco Cassi.

Assistiamo allora alla creazione parallela – da due punti d’osservazione diversi – di due figure speculari, entrambe destinate a definire entro confini noti la realtà sfuggente della Monti. Da un lato – nei testi prodotti dagli ex sodali pesaresi – c’è l’ipostasi della donna ferina, che alterna crudele freddezza verso le manifestazioni d’affetto del marito a sfoghi d’ira violenta dopo la morte di questi. Dall’altro nei testi redatti da Costanza, c’è il monumento della donna integra, sposa fedele e appassionata, vittima della malevolenza e dell’ingiuria dei malvagi, che nobilmente preferisce il perdono e il silenzio alla vendetta.<sup>212</sup>

Per correttezza si prenderanno ora in considerazione entrambe le versioni e si cercherà poi di trarre, fin dove è possibile, delle conclusioni.

#### **II.4.1. La versione di Costanza<sup>213</sup>**

La giovane raccontò che già negli ultimi mesi romani si era accorta del cambiamento che stava subendo il marito, sia nel fisico che nel morale: “la sua pelle prese un color giallastro; cominciò a dimagrire sensibilmente, diventò taciturno e non meno mostravasi abbattuto nel morale che nel fisico”. Nonostante lei si fosse premurata di chiedere spiegazioni al marito sul suo umore depresso e sulle questioni che tanto lo affliggevano, non aveva ottenuto risposta, se non lunghi pianti da parte di Giulio. Tornata a Pesaro si confidò quindi con il Cassi che la rassicurò, convincendola che “la malinconia di Giulio proveniva dal *credere* di star male: *ma che in realtà quel suo male era d’immaginazione*” e aggiungeva che l’inquietudine di Costanza “*accresceva l’apprensione di Giulio*”. Ella cercò dunque consiglio dal conte Ferri, ma questi le rivelò che le preoccupazioni del marito derivavano da sue segrete relazioni

---

<sup>212</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 96.

<sup>213</sup> Il resoconto dei fatti da parte della Monti e le citazioni riportate nei prossimi paragrafi sono estratti da C. MONTI PERTICARI, lettera a Salvatore Betti, [aprile] 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 184-192.

amoroze, di cui la moglie non era a conoscenza; così facendo Cristoforo Ferri, “ridestando il puntiglio e la discordia, pose silenzio all’amore sempre vivo di due cuori che allora solo cessarono d’intendersi, quando per l’arte infernale e per l’invidia di alcuni scellerati furono impediti d’interrogarsi”.

Costanza narrò quindi di essersi allontanata dal marito, spinta dalle menzogne dei due conti, e di aver dovuto poi accompagnare il padre, ormai quasi cieco, a Bologna, dove doveva sottoporsi ad un intervento agli occhi; Teresa però aveva deciso di far spostare l’operazione a Milano e, a quel punto, la figlia era tornata a Savignano.

Ascoltando i consigli del Cassi e del Ferri, aveva preferito però non recarsi a San Costanzo dal marito, perché temeva che l’esaltazione di averla accanto, avrebbe recato eccessivo turbamento al malato, già instabile emotivamente. Inoltre i medici continuavano a rassicurarla sulla prossima guarigione del Peticari, affermavano che la sua era soltanto una malattia di origine psicosomatica, che *“tutto il suo male era nella fantasia”* e che quindi necessitava solo di tranquillità.

Nel frattempo i due “amici” stavano però tramando alle spalle dei coniugi, raccontando a Giulio che la moglie non si voleva prendere la noia di andarlo a visitare e continuando, contemporaneamente, ad assicurare la donna che la salute del marito era in miglioramento.

Quando ormai il tempo del Peticari era quasi giunto al termine, Costanza, troppo preoccupata per le condizioni del compagno, si recò da lui e vedendo lo stato di deperimento e disperazione nel quale egli versava, capì che la situazione era ben peggiore di come le era stata dipinta. A quel punto anche i dottori ammisero che la fine era vicina e che già da molto tempo sapevano che il Peticari era malato, ma non concordavano sulle cure da somministrargli; Costanza capì dunque che il conte era stato dunque condotto “fra ignoranti assassini che l’avevano ucciso. Sì, ucciso”.

Anche il Ferri e il Cassi avevano contribuito alla morte del Peticari, non fornendo abbastanza cure al moribondo, tenendo la moglie crudelmente lontana da lui e disprezzando pure l’estremo tentativo della donna di chiamare in aiuto l’esimio dottor Tommasini da Bologna, che però era arrivato solo in tempo per constatare il decesso di Giulio:



all'arrivo di Tommasini, Cassi mi si avventò contro coll'ira di una furia, rinfacciandomi che gli pareva di fare abbastanza... Oh! non è questo il linguaggio della vera appassionata amicizia... A niuno che ben ami sembra di far mai abbastanza per la salvezza di una cara vita! Né è a stupirsi che dopo sì fieri rimbrotti, io non avessi più coraggio d'insistere: imperocché non conobbi che tardi la necessità di opporre una forza disperata allo sdegno di Cassi.

E con quanta crudeltà si seguitasse ad accecarmi sullo stato deplorabile del povero mio marito non è a dirsi. Ad ogni mia questione vedeva apparire una imperturbabile calma sul volto degli assistenti: non si cessava di trattare per fantastica quella malattia e si rideva (sciagurati!) di tutto ciò che era, ohimè, pur troppo indizio del prossimo fine di quell'angelo. Quante volte la fina ipocrisia del Conte Ferri non mi ha costretta a ricusarmi agli amorosi inviti dell'amato infermo, che ad ogni istante mi apriva le sue braccia! quante volte non mi ha egli strappato da quelle, sotto colore che la commozione con che mi stringeva al suo cuore poteva riuscirgli fatale! e si giunse persino a proibirmi di corrispondere alle sue parole d'amore, di dimostrargli il mio affetto colle mie tenere cure.<sup>214</sup>

Dopo la morte del marito, Costanza fu colta da una crisi d'isteria provocata dal dolore troppo forte per la perdita dell'amato e urlò piangente che la colpa<sup>215</sup> per la morte di Giulio era sua. Era stata lei, infatti, a volerlo condurre a Roma dove si era ammalato e sempre lei avrebbe dovuto accorgersi della malattia che avanzava, che il marito non poteva affrontare da solo, infine ancora lei avrebbe dovuto chiedere in tempo il soccorso del dottor Tommasini, accorgendosi che i medici presenti erano incompetenti.

Alla morte del Peticari, Costanza rimase sola, nessuno le offrì aiuto e non le fu nemmeno permesso di visitare la suocera, la contessa Anna, che sempre le era stata vicina, come una "buona madre"<sup>216</sup>, durante la permanenza a Pesaro, ma anzi il

---

<sup>214</sup> *Ivi*, pp. 188-189.

<sup>215</sup> Cfr. M. BORGESE, *op. cit.*, p. 167.

<sup>216</sup> Cfr. C. MONTI PERTICARI, lettera alla Contessa Anna Cassi Peticari, 26 ottobre 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Peticari*, cit., pp. 152-153; anche in altre lettere Costanza chiama "buona madre" sua suocera, la quale nei dieci anni di matrimonio le fu sicuramente molto più vicina e intima, di quanto non lo sia stata la sua vera madre, Teresa.

Cassi aveva insinuato anche nell'anziana il dubbio che la nuora avesse accelerato la morte di Giulio. Così, afflitta ed emarginata, la Monti aveva dovuto affrontare le questioni patrimoniali per poi far ritorno a Milano.

#### **II.4.2. La versione di Francesco Cassi<sup>217</sup>**

La versione che diede Francesco Cassi presentava la vicenda, e soprattutto Costanza, sotto tutta un'altra luce.

Anch'egli raccontava della malattia che già da mesi affliggeva il povero Peticari debilitandone il fisico e fiaccandone l'umore, e a peggiorare la situazione persistevano i litigi tra lui e la moglie, per i tradimenti di questa con un giovane.

Costanza non solo non si preoccupava della salute del marito, ma preferiva al contrario rimanergli lontana per poter fare i propri comodi più agevolmente e Giulio, dal grande animo, non parlava a nessuno dei motivi delle sue sofferenze e tanto meno al suocero, per non procurargli dispiacere nel conoscere il comportamento della figlia.

Peticari cercò sempre di far credere che come egli amava Costanza, così essa riamava lui. E ch'egli amasse lei oltre ogni credere, non è da porsi in dubbio: ma che ne fosse riamato, è aperta menzogna. L'inimicizia di questa donna contro il marito era palese a tutti; né essa la nascondeva; anzi, con chiunque si fosse abbattuta a discorrere, ella parlava male di Giulio e protestava di averlo a schifo, e in orrore. [...] Né lo sdegno di Costanza scemò nemmeno allorché lo sventurato Giulio perdé la sua effigie, e il suo vigore; mentre la sua pelle era informata dall'ossa, e tutta era sparsa di una bianca squamma, e di macchie negre e gialle coperta. La sola moglie diceva che Giulio non era malato che nella sua testa, e seguiva ad usar seco lui gli aspri modi di prima.<sup>218</sup>

---

<sup>217</sup> F. CASSI, lettera ad Andrea Mustoxidi, s.d., (Ms. Oliv. 1898, III, I); citato in C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 98-100; le citazioni dei prossimi paragrafi sono tratti dal testo di tale lettera.

<sup>218</sup> *Ivi*, p. 99.

Il moribondo dimostrò sempre grande affetto verso la moglie, abbracciandola con commozione e invocando il suo nome salvifico; ma le visite di questa al suo capezzale, si fecero sempre più rade. Le volte che la moglie compariva di fronte a Giulio, lui “faceva ogni sforzo per arrivare con quelle sue scarnate braccia a cingerle il collo: e la abbracciava e baciava con tanto ardore, che dopo breve tempo egli smarriva ogni forza vitale, e come morto ricadeva sotto la coltre”.

Negli ultimi giorni di vita Costanza cambiò atteggiamento e non volle più allontanarsi dalla stanza del malato, la donna ebbe una reazione isterica indescrivibile quando realizzò che la fine del marito era prossima; così Cassi si interrogò sullo strano ed esasperato comportamento della Monti:

Io non so se il pentimento e il rimorso prevalessero in lei al dolore o questo quelli avanzasse. So bene ch'ella disse cose, che chi non è fuor di senno non dice, e che i suoi atti, i suoi sguardi, i suoi moti, i suoi artificiati deliqui, e i suoi rotti accenti erano tutti manifesti segni o d'un turbato intelletto o d'una coscienza traditrice.<sup>219</sup>

Alla morte del marito Costanza aveva voluto andarsene, senza passare per Pesaro, e, fermandosi poi in Romagna, aveva divulgato notizie false sul conto di Cassi e della sua famiglia, dichiarando che la negligenza con cui avevano assistito il malato ne aveva accelerato il decesso.

In un momento di confusione, appena scomparso il Perticari, Costanza aveva inoltre confessato le sue colpe; Cassi, Ferri e gli altri amici pesaresi accusarono dunque la donna di aver procurato la morte al marito, di averlo addirittura avvelenato, e per questo venne richiesto l'esame autoptico sul corpo.

---

<sup>219</sup> *Ivi*, p. 100.

### II.4.3. La versione reale dei fatti

Prima di continuare con il racconto dettagliato dei fatti, è però necessario mettere ordine in queste due versioni della stessa storia, nelle quali è chiaro esserci del vero ma soprattutto molti elementi trasfigurati dalle parole dei due osservatori.

Innanzitutto le accuse di veneficio sono da ritenersi assurde, come impossibile è affermare che il comportamento di Costanza possa aver causato direttamente la morte del marito.

Passando in rassegna i due resoconti sono rintracciabili dei punti in comune, che dunque prenderemo per veri: la malattia del Peticari perdurava da molto tempo, non era dunque solo frutto della sua immaginazione, e in molti si erano accorti del rapido peggioramento delle sue condizioni di salute; Costanza era rimasta a lungo lontana dal marito e solo negli ultimi tempi si era riavvicinata a lui, accorgendosi però che ormai era troppo tardi per tentare qualsiasi cura. Al momento della morte di Giulio la moglie aveva perso la lucidità mentale, invocando ad alta voce il perdono per le sue colpe ed attirando quindi l'attenzione dei presenti, tra cui Cassi e Ferri.

Questi sono i fatti che possiamo ritenere veritieri; sicuramente, sui restanti, dobbiamo credere che in entrambi i racconti, soprattutto in quello del Cassi, i due testimoni abbiano perso il senso della misura, esagerando o addirittura inventando dei particolari.

In un interessante saggio del 1957, che s'intitola opportunamente *Francesco Cassi e Costanza Monti*, Giuseppe Seganti analizza la questione da un punto di vista neutrale, evitando gli eccessi di acredine nei confronti dell'una o dell'altro, a differenza di molti biografi che, come già accennato, hanno assunto posizioni nettamente schierate.

Seganti ammette che

la condotta coniugale di Costanza non fu tale da smentire le voci maligne, ed il suo stesso temperamento, tutt'altro che uniforme ed accostabile, dette luogo a pettegolezzi che portati in giro da parenti, da familiari e da cari amici del

Perticari, poterono assumere il calore della veridicità e creare attorno alla donna quella sorda e ingenerosa ostilità che ebbe i suoi massimi risultati dopo la morte del marito Giulio.<sup>220</sup>

Ma anche da parte del Cassi ci furono delle grosse colpe, tra cui quella d'aver accusato Costanza del vile omicidio, di aver diffuso le voci delle sue infedeltà al marito e di averla ingiuriata pesantemente, in lettere indirizzate ad amici comuni; Seganti rintraccia, in questo comportamento la dimostrazione di

quanto possa fare la cecità prodotta dalla passione e dalla gelosia, e quanta ragione militasse in favore del Monti quando seppellì l'irioso conte sotto una valanga di contumelie che ebbero una profonda eco sull'animo di lui.<sup>221</sup>

Nel chiedersi il motivo dell'agire del Cassi in ogni caso, bisogna considerare che egli "fu un fervente ammiratore di Giulio Perticari, verso il quale conservò, anche dopo morte, una straordinaria venerazione"<sup>222</sup> e quindi, essendo stato l'amico più intimo, può aver saputo particolari del rapporto tra Giulio e Costanza, di cui gli altri non erano a conoscenza, e può dunque aver inserito elementi veritieri nel resoconto dei comportamenti della Monti. Inoltre, su quest'ultima, forse "pesò il pensiero di non aver fatto per il marito infermo quello che una buona moglie ha il dovere di fare"<sup>223</sup>. Ma nonostante queste considerazioni, bisogna affermare che le accuse contro Costanza furono eccessive e non possono essere giustificate in alcun modo, oltretutto esse contribuirono a distruggere la vita della povera vedova, che "è degna della più profonda pietà e comprensione"<sup>224</sup>. Questo momento rappresentò infatti "la catastrofe che fece precipitare gli eventi verso un esito tragico"<sup>225</sup>.

I risultati dell'autopsia, richiesta dal Cassi, smentirono le ipotesi di avvelenamento ma, nonostante questo, le voci infamanti contro Costanza ormai erano state

---

<sup>220</sup> G. SEGANTI, *Francesco Cassi e Costanza Monti*, cit., p. 640.

<sup>221</sup> *Ivi*, p. 644.

<sup>222</sup> *Ivi*, p. 642.

<sup>223</sup> *Ivi*, p. 651.

<sup>224</sup> *Ibidem*.

<sup>225</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 96.

divulgate, e sempre più si diffondevano. Venendo a conoscenza della situazione, Monti chiese al dottor Tommasini di rendere pubbliche le cause della morte del Peticari, sperando in tal modo di porre fine alle calunnie contro la figlia. Il medico aprì dunque l'anno accademico 1822-1823 all'Università di Bologna con la *Storia della malattia per la quale morì il Conte Giulio Peticari*<sup>226</sup> e dichiarò che la ragione del decesso non era stata l'avvelenamento, ma una lenta infiammazione al fegato tramutatasi in tumore. A dispetto di questa diagnosi, il nome della Monti era ormai indelebilmente segnato.

La contessa prima di abbandonare Pesaro dovette occuparsi delle questioni ereditarie: poiché il marito non aveva lasciato testamento, a lei spettava solamente l'anno vedovile essendo una vedova senza prole da mantenere, ma rinunciò a questo mantenimento a patto che i fratelli Peticari<sup>227</sup> si occupassero dell'educazione di Andrea Ranzi, figlio di Giulio, perché queste erano state le ultime volontà del defunto. Ella dovette inoltre lasciare il mobilio e le sue proprietà, presenti a palazzo Peticari, e pagare l'affitto per il periodo in cui Monti era stato ospite del cognato. Le vennero oltretutto sottratti<sup>228</sup>, dal Cassi e da Gordiano, tutti i manoscritti e le carte conservate a Savignano, tra cui alcuni testi di mano del Peticari, di cui Costanza voleva curare la pubblicazione e tutti gli appunti del marito tenuti nella loro casa pesarese. Molti<sup>229</sup> insinuarono che le azioni del Cassi contro

---

<sup>226</sup> G. TOMMASINI, *Storia della malattia per la quale morì il Conte Giulio Peticari*, Bologna, Nobili, 1823.

<sup>227</sup> A proposito del comportamento dei fratelli Peticari, in particolare di Gordiano, cfr. A. ANTONINI, *Vincenzo Monti, Costanza, gli eredi Peticari e un vaso da stufa*, in «Romagna arte e storia. Rivista quadrimestrale di cultura», a. IX, n. 25, gennaio – aprile 1989, p. 78: «Non c'erano limiti all'esosità di Gordiano, che giunse al punto di esigere il rimborso delle spese sostenute per il mantenimento del Monti, quando era stato ospite dal genero nell'inverno 1821-1822, e dello stesso e di Costanza nei giorni prima la partenza definitiva da Pesaro. E c'è di più: egli non solo voleva spogliare di tutto il suo la cognata, ma intendeva anche ignorare il figlio naturale di Giulio, Andrea, contro la volontà del padre».

<sup>228</sup> Cfr. M. BORGESE, *op. cit.*, p. 191: «Un'altra cattiveria subì la Peticari da parte dello zio canonico, a Savignano [...] le furono rubati tutti i suoi manoscritti, l'intera traduzione di Cornelio Nipote, parecchie sue poesie, e altre sue traduzioni di Tibullo e del Poliziano, quattro volumetti di sue osservazioni particolari sopra Dante, sopra il Petrarca, il Tasso e l'Ariosto, tra le quali alcune erano di pugno dello stesso Giulio che l'aiutava in quei suoi studi, ed altre carte che alla sventurata erano carissime». Si veda nel cap. III approfondimento al par. III.3. "Studi danteschi".

<sup>229</sup> Cfr. ad es. C. BERTINI-ATTILJ, *op. cit.*, pp. 459-460 «il Cassi e il Ferri, stringendosi a lui [Peticari] ad arte, distoglievano tutti, fin la moglie, dalla vera gravità del male, e questo per un duplice scopo: carpire al Peticari preziosi manoscritti inediti e indi appropriarseli, e staccare pian piano dallo sposo

Costanza avessero come fine ultimo proprio l'estromissione della vedova dall'eredità, per potersi impossessare dei beni del Perticari e soprattutto dei suoi importanti manoscritti.

Dunque, senza più nulla, nemmeno la dignità, la vedova Monti tornò a Milano nella casa paterna, ma l'accoglienza non fu delle migliori perché Teresa non voleva saperne di avere la figlia per casa, e per questo le affittò, sopra il proprio appartamento, alcune stanze non arredate, che Costanza definì un "tugurio"<sup>230</sup>.

La notizia della morte dell'illustre Perticari si diffuse in tutta Italia; il "Giornale Arcadico"<sup>231</sup> da lui fondato, pubblicò il necrologio aggiungendo le pagine alla copia già andata in stampa: dopo gli elogi al defunto veniva pubblicata una lettera, dettata dal Cassi, in cui si narravano gli ultimi giorni di vita di Giulio; in tutto l'articolo però non era mai menzionato il nome di Costanza, e questa assenza contribuì, ancor di più, a fomentare le voci sul suo comportamento immorale.

A Milano il "Corriere delle Dame"<sup>232</sup>, celebrando la memoria del caro estinto, diede invece grande rilievo al ruolo che la moglie del Perticari aveva avuto nella vita dell'illustre letterato, sostenendo ed aiutando il marito nel suo lavoro e assistendolo amorevolmente nella malattia.

In risposta a questo scritto, venne diffuso, in forma anonima, un libello<sup>233</sup> che correggeva il testo dell'articolo e denigrava la reputazione di Costanza, ricoprendola

---

la sposa, a cui dovevasi preparare con certa verosimiglianza, la *maggior accusa*»; G. NALINI MONTANARI, *Costanza Monti nella silenziosa Ferrara*, cit., p. 55: riferendosi a Cassi e Ferri dice che «l'astio di quest'ultimo per la donna che lo aveva respinto con forza, la bramosia di impossessarsi dei manoscritti di Giulio e la fame di eredità avevano suggerito quelle infamie all'uno e all'altro».

<sup>230</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 1823, in *Lettere inedite e sparse*, cit., p. 171: «dopo aver provveduto il mio povero tugurio di quanto abbisogna per una famiglia giacché sono partita dalla casa Perticari senza altro portar meco che la sola camicia... Anco i frutti di una parte della mia dote per qualche tempo saranno scarsi perché ho lasciato a mio cognato tutto l'agio e i favori ch'egli ha richiesto, col patto che le ultime disposizioni di Giulio rispetto ad altri individui fossero soddisfatte: ma tutto invece è riuscito a maggior mio carico senza profitto alcuno».

<sup>231</sup> Cfr. D. FUSELLI, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti», tomo XIV, aprile-giugno 1822, pp. I-VI.

<sup>232</sup> «Corriere delle Dame», n. 28, 13 luglio 1822.

<sup>233</sup> Cfr. M. BORGESSE, *op. cit.*, pp. 197-202, in cui l'autrice scrive: «furono sparse anonime e manoscritte duecentocinquantotto copie di un libello spedito dalle Marche e dalla Romagna, e che arrivò nell'Emilia, in Umbria, in Toscana, nel Lazio, in Liguria, nel Veneto, in Lombardia, e in qualche città dell'Italia meridionale. Potei, per la gentilezza del Dott. Carlo Piancastelli, ricopiare esattamente il libello che si trova nel suo archivio. Questo esemplare è di mano di Cristoforo Ferri, con le

di infamanti accuse; nonostante non vi fosse il nome dell'autore, si poté riconoscere con certezza la mano del Ferri, consigliato e manovrato dal Cassi.

Nel libello si affermava innanzitutto che Costanza era stata una pessima moglie, non dedita ai suoi doveri coniugali e con un carattere diabolico:

il Peticari, dacché si fece sposo alla Monti, non ebbe più mai né contentezza né bene; perché costei, che tenne da natura un'indole piuttosto ferina che umana, si piacque di fargli conoscere a prima giunta che la sperata beatitudine dell'imeneo non era altro che un sogno. Ed al tutto ne lo volle certificare [...] che, dubitando di morir sopra parto, abborriva dall'aver prole; e che per conseguenza voleva, da indi innanzi, passare le notti senza compagnia.<sup>234</sup>

La Monti, a causa del suo carattere irascibile e perfido, aveva arrecato al marito serie preoccupazioni che lo avevano debilitato anche fisicamente, causandogli un "travasamento di bile" per le troppe apprensioni; per questo il libello affermava: "è cosa indubbia che la malattia e morte del Peticari non si debba imputare ad altro se non ai gravi e continui affanni procuratigli dalla pessima moglie". E ciò si poteva provare sia per le dichiarazioni che aveva fatto Giulio agli amici prima di spirare<sup>235</sup>, sia per la confessione della stessa Costanza<sup>236</sup> che, dopo il decesso del marito, aveva ammesso di essere lei la causa di quella morte con parole incontrovertibili: "Io sono l'assassina di mio marito."

Era dunque indispensabile che tutti venissero a conoscenza della colpevolezza della Monti perché era "giustissimo che colei che tolse la vita al Peticari, quella medesima consacri all'immortalità, così la gloria di lui come la propria infamia".

---

correzioni fatte dal conte Francesco Cassi»; le citazioni che si faranno nei prossimi paragrafi sono prese direttamente dal testo del libello riportato da M. Borgese.

<sup>234</sup> *Ivi*, pp. 198-199.

<sup>235</sup> *Ibidem*: «la testimonianza di Giulio già infermo; il quale, vinto un giorno dall'interno dolore, si diede a sfogarlo con un suo fedele, così dicendo: "Ben veggio che se voglio vivere ancora, non posso star più unito a questa cattiva donna"».

<sup>236</sup> *Ivi*, pp. 199-200: «Costanza [...] si sentì rimordere dalle stesse colpe sì fattamente, che, perduta subito la potenza di usare le consuete malizie, cominciò a fare un pianto grandissimo; e in presenza di parecchie persone proruppe in queste disperate parole: "Odiatemi tutti, ché ne avete ragione; io, sono stata quella che ho fatto morire il povero Giulio, io sono l'assassina di mio marito"».



Gli autori del libello si prefissero quindi lo scopo di raccontare la verità, almeno dal loro punto di vista, sulla vicenda e di non lasciare che la vedova potesse vivere tranquillamente, senza scontare la giusta pena per la sua colpa infamante.

Le forti parole del libello non tralasciarono di confutare nessuna delle affermazioni positive che il “Giornale delle Dame” aveva scritto sul conto di Costanza, ma anzi, con un *errata corrige* metodico e puntuale, vennero capovolti i pregi della Monti, tramutandola in figura maligna:

il personaggio già tratteggiato nelle lettere del Cassi è ora compiutamente delineato e riunisce in sé tutti gli elementi che infrangono il modello tradizionale di donna e sposa, costituendosi come una sorta di anti-moglie, o anti-donna: l’«indole ferina» laddove alla donna si richiedeva una civile dolcezza, il rifiuto di avere figli, nel momento in cui la maternità si andava imponendo come elemento imprescindibile dell’esperienza femminile, l’insubordinazione arrogante al posto della remissiva obbedienza; infine, seppure ad essa si alluda soltanto in modo cauto e indiretto, l’infedeltà.<sup>237</sup>

Il libello però non ebbe l’effetto sperato, anzi l’opinione pubblica rimase sconvolta nel leggere delle infamie così esasperate sul conto della figlia del Monti; nonostante i dubbi instillati sulla sua moralità continuarono a permanere<sup>238</sup>, l’accusa di omicidio pian piano decadde. Molti inveirono contro gli autori del testo denigratorio e il Cassi, volendosi riappacificare per questioni d’interesse con il Monti, scaricò tutta la colpa su Cristoforo Ferri e giurò di non aver nessuna implicazione con le parole scritte contro Costanza. Le fonti ci informano del contrario e del ruolo di prim’ordine occupato dal conte in questa questione, ma il nome del Cassi riuscì ad uscirne quasi totalmente pulito.

---

<sup>237</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 103.

<sup>238</sup> M. BANDINI BUTI, *Poetesse e scrittrici*, EBBI Istituto editoriale italiano B.C. Tosi, 1941-1942, vol. II, serie 2, p. 40: «le inimicizie non furono debellate, né i dubbi dissipati, almeno nell’animo dei parenti, tanto è vero che suo cognato, Giuseppe Perticari, scrisse la tragedia “Cesare Sabiniano”» nella quale venivano riformulate, anche se celate sotto il velo della rappresentazione, le accuse contro Costanza.

Costanza era pienamente a conoscenza della realtà dei fatti e per questo non si dava pace<sup>239</sup> nel sapere la facilità con cui il Cassi era riuscito a riscattarsi, tuttavia la vedova voleva riappropriarsi delle carte del Perticari per poterle pubblicare, e quindi cominciò a pregare il padre di riconciliarsi con Gordiano e con Cassi, al fine di convincerli a restituire i manoscritti.

Le azioni di Costanza furono, da quel momento, orientate esclusivamente allo scopo di onorare la memoria del marito, correggendo e curando l'edizione delle sue opere, per poi favorirne la diffusione; la sofferenza che ella però visse in quei mesi fu tale da cambiarla per sempre: "il libello calunnioso segna uno spartiacque netto nella sua vita. Fu l'esperienza della malvagità umana. Fu l'evento che tracciò la più profonda cesura nella sua esistenza"<sup>240</sup>.

La situazione per la vedova non vide miglioramenti, in qualche modo riuscì invece a peggiorare: in famiglia Costanza non trovò il conforto sperato ma, al contrario, i suoi continui lamenti infastidivano sempre più la madre, che aveva cominciato a chiederle di pagare l'affitto delle stanze che occupava. Persino Monti, ormai anziano e quasi cieco, che per un lungo periodo, indignato per le accuse calunniose, aveva "difeso da leone la figlia"<sup>241</sup>, col tempo concordò con la moglie che l'atteggiamento di Costanza era divenuto troppo lacrimoso: "nella casa paterna ella era trattata come un'estranea, e più aveva bisogno di sentirsi amata, consolata, protetta, altro non trovava che indifferenza e crudele durezza"<sup>242</sup>.

O almeno questo è ciò che percepiva la Monti, che inesorabilmente si stava allontanando dalla vita reale, con i suoi dolori e dispiaceri, proiettandosi in una dimensione privata e chiusa al mondo esterno.

Allo stesso modo si comportò con gli amici: con sguardo rigido e intransigente si allontanò da tutte le persone che non l'avevano difesa apertamente o che si erano mostrate addolorate solo a parole.

---

<sup>239</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 208: «Quando Costanza seppe che il Cassi diceva di non essere l'autore del libello, divenne furente: ella ben conosceva che l'anima principale della guerra contro di lei era proprio il cugino e che il libello era stato sì composto dal Ferri, ma sotto gli occhi e con la collaborazione e le correzioni del Cassi».

<sup>240</sup> S. CECCHI, *op. cit.*, p. 137.

<sup>241</sup> G. SEGANTI, *Francesco Cassi e Costanza Monti*, cit., p. 641.

<sup>242</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 210.

La morte del Peticari rappresentò “l’atto inaugurale che aprì la nuova epoca della vita di Costanza, conferendole un’indelebile connotazione tragica”<sup>243</sup>. Ormai ella non aveva più lo spirito entusiasta di un tempo, ma si guardava attorno impaurita e sospettosa che tutti cospirassero alle sue spalle. Per questo motivo la vedova non volle più essere attorniata da finti amici che non erano in grado né di capirla né di confortarla, ma cercò di affidarsi solamente ad un ristretto numero di persone scelte. Così spiegava questa sua decisione al cugino Giovanni:

non credere però che la mia giusta misantropia mi sciolga da ogni sentimento di amicizia e di gratitudine. Imperocchè qualunque sieno le mie irrevocabili risoluzioni per l’avvenire, m’è dolce il pensiero che la memoria di quei pochi onesti, che mi rimasero al fianco nel momento della mia terribile sciagura, sarà l’unico vincolo che ancora legherammì alla società. E dissi di *quei pochi* che appunto mi soccorsero nel momento della sventura, poiché coloro che o per apparenza, o per leggerezza, trascinati da false prevenzioni o dalla autorità de’ miei nemici m’abbandonarono in allora, e poscia di sotterfugio ripresero il posto dal mio lato, non li ho in nessun conto. Sì fatti Nicodemi che a guisa di cuffie di civette non osano mostrarsi che di notte tempo, deturpano il sacrosanto nome d’amico; né meritano manco di essere nominati fra i vivi.<sup>244</sup>

Tra i rapporti che finirono, non superando i criteri di selezione della vedova, ci fu anche quello con Antaldo Antaldi, “l’amico del cuore” di Costanza.

A seguito del decesso del marito e delle vicissitudini che avevano colpito la Monti, ella aveva mantenuto il vincolo con l’Antaldi, riversando su di lui tutte le amarezze e le sofferenze che la travagliavano, confidandogli il dolore che le avevano procurato coloro che l’avevano tradita, chiedendo poi all’amico di fare da intermediario con Gordiano e Cassi per la restituzione dei manoscritti del Peticari.

Nel tempo, però, questo profondo legame aveva cominciato a sciogliersi a causa dei comportamenti sempre più freddi e distaccati di Antaldo, che sembrava non dare la

---

<sup>243</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 96.

<sup>244</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Peticari*, cit., p. 169.

giusta importanza alle sciagure dell'amica e anzi, a volte, pareva quasi scusare il comportamento dei perfidi che l'avevano diffamata.

Costanza fece sapere al marchese che questi suoi atteggiamenti la facevano terribilmente soffrire, perché pensava che almeno da lui avrebbe avuto quell'intima comprensione che da sempre li univa; con queste parole la Monti spiega il suo stato d'animo:

fin da quando mi scrivesti intorno a Cassi e a Ferri, ben m'avvidi che calcolando tu per poco la loro infernale lega, per poco in conseguenza dovevi calcolare la mia generosa e tacita sofferenza: per poco quindi gli sforzi (e ti giuro che ne ho dovuto adoperare di molti) praticati con mio padre onde ottenere a Cassi perdono. Quella tua lettera e le due che in seguito mi hai scritte mi hanno fatto versare lagrime amarissime, cosa che né la malvagità, né le trame, né le imposture, né le ingratitudini de' miei nemici, né l'indifferenza di molti che mi facevano gli amici prima del colpo orribile che m'ha percossa, aveano potuto ottenere. Ma io ti amo e ti stimo quanto disprezzo tutti coloro; e la noncuranza delle persone che stimo ed amo è la sola ingiustizia della fortuna che non ho ancora imparato a sopportare pazientemente. Né credere che un misero amor di vanagloria mi renda ora sì sensibile al modo crudele con cui s'insulta al mio dolore; no, io non parlo che di te e non chieggo che l'assicurazione dell'intima tua stima.<sup>245</sup>

Solo il supporto e la fiducia dell'amico chiedeva dunque Costanza, che riusciva a percepire, tra le righe scritte dall'Antaldi, che qualcosa non andava, che la stima che lui sempre aveva mostrato nei suoi confronti ora non c'era più, che le lacrime che lei piangeva e i rammarichi che gli confessava venivano ora considerati eccessivi.

L'intesa tra loro si affievolì di mese in mese, per spegnersi poi definitivamente: l'ultima lettera di Costanza al marchese è datata 18 luglio 1824<sup>246</sup>, in questa però si avverte che ormai l'intimità e l'amicizia non sussistevano già più; Costanza gli si

---

<sup>245</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antaldo Antaldi, 4 dicembre 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 160.

<sup>246</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antaldo Antaldi, 18 luglio 1824, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 237-238.

rivolge infatti con il “voi” e si sa che questo è indice di distacco per una donna come la Monti, amante della “franca libertà”<sup>247</sup>, con le parole e con le persone.

Qualche tempo dopo la stessa Costanza tracciò un profilo preciso e spietato che delineava le persone da cui aveva il dovere di separarsi, la “sola immagine” che emerge da questi “brevi tratti” non può che appartenere all’Antaldi:

Vi sono degli uomini che non si ponno dire veramente *cattivi*; perché non cercano l’occasione di fare del male: ma nemmeno si ponno chiamar *buoni*, non abbracciando dessi quella di fare del bene, se non quando questo bene non costa loro nessun incomodo: o se loro costa, maggiore però né è a’ loro occhi l’utile che ne ritraggono che quello che ne apportano. Altri vi sono che sono buoni solo perché cercano di essere tenuti per tali. Altri che hanno la mania di volere essere amati e riveriti da tutto il mondo, quindi non direbbero sul viso a un assassino: *tu sei un ladro*, nemmeno se lo vedessero con una mano alla gola e con l’altra alla borsa del povero viandante. Altri vi sono che pongono ogni lor cura, anzi ogni lor gloria nell’ottenere il plauso della moltitudine a costo di menzognere adulazioni, e che stendono bensì una qualche volta la mano all’ infelice in atto di sollevarlo solo perché si dica: *guardate che buon galantuomo!* ma che tosto la ritirano se il meschinello mostra di volerla afferrare. Altri infine che non sarebbero veramente schivi di adoperarsi in servizio di chi merita, ma nol fanno perché temono di perdere l’amicizia di chi nol merita, o di perdere l’amicizia del tristo dichiarandosi apertamente in favore del giusto. M’intendi tu? Accozza insieme questi brevi tratti: fanne una sola immagine e tosto la riconoscerai.<sup>248</sup>

L’Antaldi venne giudicato da Costanza non sufficientemente schierato dalla sua parte, per poter essere considerato ancora un amico, e, nonostante il legame che li teneva uniti da più di un decennio e che era stato uno dei più saldi e importanti per

---

<sup>247</sup> Cfr. E. VITERBO, *op. cit.*, pp. 383-384; in una, lettera inedita inviata nel 1818 da Costanza all’amico Mamiani, lei lo pregava con queste parole di evitare i convenevoli e darle direttamente del “tu” come anch’ella faceva con lui: «ti prego dissi di non mi scrivere mai più *in terza persona*, poiché *io* sono *io* e non sono *lei*. Imita dunque la franca libertà che teco adopero, altrimenti non rischierò di risponderti mai più».

<sup>248</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 245.

la Monti, ella non poté far altro che troncarlo: l'intransigenza morale che voleva da sé stessa la pretendeva anche dagli altri.

In realtà "il modo di agire dell'Antaldi è giustificato da un cumulo di circostanze dolorose per lui"<sup>249</sup> che resero la sua esistenza in quegli anni particolarmente difficile e penosa. Dopo essere stato a Londra per testimoniare a favore della principessa Carolina del Galles e aver prestato a questa tutti i suoi averi, il pover'uomo, alla morte della nobile, non aveva ricevuto nulla in cambio della propria generosità. Ella, inoltre, l'aveva designato esecutore testamentario dei beni che possedeva in Italia e quindi l'Antaldi aveva dovuto eseguire gli ordini impartitigli. Tornato poi a Pesaro i debiti l'avevano assalito, e sicuramente non aveva potuto permettersi di attirare contro di sé l'astio dei concittadini che lo stavano aiutando e che, in qualche modo, gli permettevano di non soccombere. Dunque gli era stato impossibile schierarsi apertamente dalla parte di Costanza, nonostante le continuasse ad offrire una spalla su cui piangere. Questi accadimenti dovevano essere, almeno in parte, noti alla Monti, che in una lettera scrive:

Mi duole, caro amico, che tu sia in istato di afflizione, e più mi duole di non essere al caso di somministrarti consolazione alcuna. Io stessa vivo una lenta morte: e se tutte ti dicessi le mie pene, le mie angustie, meraviglieresti come ancora non vi soccomba. Ma che è la rovina dell'universo per un'anima che non trova più nell'intero universo cosa che la consoli?<sup>250</sup>

Come si può notare Costanza non si sofferma che un attimo sulle sofferenze dell'amico e passa, subito dopo, a parlare dei suoi problemi, dei suoi dolori, come fosse lei l'unica anima al mondo a soffrire. Forse anche questo atteggiamento, sommato alle disgrazie concrete che stavano colpendo l'Antaldi, possono aver comportato un allontanamento da parte sua da Costanza, ma fu poi quest'ultima a prendere la drastica decisione di rompere completamente il rapporto; e "così ad uno ad uno essa vide allontanarsi gli amici più cari, quelli che avevano vissuto per

---

<sup>249</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 203.

<sup>250</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antaldo Antaldi, 12 aprile 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 175.

tanti anni nell'intimità della sua vita domestica e nella comunione intellettuale degli studi"<sup>251</sup>.

La sofferenza la dilaniò dall'interno, sapere che le persone alle quali era stata più affezionata le si erano rivoltate contro, primo fra tutti il Cassi, ferì irrimediabilmente il suo cuore, "la diffidenza e il sospetto divennero metodici, a poco a poco cominciarono a macchiare il mondo come un inchiostro nero"<sup>252</sup>.

Il separarsi dagli affetti che non le erano stati fedeli, le sembrò la scelta inevitabile per poter perseguire lo scopo che si era prefissa: dedicarsi alla "santa memoria di Giulio e alla gloria del suo nome"<sup>253</sup>, allontanarsi dal mondo e chiudersi nel silenzio.

## II.5. La vedova: nel nome di Giulio

Così Costanza si ritirò nell'aprile del 1824 in Romagna, per cercare di rimediare col silenzio alle calunnie che l'avevano colpita e irrimediabilmente ferita; ma essendo esclusivo "privilegio delle anime gentili l'intendere un sì fatto silenzio"<sup>254</sup> solo in pochi credettero ai principi che animavano la nuova vita della vedova Perticari e i pettegolezzi<sup>255</sup>, sul suo conto, continuarono a circolare;

la sua eccentricità diede così nuova esca alla sua ambigua fama, sospesa fra ammirazione e condanna: la sublimazione a cui Costanza tendeva e con cui si faceva schermo da ulteriori avventure emotive non fece che illuminare di luce più viva la sua personalità e attirarle nuove attenzioni.<sup>256</sup>

---

<sup>251</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 204.

<sup>252</sup> Cfr. S. CECCHI, *op. cit.*, p. 117.

<sup>253</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antaldo Antaldi, 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 183.

<sup>254</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Laudadio della Ripa, 15 settembre 1822, in *Ivi*, p. 183; Laudadio dalla Ripa rimarrà uno dei pochi amici della Monti, le offrirà supporto sia morale che finanziario, prestandole molto spesso denaro per pagare l'affitto e i debiti.

<sup>255</sup> Cfr. M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 205: «ella viveva estranea a quanto le si agitava d'intorno; ma, lei inconsapevole, quanti nuovi pettegolezzi, quante maligne supposizioni si facevano sul suo conto!»

<sup>256</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 47, (verbi al passato nostri).

La Monti decise quindi di interrompere i rapporti con la maggior parte dei suoi contatti e di dedicarsi completamente allo studio, che rimaneva la sua occupazione preferita, ma anche l'approccio a questa attività era cambiato rispetto al tempo in cui non era ancora vedova:

per abitudine contratta e per distrazione propria, continuò ad attendere, come quando era vivo il marito, ai predetti studi. Salvo che allora era regina e donna di quanti, per qualsivoglia fine, la circondavano e aspettavano il suo sorriso d'approvazione, ed ora si stava chiusa in sé medesima come fuori dal mondo.<sup>257</sup>

A poco più di trent'anni Costanza decise di assumere appieno le vesti della vedova sia nel modo in cui si autopercepiva, sia, soprattutto, negli atteggiamenti e nella maniera in cui si proponeva agli altri, come si intuisce dal tono usato per tratteggiare sé stessa nelle lettere.

La Monti però era ancora "una giovane donna e bellissima, e con tutte le doti che le conosciamo, aumentate dal torbido fascino che l'aveva investita in pieno dopo la morte di Perticari"<sup>258</sup>, pertanto continuava ad affascinare gli uomini.

Tra questi il greco Costantino Sevastopulo le chiese addirittura di sposarlo dopo averla vista una sola volta, tanto era rimasto abbagliato dalle sue doti e qualità. Egli ammise di aver girovagato da esule per più di quattro anni, conoscendo moltissime donne, ma solo la giovane vedova era riuscita a prendergli il cuore.

La Monti però, sentendosi quasi offesa per questa proposta, non volle assolutamente accettare: il suo animo era ormai preso da altri interessi, lontano dal mondo terreno e dalla possibilità di rifarsi una vita, la memoria del suo defunto marito era l'unico scopo della sua esistenza, era l'unica via per redimere la sua immagine e nessuno poteva frapporsi tra lei e Giulio, quasi che questi fosse ancora

---

<sup>257</sup> S. SCIPIONI, *op. cit.*, p. 78.

<sup>258</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 118.



vivo<sup>259</sup>. Proprio tali concetti vengono ribaditi da Costanza nella lettera di rifiuto che scrive all'innamorato Sevastopulo:

l'occuparmi di tutto ciò che riguarda l'anima benedetta del mio Giulio è il solo conforto che siamo rimasto dopo la sua partita. Giulio è morto per ogni altro ma per la desolata sua vedova egli è più vivo sempre. Vivo lo ho nel cuore, e vivo lo ho nella mente; ed ogni mia azione che non abbia lui per iscopo mi è più tormentosa che l'inferno ai dannati.<sup>260</sup>

Queste parole racchiudono in modo completo la rappresentazione che Costanza voleva dare di sé agli altri, e, molto probabilmente, anche a sé stessa.

Dopo la morte, Perticari acquisì agli occhi della vedova i caratteri della perfezione, egli divenne un "angelo"<sup>261</sup> che purtroppo l'aveva lasciata sola in un mondo di dolore; quella straordinaria creatura aveva composto opere che meritavano, secondo la Monti, di essere rese pubbliche e lodate da tutti, ma a questo si frapponavano i malvagi che impedivano a Giulio di brillare e mostrare la sua superiorità su qualsiasi altro scrittore di ogni tempo:

Mi spiace però tanto più la perdita di quello [il Convivio] postillato da Giulio, quanto più m'è a cuore la gloria del mio povero marito che quella di tutti i grandi che furono e che mai saranno. Una fortuna nemica persegue l'infelice, per quanto veggo, anche al di là del sepolcro, togliendo che la memoria di lui risplenda in tutta quella luce che le sue virtù gli avevano merito. Io non posso che gemere e sentirmi straziata in vedere rimanersi colle mani alla cintola chi

---

<sup>259</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 116: «Costanza oppone un categorico rifiuto come vedova di un Giulio ancora vivo, ricalcando così l'immagine postuma già delineata dalle lettere che seguirono la morte di Perticari e ribadita costantemente dalla sua scrittura privata»

<sup>260</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Costantino Sevastopulo, in Archivio Piancastelli, Forlì; citata in M. BORGESSE, *op. cit.*, pp. 217-218.

<sup>261</sup> Cfr. C. MONTI PERTICARI, lettera a Paolo Costa, 30 novembre 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 156: riferendosi alle qualità di Giulio da elogiare Costanza retoricamente chiede «di quali encomi non era degno quell'angelo?»; lettera ad Antaldo Antaldi, 1822, in *Ivi*, p. 163: «le nobili fatiche dell'angelo che abbiamo perduto»; lettera a Salvatore Betti, 28 agosto 1823, in *Ivi*, p. 203: «lunga sarebbe la storia di tutti i piccoli e vilissimi raggiri che ogni giorno si concludono a danno di quell'angelo».

solo poteva rimediare a tanto danno. Un odio privato, ingiusto e barbaro può dunque dare maggiore attività che il sacrosanto dovere dell'amicizia!<sup>262</sup>

La donna antepose dunque l'impegno nella pubblicazione dei lavori del Perticari a quello nel produrre i propri testi e infatti, dopo la perdita del marito, la vedova non diede più alle stampe nessuna delle sue liriche<sup>263</sup>, preferendo semmai dedicarsi agli studi filologici. Anche tale scelta è ricollegabile a ciò che quegli esercizi critici ed esegetici potevano significare: essi rappresentavano il legame, forse l'unico, che in vita l'aveva tenuta congiunta al compagno e che ora sentiva la necessità di manifestare al mondo, per dimostrare di non aver alcuna colpa nella morte prematura del Perticari. Per raggiungere il suo fine Costanza giunse addirittura a far pacificare il padre con il Cassi, motivando così i suoi comportamenti in un'epistola al Betti:

io, colla preghiera del pianto, non che con quella delle parole, implorava pel conte Cassi perdono da mio padre, e sola faceva fronte all'impeto del suo sdegno che minacciava tale scoppio da non lasciar più via ad accomodamento alcuno per li miei fieri persecutori. E pareva veramente che fosse nata mai più intesa gara fra questi ed il povero mio cuore; poiché i mali trattamenti che mi erano usati non avevano misura, siccome non l'avevano la mia pazienza ed i miei sacrifici. Ma quelli io tollerava senza lagnarmi e questi adempiva con allegra condiscendenza, sperando che gli uni e gli altri giovassero finalmente a riunire gli animi sopra il solo oggetto che, dopo la terribile mia sciagura, io anteponeva alla vita, alla pace, al mio benessere, e all'onore mio stesso.

---

<sup>262</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, gennaio 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 167-168.

<sup>263</sup> Cfr. C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, novembre 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 154: «qui non ho persona con chi ragionare de' miei mali, né con chi rammentare le doti adorabili del povero Giulio, né con chi piangere la sua perdita; cose tutte che pure allevierebbero in parte il peso della mia sciagura, specialmente se il compagno del mio pianto fosse penetrato dello stesso mio dolore, come tu lo saresti e per la tenera amicizia che ti univa a quell'angelo e per quella medesima, oso dirlo, che ti lega all'infelice sua moglie. Tu mi conforti a riprendere i miei studii, ma per chi cercherei io più di farmi un nome? Per me non già, ch'io tanto non curo di me stessa: per mio padre forse? io l'amo assai, è vero, ma più assai desidero di affrettarmi a raggiungere chi si è portato seco ogni migliore mio affetto. L'universo non è più a' miei occhi che un vasto deserto e nulla più rinvengo che meriti un solo desiderio».

Vi sarà facile indovinare che io parlo della gloria letteraria del mio povero marito, il maggiore o minor lustro della quale tutto dipendeva dalle mani in che sarebbero caduti li suoi manoscritti.

Qual frutto io abbia colto dalla mia tacita e lunga sofferenza il dicano le mie raddoppiate sventure e lo strazio indegno che s'è fatto di un nome, cui tanta parte è avvinta della gloria italiana [...].<sup>264</sup>

Le parole della Monti sono iperboliche: lei afferma di preporre la celebrazione e la gloria del marito alla sua stessa salute, alla sua tranquillità e addirittura alla sua stessa vita. In altre epistole giunge persino a dichiarare che la sua esistenza non aveva più alcun significato, che non avrebbe più avuto contatti con il mondo e che pregava di morire per ricongiungersi al marito: “nulla mancherà al penoso mio sacrificio. Né chieggo nemmeno che l'amicizia me ne tenga conto, perché in questa generosa condotta seguo i precetti e l'esempio di quell'Angelo, che ardo di raggiungere”<sup>265</sup>.

Tali affermazioni si possono rintracciare in tutte le lettere degli anni successivi alla perdita del Perticari, individuando così l'adozione di un preciso comportamento da parte di Costanza. Ella voleva dipingersi quale vedova premurosa e affettuosa per rimediare al suo atteggiamento negli anni del matrimonio nei quali era stata una moglie tutt'altro che attenta e amorevole nei riguardi di Giulio. Tale condotta fa rientrare la Monti nei canoni del periodo: se fin prima ella si era sottratta alle convenzioni del tempo, mostrando un carattere intraprendente, un istinto di provocazione, un rapporto diretto con gli uomini e allontanandosi dunque dalle richieste di fedeltà alla famiglia, di maternità e di dedizione alla casa pretese nell'Ottocento, alla scomparsa del compagno Costanza tentò di essere riaccolta nella società, che da sempre aveva cercato di fuggire. Ella si mostrò quindi più legata alle regole comportamentali del tempo e ai requisiti graditi in una moglie rispettabile, di quando non avesse fatto intendere durante la sua vita matrimoniale; l'essere una vedova inconsolabile corrispondeva all'opportunità di essere riabilitata

---

<sup>264</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Salvatore Betti, 1823 [?], in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 179-180.

<sup>265</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Salvatore Betti, aprile 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 191-192.

in quanto donna; il decantare la bontà e la bravura del proprio marito, serviva a riscattare un matrimonio terribile, tentando di renderlo agli occhi della gente una storia d'amore idilliaca.

La redenzione della propria pena, da parte di Costanza, avveniva attraverso la glorificazione del defunto coniuge, assumendo quasi caratteri religiosi: ella divenne così "prima sacerdotessa del culto del suo Giulio"<sup>266</sup>.

Il modo in cui la Monti operò la mitizzazione del Peticari appare estremizzato<sup>267</sup>, le sofferenze che la donna aveva vissuto durante il matrimonio vennero sostituite dalle gioie di aver avuto accanto il marito ideale, sia per bontà che per ingegno, e ciò appare eccessivamente messo in risalto.

La stessa Borgese acutamente osserva che, forse, oltre che per il desiderio di ricordare il marito, tale ruolo vedovile venne assunto in questa maniera dalla Monti proprio perché, avendo attraversato un matrimonio difficile, voleva evitarne un altro:

essa non aveva che trentadue anni, ma è probabile che oltre la fedeltà alla memoria del marito, il matrimonio fosse stato per lei una prova tale, da non sentire il desiderio di farne una seconda; e istintivamente ne rifuggì sempre, mettendo fra lei e un qualsiasi candidato l'ombra di Giulio e il suo stato acquisito, a furia di ripeterselo, di vedova sconsolata e inconsolabile, di romantica incorreggibile.<sup>268</sup>

Il fascino e l'intelletto di Costanza colpiscono profondamente anche Ferdinando Malvica<sup>269</sup>, un barone siciliano appassionato di letteratura, che conobbe la Monti

---

<sup>266</sup> L. BAFFIONI VENTURI, *op. cit.*, p. 77.

<sup>267</sup> Molti critici sottolineano questo atteggiamento esagerato della Monti che, dopo la morte del Peticari, si impegnò a tratteggiarne un ritratto di perfezione, per assumere anch'essa i tratti della moglie ideale; Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 116: «Alla realtà di un legame matrimoniale complesso e contraddittorio si sostituisce l'icona di un marito liberato dalle scorie delle quotidiane debolezze ed elevato al rango di essere perfetto»; L. BAFFIONI VENTURI, *op. cit.*, p. 77: «Lo scopo principale della sua vita [di Costanza] diviene allora la celebrazione esclusiva della memoria del marito, e lo fa in modo fin troppo idealizzato ed esasperato, pur considerata la sua situazione di dolore e di solitudine».

<sup>268</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 218.

<sup>269</sup> Cfr. A. CARRANNANTE, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXVIII, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2008, s.v.; Ferdinando Malvica (1802-dopo 1871), barone palermitano, da giovanissimo fece parte della Carboneria, partecipando alla rivoluzione carbonaria del 1820, viaggiò

nel 1824, recandosi presso di lei in Romagna. Il giovane “comprese di trovarsi dinanzi ad una donna superiore per doti di mente e di cuore ed espresse i sentimenti di affetto, di stima, di venerazione che essa gli ispirava”<sup>270</sup> scrivendo per lei un saggio<sup>271</sup> su Avignone e sulla tomba della Laura petrarchesca che ivi risiedeva, destinando il testo in forma epistolare proprio alla contessa Perticari.

Malvica riuscì ad instaurare un proficuo rapporto intellettuale con la Monti, scambiando con lei opinioni in ambito culturale e lodando il suo modo di scrivere e le sue opere; egli cercò di spronare la vedova a pubblicare i propri lavori e ad utilizzare le vicende che aveva vissuto, come stimolo per emergere professionalmente. Gli encomi ricevuti non furono però percepiti dalla Monti in modo positivo, ma, al contrario, essa si preoccupò di ciò che l’opinione pubblica avrebbe potuto pensare di lei e del testo dedicatole da Malvica; la triste donna sospettava ormai che tutti le tramassero alle spalle, e, seppur stimando l’ingegno del giovane siciliano, credeva che “tali forse vi sono i quali gli avranno sul viso lodato il suo scritto i quali poi dietro le spalle ne cantano di presente il contrario”<sup>272</sup>. Il Malvica cercò di convincere l’amica che “nulla le sarebbero dovuti importare i giudizi dei maligni”<sup>273</sup>, ma anzi doveva tranquillizzarsi e non vedere pericoli dove in realtà non esistevano, le lodi che il letterato le aveva fatto erano sincere e più che meritate e solo questo doveva interessare a Costanza; ma ella ormai non poteva che sentirsi una perseguitata, che aveva perso la libertà di vivere, e preferiva non ricevere alcun complimento se questo significava, al contempo, salvarsi anche dalle calunnie<sup>274</sup>.

---

poi per nove anni nell’Africa sahariana, in Grecia, Francia e Italia, dove conobbe Monti e poi la figlia. Fondò le *Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia*, e scrisse numerosi saggi sull’educazione, con idee all’avanguardia, promulgò gli ideali liberali; dopo il 1871 fece perdere le sue tracce e non si seppe più nulla di lui.

<sup>270</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 208.

<sup>271</sup> F. MALVICA, *A l’illustre dame Constance Monti, veuve comtesse Perticari. Lettre sur Avignon, le tombeau de Laure et la fontaine de Vaucluse, par Ferdinand Malvica*.

<sup>272</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antonio Papadopoli, 17 dicembre 1824, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 248.

<sup>273</sup> F. MALVICA, lettera a Costanza Monti, 29 ottobre 1824, in Archivio Piancastelli, Forlì; citata in C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 121.

<sup>274</sup> Cfr. *Ivi*, a questo proposito Malvica scrive «se poi vogliamo tormentarci con delle tristi idee, e dire che i malvagi anche da queste lodi oneste, ed al vero merito indirizzate, potrebbero fabricare delle

Nonostante queste premure di Costanza, le voci sui suoi possibili amanti continuarono a circolare e tra questi si vociferò anche attorno al letterato liberale Giovan Battista Niccolini, legato alla gentildonna da un'amicizia duratura che continuò fino agli ultimi anni di vita della Monti.

Un suo biografo così scriveva<sup>275</sup> “se l'amore di quelle due anime elette fu ardente, esso fu altresì casto, puro, pudico”, dimostrando dunque che, neppure in questo caso, dovesse sussistere alcun dubbio sulla relazione puramente intellettuale tra i due personaggi; lo stesso insinuava però, poco dopo, che “il raffreddamento negli amori spirituali col Niccolini riuscì fatale a Costanza, giacché ella, per distrarsi passò ad altri... punto spirituali”, e così i misteri sulla reale morigeratezza della contessa rimasero insoluti.

Tra il 1824 e il 1825 un'altra importante personalità entrò a far parte della vita di Costanza, l'intellettuale veneziano d'origine greca Antonio Papadopoli<sup>276</sup>.

Egli era amico di Andrea Mustoxidi, il quale, anni prima, gli aveva fatto conoscere Vincenzo Monti e Giulio Perticari, e con costoro il giovane aveva intrattenuto rapporti intellettuali notevoli. Anche dopo la morte del Perticari, Papadopoli aveva continuato a tenersi in contatto con Monti e aveva cominciato una relazione epistolare anche con Costanza. Mustoxidi aveva raccontato al veneziano i tragici

---

calunnie contro di noi, allora io dico che nessuno nel mondo può promettersi di non essere esposto all'atrocità della calunnia».

<sup>275</sup> I. FRANCHI, *Giovan-Battista Niccolini: Ricordi intimi. Amori*, in «Fanfulla della Domenica», a. IV, n. 2, 1882; cfr. I. VECA, *D. B. I.*, vol. XCVIII, 2013: Giovanni Battista Niccolini (1782-1861) si interessò fin da giovane alle Lettere, ottenne uno dei sette posti al Collegio della Sapienza di Pisa per gli studi legali, fu amico di importanti intellettuali del tempo, tra i quali Foscolo. Fu bibliotecario, professore di storia e mitologia e infine Segretario dell'Accademia di Belle Arti di Firenze Scrisse numerose opere; tra cui la prima del 1804 è il poemetto *La pietà*, poi compose tragedie (*Polissena; Antonio Foscarini* a tema patriottico), tradusse i classici. Fu corrispondente e poi socio dal 1817 dell'Accademia della Crusca.

<sup>276</sup> Cfr. *Lettere d'illustri italiani ad Antonio Papadopoli*, scelte e annotate da G. Gozzi, Venezia, Tipografia Antonelli, 1886; G. POLIZZI, «*Io scrivo le mie lettere dove ha regno Mercurio*». *Antonio Papadopoli: un uomo di lettere nell'Italia del primo Ottocento*, in «Quaderni veneti», n. 45, 2007, pp. 105-144; Antonio Papadopoli (1802-1844) greco d'origine, ma veneziano di nascita, fu un grande intellettuale del tempo, coinvolto nella vita culturale e amico dei maggiori personaggi dell'epoca, interessato alle questioni dell'indipendenza greca e italiana; fu segnato fin da giovanissimo dall'epilessia, allora malattia incurabile, e per questo gli fu impossibile dedicarsi, come avrebbe voluto, all'attività letteraria. Ciononostante venne nominato socio Accademico dell'Ateneo Veneto a soli vent'anni, collaborò al *Vocabolario della crusca*, intrattenne interessanti rapporti epistolari ed è infine da sottolineare “la grande considerazione che dell'intellettuale veneziano avevano i maggiori letterati del primo Ottocento”.

eventi che avevano colpito la contessa Peticari, e per bontà di cuore, Papadopoli si era subito sentito legato a lei: “infelice, comprese l’infelicità di quella donna”<sup>277</sup>.

Le lettere tra questi e la Monti mostrano fin da subito un’ottima intesa tra i due, che nonostante non si fossero mai visti di persona, erano evidentemente legati da un’affinità elettiva che dava loro l’impressione di conoscersi da sempre. Entrambi vivevano quegli anni nelle sofferenze: Papadopoli per l’epilessia che continuava a peggiorare, rendendolo debole e malfermo, e la vedova per lo stato di depressione nel quale ormai era caduta.

Il letterato apprezzò la franchezza e al contempo l’eleganza dello scrivere di Costanza, a cui rivolgeva queste parole:

voi mia rispettabile amica avete una grazia e una bontà di stile così rara e soave che le vostre lettere sono come il cinto di Venere, adorne di quelle care delizie che consolano l’animo di tutti.<sup>278</sup>

La stessa Costanza entrò subito in confidenza con Papadopoli, sentendolo vicino a sé, anche per l’amicizia comune con il Mustoxidi e per i tanti complimenti che il Monti rivolgeva al giovane veneziano; per questi motivi, forse, ella provò “il desiderio di aprirgli l’anima sua”, raccontandogli del suo essere sfiduciata nei confronti della gente, che continuava ad alimentare voci su di lei e non capiva che il suo sconforto per la perdita del marito non era finzione:

*Io vivo in una melanconia senza conforto, una lenta disperazione mi consuma: verissimo; ed è forse nuovo questo stato nella vedova infelice di Peticari? e dal punto istesso in che il mio cuore fu scosso da tanta perdita, chi può dire di avermi più veduta nel pristino essere e fisico e morale? A questa lunga melanconia senza conforto, a questa lenta disperazione si aggiunge oggi, nol niego, una tetra e cupa misantropia che mi fa vieppiù amare, vieppiù rinchiudermi in quella solitudine a che già tutta mi diedi dall’epoca della morte del povero mio Giulio. Ma mi si imputerà a delitto un sentimento cui la sola*

---

<sup>277</sup> M. ROMANO, *Costanza Monti Peticari*, cit., p. 210.

<sup>278</sup> A. PAPADOPOLI, lettera a Costanza Monti, 5 luglio 1824, in *Lettere d’illustri italiani ad Antonio Papadopoli*, cit., citato in G. POLIZZI, cit., p. 117.

scelleraggine umana diede entrata nel mio cuore? Caro amico, sarebbe impossibile a un Dio, non che ad un uomo alcuno, il riconciliarmi col genere umano. Sono troppe le ingiustizie che ne ho provate, troppi i motivi che ho di maledirlo: io lo disprezzo e lo detesto: e il solo vincolo di figlia, il solo vincolo di figlia, lo ripeto, è quello che ancora mi lega nella società. Se gli oziosi e i maligni (ed essa ne è ben piena) presumono darmi briga e spaventarmi colle ridicole novelle ch'essi tutto giorno fabbricano alle mie spalle, errano; e se quelli che si dicono miei amici pensano potermi ritrarre da' miei fieri propositi, mediante il puerile timore di siffatte voci, non conoscono né me, né il cuore umano. Ma basti il fin qui, e voi perdonatemi se per desiderio di aprirvi l'anima mia ho abusato di soverchio della vostra pazienza.<sup>279</sup>

Costanza rivelava, attraverso la lettera, la sua mal disposizione verso il mondo, e il suo desiderio di rimanere lontana da tutti, nella solitudine romagnola.

Il Papadopoli la esortava invece a tornare a Milano per stare accanto al vecchio padre, che aveva lamentato di soffrire per la mancanza della figlia e per non aver ricevuto sue notizie per un lungo periodo di tempo.

I rapporti fra Monti e Costanza, infatti, non erano, in quel periodo, dei più lieti, soprattutto perché il padre la voleva spingere a riappacificarsi con Cassi e rinsaldare l'antica amicizia; proprio il Papadopoli "svolse in tale frangente il ruolo dell'amico confidente e dell'intermediario tra lei e il padre"<sup>280</sup>.

Monti, in più occasioni, pregò l'intellettuale veneziano di convincere Costanza a dare una nuova possibilità al Cassi, ma questa non ne voleva assolutamente sapere. Era stata lei stessa a spingere il padre a riallacciare i contatti con il conte ma all'unico scopo di riavere i manoscritti del Perticari, per poi poterli pubblicare<sup>281</sup>. Dopo varie insistenze il Monti aveva acconsentito di scrivere al Cassi ed era riuscito a riavere gli appunti del defunto, ma il poeta voleva ora che anche la figlia riprendesse i rapporti col suo "fiero calunniatore".

---

<sup>279</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antonio Papadopoli, 10 luglio 1824, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 235.

<sup>280</sup> G. POLIZZI, cit., p. 114.

<sup>281</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, pp. 222-223: «Costanza esorta il padre al perdono: al perdono cristiano, ben inteso, non alla ripresa dell'amicizia; anche questo denota un'anima alta, sia pure che vi contribuisse la speranza di riavere i manoscritti del marito».



Costanza si mostrò logicamente contraria ad avere ancora a che fare con l'“assassino del suo onore”, che, infamando il suo nome e screditando la sua reputazione in tutta Italia, le aveva rovinato la vita. In una lettera in risposta a Papadopoli, ella spiegava le sue ragioni per non poter essere nuovamente amica del Cassi:

Veniamo a Cassi. Se da me altro non si chiede che un sincero perdono alle orribili offese di Cassi, io non ho niun merito a piegarmi alle vostre istanze ed a quelle di mio padre; poiché pel solo impulso dei miei principii io gli ho già da gran tempo perdonato. Mi si presenti dunque l'occasione di operarmi in suo servizio ed il farò con più allegrezza di cuore di quella che mai poteste voi stesso immaginare. Ma ingannerei voi, ingannerei mio padre, ingannerei me medesima, se vi promettessi amicizia alcuna pel mio fiero calunniatore, pel rapitore degli scritti di Giulio, per l'assassino insomma e del suo onore e del mio. Rispetto le ragioni, qualunque siano, che hanno indotto mio padre a ridonare a Cassi la sua benevolenza; e rispetto troppo me stessa per credere che la salvezza della mia fama dipenda in nulla dalla loro inimicizia. Non farò dunque niun passo, niun motto per oppormi ai novelli sentimenti di mio padre, ora che li conosco, vivetene tranquillo; tanto più, quanto che confesso schiettamente, che se prima di una tal pace fossi stata consultata, l'avrei per molte ragioni sconsigliata seguitando a tenere il linguaggio che ho sempre tenuto fin anche da quando lo sdegno di mio padre bolliva più ardente contro Cassi: cioè, che *dovevamo entrambi* perdonargli, dovevamo, se l'occasione se ne presentava, vendicarci colla sola vendetta delle anime generose, ma stringere amicizia con esso lui, non mai. – Amicizia! Dio santo! o io m'inganno assai nel giudicare di questo divino sentimento, o egli non deve nascere, crescere e nutrirsi che per le più stimabili qualità del cuore. E quale stima posso io più avere di Cassi?<sup>282</sup>

La profondità dell'animo della Monti si riverbera dalle sue parole, nelle quali ella ammetteva francamente, come era tipico del suo carattere, di non poter instaurare

---

<sup>282</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera ad Antonio Papadopoli, 1824, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 222-223.

un'amicizia con una persona verso cui non nutriva più alcuna stima, la sua sarebbe stata solo ipocrisia e ciò non doveva accadere. Nondimeno lei lasciava piena libertà al padre di comportarsi verso il conte come meglio credeva, soprattutto in vista della pubblicazione delle opere del povero Giulio, "ma che lui gli ridonasse ora l'amicizia e volesse obbligar lei a fare altrettanto era cosa che la ripugnava"<sup>283</sup>.

Sulla questione la Borgese giustamente osserva:

l'abitudine di tutta la vita che Monti ebbe, di riappacificarsi coi nemici in maniera tale da riconsiderarli come amici veri, pensiamo che debba essere stata una delle cause principali dei giudizi severi su di lui, anche da parte di quelli che effettivamente lo amavano, ma che rimanevano feriti essendo trattati alla stessa maniera di coloro da cui era stato offeso.<sup>284</sup>

In questo Costanza differì notevolmente dal padre, forse a causa delle dolorose vicissitudini che aveva dovuto attraversare e del dolore provocatole dai conoscenti più fidati, ella si dimostrò, soprattutto nella seconda fase della sua vita, molto decisa nel chiudere i rapporti con gli amici che non le si dimostrarono totalmente votati e apertamente sinceri.

Anche nel caso del Papadopoli la relazione si interruppe dopo alcuni anni, in aggiunta, come spesso accadde nei legami della Monti, il tutto avvenne in modo "poco trasparente"<sup>285</sup>.

Dopo i primi tempi di legame epistolare, Costanza e Antonio si incontrarono nella seconda metà del 1825, come si intuisce dalla lettera, l'ultima che si possiede tra i due, che Papadopoli inviò all'amica in dicembre:

Intorno all'averti insensatamente scritto di quel sospetto che in altri nacque non io t'amassi, perdona e del vocabolo sospetto che certo non ti conviene alla troppo innocente nostra amicizia, e della scempiaggine di scrivertene, ma ti confesso mia Costanza che tanto era lo sconvolgimento che tu facesti sull'animo mio che il fermo e la Verecondia come altre volte erano volate in

---

<sup>283</sup> M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 243.

<sup>284</sup> *Ivi*, p. 245.

<sup>285</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», *cit.*, p. 119.

Cielo, per me. Perciò io ti prego e riprego che tu butti alle fiamme le mie lettere. Quello poi che tu credi, e che mi scrivi sotto velame, non è. O mia Costanza, se tu avessi sentito come batteva il mio cuore.... ma io non voglio più scrivere perché caddo sempre in quello scoglio che debbo schivare.<sup>286</sup>

Nelle parole emerge chiaramente che il rapporto tra i due, fin prima epistolare e formale, era divenuto ben più inteso e intimo; il Papadopoli si rivolge dando del “tu” a Costanza, che ha influito sul cuore del poeta, lo ha scosso nel profondo facendogli perdere tutti i freni razionali, e nel *post scriptum* egli riconferma “mi sono lasciato trasportare all’impeto d’una passione male conveniente. Brucia anche questa mia lettera. Ti supplico se hai amicizia per me”<sup>287</sup>.

Le parole “sospetto” e “amicizia” vengono significativamente sottolineate “a riprova di come i rapporti di Costanza con gli uomini continuino a declinarsi secondo modalità ambigue, suscettibili di sanzione morale”<sup>288</sup> e infatti il tono e il linguaggio usato dal Papadopoli sono molto vicini a quelli d’un innamorato.

Sicuramente inoltre questa lettera non fu isolata, ma faceva parte di una serie di epistole che i due si erano scambiati e che tempestivamente, come richiedeva lo stesso Papadopoli, erano state bruciate, lasciando solo intravedere la possibile realtà dei fatti.

Alla fine del 1825 Costanza tornò a Milano, per assistere e aiutare il vecchio padre, ormai quasi completamente cieco e sordo; il rapporto tra la vedova e il Papadopoli continuò per un periodo, ma già qualche mese dopo, in una lettera del Monti al letterato veneziano si legge “so che ella [Costanza] si è resa indegna della tua amicizia”<sup>289</sup>. Il rapporto doveva dunque essersi, per qualche motivo, concluso, forse anche per la nuova frequentazione di Costanza a Milano, il giudice Paride Zajotti<sup>290</sup>.

I rapporti con il padre erano già molto complicati, nonostante Costanza lo aiutasse in tutte le facendo pratiche, sostituendosi in pratica agli occhi dell’anziano ormai

---

<sup>286</sup> A. PAPADOPOLI, lettera a Costanza Monti, 5 dicembre 1825, in G. POLIZZI, cit., pp. 125-126.

<sup>287</sup> *Ibidem*.

<sup>288</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 118.

<sup>289</sup> V. MONTI, lettera ad Antonio Papadopoli, ottobre 1827, in *Epistolario*, cit., vol. VI, p. 310.

<sup>290</sup> V. MONTI, lettera ad Antonio Papadopoli, 8 agosto 1827, in *Ivi*, vol. VI, p. 296; Lo stesso Monti scrive al Papadopoli della presunta “tresca” tra Zajotti e la figlia.

ciechi, e nuove questioni erano sorte a incrinare il loro legame. La pubblicazione delle opere del Perticari, il *Dittamondo* prima e in seguito il *Convivio*, avevano infatti creato nuovi motivi di discussione. Dopo mesi di lavoro faticosissimo, padre e figlia erano riusciti a redigere un'edizione e darla alle stampe, ma purtroppo il merito del Perticari non era emerso come la vedova avrebbe voluto<sup>291</sup>, anzi nella premessa venivano sottolineati gli errori di Giulio che il Monti aveva dovuto emendare.

L'obiettivo estremo di Costanza di dare gloria al marito defunto sembrò quindi sfuggirle a causa del padre che si attribuiva come proprie pagine scritte da Giulio (alcune poi inserite nella *Proposta*) e sottolineava invece le incapacità del Perticari<sup>292</sup>.

In ogni caso, a seguito del primo colpo apoplettico che colpì Monti alla fine del 1826, lasciandolo semiparalizzato, la figlia lo soccorse amorevolmente, leggendo e scrivendo al suo posto, essendo a conoscenza dell'amore del padre per la propria professione da letterato; così ben presto il legame si rinsaldò.

Nel frattempo Costanza si legò sempre più allo Zajotti, amico anche del padre, che lo considerava come un figlio; "lo Zajotti era nel fiore dell'età e dell'ingegno: il comune affetto per il vecchio poeta li accostava e non par dubbio che fra i due sorgesse una profonda simpatia, un'amicizia assai viva, che non mancò di dar luogo a maldicenze"<sup>293</sup>.

L'uomo era sposato e aveva dei figli, oltre ad essere un cattolico osservante<sup>294</sup>, e ben presto i pettegolezzi di una sua relazione con Costanza arrivarono al Monti. Sicuramente Teresa contribuì a mettere in giro le dicerie, temendo per il rapporto

---

<sup>291</sup> Cfr. C. MONTI PERTICARI, lettera a Salvatore Betti, 6 ottobre 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 145-146: «Tutti i manoscritti che riguardano il *Dittamondo* sono dunque già in mano di mio padre e, nel consegnarli, a questo solo ho ristretto la mia preghiera: a raccomandargli cioè l'onore di Giulio (il quale voi sapete quanto fosse lontano dal bruttarsi in queste meschine liti letterarie) e a concedermi che sia fatta debita menzione di lui nelle correzioni che si trarranno dal suo testo per servire allo scritto dell'Anonimo».

<sup>292</sup> Cfr. M. BORGESSE, *op. cit.*, p. 229: «ora Giulio per lei, non solo è divenuto il fu angelo, il marito ideale, l'esempio di virtù, il, letterato di eccezione al quale si cerca di rubare la gloria; e pure ammettendo che Giulio non era infallibile [...] trovava inconcepibile la necessità di dirlo nella pubblicazione».

<sup>293</sup> *Ivi*, p. 259.

<sup>294</sup> A lui si deve la conversione, poco prima della morte, del Monti, o per meglio dire, la presunta conversione, infatti, a questo nuovo atteggiamento religioso del poeta, sempre stato un ateo convinto, in molti non credettero.

instauratosi tra Vincenzo e la figlia e non volendo assolutamente che questa fosse nominata erede nel testamento, la Pikler decise di intervenire per dividerli. Per questo Costanza, con il pretesto di dover andare a controllare i possedimenti in Romagna, ai primi d'agosto del 1827, venne allontanata da casa; arrivata sul posto però, ricevette una lettera dalla madre in cui le si diceva che non era più gradito il suo ritorno a casa. Entrambi i genitori affermavano di non voleva vedere mai più perché, con il suo comportamento amorale, aveva diffamato il loro nome.

Come è logico pensare, il tranello tesole dalla madre colpì pesantemente Costanza, che si sentì, ancora una volta, accusata ingiustamente; ella si difese tenacemente nelle lettere inviate all'abate Ambrosoli, negando qualsiasi tipo di rapporto illecito tra lei e lo Zajotti.

In uno dei quaderni privati di Costanza, ora conservati nel "Fondo Piancastelli" a Forlì, tra le pagine scritte in quel periodo, si possono notare citazioni e frasi che riguardano la vicenda e a volte, scritti a matita, alcuni pensieri più intimi e personali di Costanza, che si sfoga con sé stessa. Parlando dei genitori ella diceva:

*mia madre mi vuol lontana da mio padre, mia madre mi calunnia, mia madre mi sacrifica alle sue mire d'interesse... ebbene: così piace a Dio, e così sia. Concedimi soltanto la forza di resistere, o Signore, concedila a quell'innocente disgraziato [Zajotti] che per mia cagione si trova compreso nella mia disgrazia.<sup>295</sup>*

Costanza si affidava poi alla fede, che, come in altre circostanze le era servita per superare le difficoltà. Il suo tono però non si addolcisce, ma, al contrario, fa sentire tutto il suo risentimento per il trattamento ingiusto che le hanno riservato,

---

<sup>295</sup> C. MONTI PERTICARI, Taccuino 307.5, pp. 16-17, in "Fondo Piancastelli", *Carte Romagna*; citato in F. GARAVINI, *I taccuini di Costanza*, cit., p. 264.

soprattutto sua madre, “donna crudele”<sup>296</sup> che ha deviato i sentimenti del “debole vecchio”<sup>297</sup> padre:

Signore io ti prego per la tua amara passione mitiga l’animo de’ miei nemici, ricorda alla snaturata che mi perseguita ch’ella mi è madre, apri gli occhi all’accecato mio padre; e se pure è tuo decreto che una vittima cada in sacrificio, salva chi per sola mia cagione è ora bersaglio degli ingiusti colpi de’ miei nemici.<sup>298</sup>

Il nome dello Zajotti è però sempre taciuto; in alcune pagine sono rintracciabili frasi e pensieri d’amore scritti in lapis, lettere pronte ad essere inviate ad un misterioso innamorato, che probabilmente era proprio il giudice trentino, ma “nel taccuino l’intera situazione è continuamente adombrata senza mai essere spiegata esplicitamente, con il ricorso a fatti e a persone reali”<sup>299</sup>.

Tra le righe sembra emergere un rapporto con Zajotti ben più profondo di quanto non voglia ammettere la stessa Costanza, che comunque riuscì a rendere indefinita anche questa storia.

Il loro legame<sup>300</sup> perdurò fino alla morte della donna ed egli le fu accanto, anche se non sempre fisicamente, con affetto e cortesia, fino alla fine dei suoi giorni, restando l’unico amico di Costanza.

Ben presto Monti, come era tipico del suo carattere, perdonò lo Zajotti e si riappacificò con lui e chiese il riavvicinamento anche della figlia, la quale nella primavera del 1828 tornò dunque a Milano.

---

<sup>296</sup> Costanza si riferisce alla madre con toni molto duri sia nelle lettere che nei Taccuini, imputando a lei la responsabilità maggiore per il suo forzato allontanamento da Milano; cfr. *Ibidem*: «il mio povero cuore non può ancora persuadersi che una madre, una madre giunga a tanta barbarie verso l’unica sua prole».

<sup>297</sup> C. MONTI PERTICARI, Taccuino 307.5, pp. 20-21, *Ivi*, p. 265: «Uomini iniqui mi perseguitano, una madre snaturata mi calunnia, mi fa guerra per private sue mire di vilissimo interesse, mio padre debole vecchio mi condanna senza esame, [...] io grido sono innocente, ma chi è sì puro innanzi a te che non meriti il flagello delle tribolazioni?»

<sup>298</sup> *Ibidem*.

<sup>299</sup> C. AGOSTINELLI, *Il tempo della lettura e lo spazio della scrittura: i quaderni di due nobildonne ottocentesche*, in *Lo spazio della scrittura: letterature comparate al femminile*, a c. di T. Agostini et al., Padova, Il Poligrafo, 2004, p. 151.

<sup>300</sup> Cfr. F. GARAVINI, *I taccuini di Costanza*, cit., pp. 267: «C’è ragione di pensare che continuasse, fra le gentildonna e il magistrato, una storia d’amor lontano, un dialogo a distanza sul filo d’una passione negata che la separazione consacra di assoluto».

Poco dopo il padre venne colpito da un secondo attacco apoplettico e la sua fine divenne irrimediabilmente vicina; la donna lo accudì con amore, “felice di averlo potuto riabbracciare ancora vivo”<sup>301</sup>.

Nonostante l'estrema situazione, Teresa cercò in ogni modo di separare padre e figlia, temendo di non poter ereditare l'intero patrimonio; le sofferenze di Costanza per il comportamento della madre si sommarono a dolori fisici veri e propri che da tempo tormentavano la donna, colpita da un grave fibroma.

Il 13 ottobre 1828, tra l'affetto di Costanza<sup>302</sup> e dello Zajotti, Vincenzo Monti morì.

Il desiderio della Pikler venne rispettato: il nome della figlia non compariva nel testamento, e ogni bene del Monti divenne suo, lasciando Costanza in una condizione di povertà e costretta a richiedere numerosi prestiti ai conoscenti.

Come era prevedibile, le due donne decisero di vivere in case separate, nonostante fosse cosa alquanto rara e trasgressiva per il tempo:

sia per una donna quasi sessantenne, come Teresa alla morte del marito, sia, a maggior ragione, per una di soli trent'anni, la scelta della residenza autonoma sovverte le regole di comportamento delle vedove, di solito aggregate a nuclei familiari dotati di presenze maschili.<sup>303</sup>

Il rapporto tra madre e figlia era tale da non permettere una convivenza, soprattutto dopo la dipartita del Monti, unico e ultimo elemento condiviso tra Teresa e Costanza; quest'ultima era “certa che nessun legame d'affetto avrebbe mai potuto unirle, essendo troppo diverse, ed era persuasa che un'intesa schietta, affettuosa, intima, non sarebbe mai stata possibile”<sup>304</sup>.

La differenza caratteriale tra le due donne fu evidente al momento di decidere cosa fare delle opere del Monti; inizialmente Teresa era intenzionata a vendere i manoscritti del marito per ricavarne dei profitti ma poi decise di pubblicare un *Epistolario* montiano, facendosi spedire le lettere dagli amici del marito. Il lavoro

---

<sup>301</sup> M. BORGESE, *op. cit.*, p. 276.

<sup>302</sup> Cfr. M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 214: «Essa raccolse l'ultimo sospiro, l'ultimo sguardo del padre e nel nuovo tremendo dolore quel sospiro, quello sguardo saranno il suo amaro conforto».

<sup>303</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 107.

<sup>304</sup> Cfr. M. BORGESE, *op. cit.*, p. 283.

non risultò particolarmente curato poiché a Teresa mancavano le necessarie conoscenze in materia filologica e letteraria, per poter originare un lavoro ben fatto. Costanza riuscì quindi a convincere la madre di lasciarla curare un'edizione di *Opere inedite e rare* del padre, solo a seguito però di un'attenta revisione del materiale. Il lavoro fu notevolmente impegnativo e Costanza, nonostante fosse sempre più debilitata nel fisico a causa della malattia, si impegnò tenacemente e con sicurezza formulò le sue richieste all'editore Lampato, che le diede campo libero per la cura dei testi definitivi da pubblicare:

l'intervento di Costanza non è di semplice copiatura: [...] la Monti in alcuni luoghi non si fa scrupolo di censurare versi irreligiosi, o allusioni libertarie, di integrare lacune con sintagmi prelevati da altri testi montiani, di ridurre il tasso di espressività cassando alcune espressioni del registro comico, o più semplicemente di introdurre varianti grafiche e morfologiche.<sup>305</sup>

La Monti non seguì evidentemente la corretta procedura filologica, ma nel suo intento questi suoi interventi erano necessari per avvicinare l'immagine del padre alla sua idea di perfezione e quindi a quella di un cattolico osservante, che invece Monti era stato solo negli ultimi mesi di vita. Ciò nonostante il lavoro immane compiuto da Costanza e la sua determinazione sono ammirevoli, nonché la sua modestia non volendo comparire tra i nomi dei curatori dell'opera e il suo disinteresse per i profitti, che andarono tutti nelle mani della madre.

Quest'ultima vide avvicinarsi i giorni della propria fine e Costanza le rimase vicina durante i mesi della malattia, fino alla morte che sopravvenne il 19 maggio 1834.

In una lettera al cugino Giovanni Costanza diede così la notizia:

Quantunque il mio cuore tuttora ripugni a trattare un argomento di tanto dolore, pure il debito dell'amicizia esige che ti chiami a parte delle mie lacrime. La povera mia madre non è più. Io l'ho assistita fino all'ultimo istante, e ciò che mi consola si è ch'ella è mancata fra tutti i conforti della Religione, e che dal mio canto non ho risparmiato ufficio di pietà filiale. La mia salute se n'era

---

<sup>305</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., pp. 153-154.



risentita e tuttora se ne risente, ma Dio, spero, mi darà quella forza che per me stessa non ho.<sup>306</sup>

Il tono della lettera appare alquanto freddo e, nonostante l'impianto retorico necessario in quella circostanza, è evidente il distacco di Costanza dalla madre, rispecchiando sino alla fine l'indifferenza che aveva caratterizzato da sempre il loro legame; la Monti dunque assiste Teresa per puro dovere filiale e per carità cristiana.

La salute instabile, di cui la Monti si lamenta nella lettera, non vide miglioramenti e così Costanza "più che mai sola trascorse alcuni anni peregrinando tra Maiano, Lugo e Milano, finché non decise di porre la sua stabile dimora a Ferrara"<sup>307</sup>, dove si trasferì nel 1836.

Nella città estense risiedette nei pressi del collegio delle Orsoline, che aveva frequentato da giovane, e ivi si dedicò all'attività di insegnante per le giovani allieve. Gli ultimi anni di vita della Monti sono segnati dalla "professione sempre più esplicita di un cristianesimo integrale, che si sposava a uno stato di completa solitudine esistenziale"<sup>308</sup>, accanto a lei infatti, rimasero solamente il nipote Cesare e l'amico Paride Zajotti, che le scriveva da Venezia con affetto e stima mai mutati.

La povera donna venne colpita da un grave tumore al seno, che si tentò inutilmente di operare nel 1837. L'operazione fu causa di acutissimo dolore, per l'assenza di anestesia durante l'intervento e l'inesistenza di metodi palliativi per superare le sofferenze dovute all'amputazione del seno. Pochi mesi dopo, inoltre, il cancro si ripresentò in una forma ancora più grave e la sua crescita fu particolarmente rapida, anche a causa della giovane età della paziente.

Negli ultimi mesi, a riaccendere un po' di luce nelle tenebre in cui ormai Costanza era immersa, ci fu l'incontro con Andrea Ranzi, figlio illegittimo di Giulio, a cui la gentildonna aveva assicurato un futuro, privandosi della dote. Il giovane, grazie agli studi compiuti, era divenuto un brillante chirurgo, ma nel suo animo albergava

---

<sup>306</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 27 giugno 1834, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 305.

<sup>307</sup> G. NALINI MONTANARI, *Costanza Monti nella silenziosa Ferrara*, cit., p. 60.

<sup>308</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 162.

ancora la voglia di conoscere la moglie di suo padre, di cui tanto aveva sentito parlare.

Le voci giunte a Ranzi non erano lusinghiere nei confronti di Costanza, lo stesso Cassi aveva avuto il coraggio di riferire, nuovamente e dopo molti anni, le stesse calunnie che aveva scritto nel libello e diffuso in giro. Per questo il giovane Andrea non era ben propenso nei confronti della Monti, ma, dopo il primo incontro, la sua disposizione d'animo cambiò completamente.

Egli ritrovò nella donna malata una figura materna da amare, dolce e affettuosa nei suoi confronti e ben lontana dai ritratti maligni in cui era stata dipinta, e anche Costanza vide in lui il figlio<sup>309</sup> che non aveva mai avuto, e che finalmente poteva conoscere.

La malattia nel frattempo avanzava, nonostante Costanza si fosse rivolta ai migliori dottori dell'epoca e avesse richiesto l'aiuto anche ai medici conosciuti da Zajotti; tutti le proponevano cure molto dolorose e soprattutto inutili, e alla fine sembrò non ci fosse più nulla da fare.

Lo Zajotti si faceva inviare gli esiti delle analisi e cercava di consolarla con parole da cristiano convinto, soffrendo per la sorte dolorosa toccata all'amica, giunta alla fine di un'esistenza colma anch'essa di afflizioni.

La stessa Costanza scrivendo a Giovanni Monti, descriveva così il suo stato:

Godo che tu abbia inteso mie notizie dalla bocca di Giacomo Manzoni, avendomi egli nel corso della mia malattia veduto sovente e da me stessa uditene le tristi vicende e i timori e le speranze da cui sono agitata. Così egli ti riferirà e le speranze da cui sono agitata. Così egli ti riferirà ogni minuta circostanza, e farà fede di ciò che appena da me scritto sarebbe credibile, del tempo ch'io giaccio in questo letto di dolori, degli acutissimi spasimi che vi soffro, delle replicate resipole, delle febbri, dei mortali convulsi, delle veglie e della profonda tristezza e della disperazione a cui alcuna volta mi abbandono per eccessivo dolore. [...]

---

<sup>309</sup> *Ivi*, p. 161: «Questa ricomposizione postuma di una famiglia [...] può essere interpretata come l'estremo atto della rilettura in chiave morale della vita di Costanza, il tassello che completa l'icona della sua figura».

Questo è il deplorabile mio stato a cui m'hanno ridotta l'ignoranza dei medici e la persecuzione de' miei nemici.<sup>310</sup>

Nell'animo della Monti non solo il dolore fisico incideva, ma anche le sofferenze che le avevano procurato i suoi persecutori, che l'avevano fatta ammalare prima del tempo e le avevano tolto ogni possibilità di guarigione.

Fino alla fine il nipote Cesare la assistette, si occupò di tenere informato lo Zajotti dello stato di salute dell'amica, e si premurò di inviargli due plichi voluminosi contenenti le lettere scambiate tra i due, che potevano essere compromettenti. Spiegò poi che Costanza teneva particolarmente caro un "certo suggelto colle iniziali del silenzio"<sup>311</sup> di cui non aveva mai voluto spiegare il significato al nipote, ma che sicuramente riguardava la relazione tra lei e Paride. Prima di lasciare questo mondo, la Monti volle bruciare la maggior parte delle sue lettere e così, i segreti che le avevano procurato tanti problemi in vita sparirono con lei.

Il 7 settembre 1840 a Ferrara moriva Costanza Monti Peticari e l'amico Zajotti poneva sulla sua lapide questo epitaffio che racchiude la natura e l'esistenza di questa donna: "sempre buona, ora anche felice"<sup>312</sup>.

Così si concluse la vita di Costanza, e le sue parole, scritte anni prima, non potevano essere più profetiche: "l'Italia tenga pur dunque gli occhi aperti sopra di me; io gli ho chiusi all'universo intero"<sup>313</sup>.

---

<sup>310</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Salvatore Betti, 6 ottobre 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Peticari*, cit., pp. 331-332.

<sup>311</sup> N. VIDACOVICH, *Vincenzo Monti e Paride Zajotti. 108 lettere di V. Monti, C. Monti Peticari, Cesare Monti, G. Acerbi, ecc. ed altri documenti inediti*, Milano, L.F. Cogliati, 1928, p. 178.

<sup>312</sup> Tali parole, che sintetizzano la vita di Costanza, sono commentate anche in M. BANDINI BUTI, *op. cit.*, p. 40: «la Monti passò la sua vita fra inquietudini d'ogni sorta, calunniata dagli uni, difesa dagli altri, odiata ed amata allo stesso tempo, felice solo nella tomba, come volle significare Paride Zajotti nell'epigrafe sepolcrale».

<sup>313</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Salvatore Betti, 6 ottobre 1822, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Peticari*, cit., p. 148.

## **Capitolo terzo**

### **COSTANZA: OPERE E AMORE PER DANTE**

“Un Ottocento senza Dante è un gigante senza scheletro”<sup>314</sup>

La paziente ricostruzione dell'appassionante esistenza della nostra protagonista è parsa necessaria per poter comprendere al meglio la sua opera e le motivazioni alla base della sua esperienza letteraria, proprio perché “non è possibile valutare il peso e la consistenza della donna che scrive trascurando la sua biografia, che è ancora, spesso, il luogo in cui si deposita la sua creatività”<sup>315</sup>.

Quella di Costanza Monti Peticari è stata una vita intensa, ricca di incontri stimolanti e di interessanti relazioni intellettuali, che hanno permesso di distinguerla e conferirle una posizione di spicco tra le donne di quel periodo. Allo stesso tempo, però, la sua è stata un'esistenza sfortunata e sovente accompagnata dal dolore, che ha influito fin troppo sul carattere di questa letterata, sensibile ed intelligente.

Le sue vicende umane, complesse e travagliate, non devono però far dimenticare l'eccezionale cultura e le potenzialità artistiche di cui ella era dotata, come provano le testimonianze che ha lasciato.

Ora ci addentreremo quindi nell'attività letteraria della nostra autrice, analizzando i suoi scritti più significativi; cercheremo però di osservarla da un punto di vista particolare, ovvero nella sua veste di dantista, nel senso più ampio del termine. La tratteggeremo dunque sia nelle vesti di filologa vera e propria, sia nel ruolo di cultrice della materia, mostrando come la passione e la dedizione per l'Alighieri siano evidenti nelle pagine da lei composte e si pongano alla base della sua produzione artistica.

---

<sup>314</sup> A. VALLONE, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958, p. 15.

<sup>315</sup> E. RASY, *Le donne e la letteratura*, cit., p. 50.

### III.1. Il dantismo nell'Ottocento

La scoperta di Dante da parte di Costanza si inquadra perfettamente nel contesto culturale dell'epoca: l'Ottocento fu segnato, infatti, da un profondo culto dantesco. Rispetto ai secoli precedenti, nei quali il modello letterario imperante era stato sicuramente Petrarca, verso la fine del Settecento<sup>316</sup>, a causa delle mutate condizioni politiche e sociali, si ricominciò a studiare Dante, in tutte le sue molteplici sfaccettature.

In modo pressoché unanime, si individua nella persona di Vincenzo Monti<sup>317</sup> l'iniziatore del dantismo ottocentesco, attribuendogli il merito di aver acceso un nuovo interesse attorno alla figura e alle opere di Dante, dopo i secoli bui del passato<sup>318</sup>.

Lo stesso Monti era convinto del ruolo incomparabile che egli stesso aveva avuto nel recupero dei classici e in particolare del Sommo poeta, e lo ammetteva con sicurezza in una lettera a Giuseppe Acerbi. In questa l'intellettuale esprimeva le sue perplessità nel dover scrivere un'introduzione per una nuova pubblicazione editoriale, riguardante lo "stato dell'italiana letteratura", perché temeva che non venisse adeguatamente riconosciuto l'apporto classico e dantesco di cui era stato portatore:

una prefazione al giornale, portante un cenno storico-critico sullo stato dell'italiana letteratura al cominciare di questo secolo, parmi bel pensiero, e volentieri io mi adoprerò di porlo ad effetto. Ma due ostacoli mi disturbano:

---

<sup>316</sup> G. MONSAGRATI, *Le «vite» di Dante in età romantica*, in *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, a c. di E. Querci, Torino, Allemandi, 2011, p. 25: «Si era allora negli ultimi anni del Settecento, alla fine di un secolo durante il quale su Dante e sulla *Commedia*, vista essenzialmente come l'espressione di un deleterio sentimento religioso, era calato, come già nel Seicento, il disinteresse generale. [...] E però proprio negli stessi anni qualcosa stava per cambiare in quella che Carlo Dionisotti ha definito «varia fortuna di Dante». Con la crisi aperta dalla Rivoluzione francese e dai suoi riflessi giacobini nella penisola iniziava una stagione nuova».

<sup>317</sup> Cfr. F. ALLEVI, in *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-76, vol. III.

<sup>318</sup> Cfr. G. GIUSTI, *Una chiacchierata ai lettori di Dante*, in «Giornale del commercio», 17 gennaio 1838: «Per quattro o cinque secoli che corsero dalla morte di Dante al comparire della *Bassvilliana*, lo studio anzi la semplice lettura della *Divina Commedia* era cibo di pochi [...] ma venuta la *Cantica* di V. Monti, Dante diventò di moda».

l'uno è la parte scientifica, intorno alla quale è d'uopo che altri mi somministri i debiti materiali. L'altra riguarda le belle lettere, e nella riforma in queste avvenuta, pretendendo io (*et absit verbo invidia*) d'aver non poco contribuito, col ritornare in onore lo studio dei nostri classici, massimamente di Dante, esiliato dalle scuole per le *Lettere virgiliane* del Bettinelli, e richiamatovi dalla *Bassvilliana* e *Mascheroniana*, mi trovo in angustia non piccola nel toccare questo gran punto. Perciocché né a me è lecito il parlare di me medesimo, né giusto il tacere una lode che dal consenso pubblico mi è conceduta, e a cui sento di avere tutto il diritto.

L'aver anche fatto conoscere agl'Italiani, in miglior sembianza che altri prima di me, il gran padre della poesia, dico Omero, non è cosa, che si possa dissimulare. Ed io, autore di questo bene, come potrò accennarlo senza nuocere alla mia reputazione? Io non mi arrogo il merito altrui, ma non voglio né debbo essere così c.... da rinunciare a ciò che mi spetta. Salvo questo rispetto, io son pronto a trattare questa materia. Ma voi vedete per voi medesimo che il punto è assai delicato.<sup>319</sup>

I toni del Monti, e le sue veementi parole, mostrano quanto il letterato avesse a cuore il riconoscimento del proprio ruolo propulsivo del classicismo, e in particolare del dantismo e, in effetti, a tutt'oggi si è concordi nel constatare quanto sia stato fondamentale questo suo contributo alla cultura e letteratura italiana:

al Monti spetta il duplice merito di aver proposto prima l'imitazione e poi lo studio di Dante. Certo l'una e l'altra puntano su un unico scopo e, in piena consapevolezza, staccano l'ottocento, come tempo e anima dal secolo precedente. Il vanto menato dal Monti (e poi riconosciutogli quasi unanimemente dai più) è ben altra cosa dalle passive imitazioni, a cui il testo di Dante lungo i secoli era stato sottoposto.<sup>320</sup>

---

<sup>319</sup> V. MONTI, lettera a Giuseppe Acerbi, 1 settembre 1815, in *Epistolario*, cit., vol. IV, pp. 242-243.

<sup>320</sup> A. VALLONE, *op. cit.*, p. 41.

L'apporto innovativo del Monti, infatti, consistette nel dare una generale patina dantesca<sup>321</sup> alle sue opere, riuscendo sapientemente a dosare le riprese di versi o espressioni del Sommo poeta, a ispirarsi a lui in modo variegato e soprattutto ad attingere a numerosi ambiti diversi, dalla lingua, alla terminologia, alle forme metriche, ai personaggi.

La dimostrazione di queste abilità montiane è rappresentata dalla *Bassvilliana*, nella quale Monti utilizzò la poesia civile per esternare la sua opposizione ai moti rivoluzionari giacobini, e suddivise l'opera in canti di terzine dantesche. Oltre all'ovvia ripresa del genere e del metro, anche l'idea delle punizioni che attendono i responsabili delle rivolte si rifà alla cantica dell'*Inferno*; così come il rivelare i nomi di alcuni di questi "peccatori" (tra cui Voltaire e Diderot) risulta essere un calco del comportamento dantesco. Infine la descrizione di un viaggio immaginario, come avviene in quest'opera, e soprattutto il suo carattere visionario, non possono che richiamare la *Commedia*.

La *Bassvilliana* è solo un esempio della forte presenza dantesca nell'opera del Monti, e infatti lo stesso Tommaseo rintracciò questa peculiarità:

l'ispiratore più costante, l'educatore dell'ingegno e dello stile del Monti, chi l'ignora?, egli è Dante: Dante dal quale egli tolse il concetto delle due elegie che hanno per soggetto il Mascheroni e il Bassville; tolse e l'uso troppo frequente delle apparizioni infernali e celesti, e l'accorgimento d'alternare i quadri foschi co' gai, e l'arte, più notevole ancora, che in Dante stimava Rousseau, di chiamare le cose coi lor proprii nomi. Il Monti delle leziosaggini petrarchesche [...] cooperò a richiamare gl'ingegni alla conoscenza di Dante; e non pago d'aver ritemperato in quel fuoco il suo stile, con l'esempio e col consiglio ne diffuse in altrui così rapido l'amore, che il culto di Dante, a detta di lui, trascorse ben presto in *entusiasmo ridicolo*.<sup>322</sup>

---

<sup>321</sup> P. PALMIERI, *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, in *Occasioni Romagnole. Dante, Giordani, Manzoni, Leopardi*, Modena, Mucchi, 1994, p. 43: «Con Monti passiamo [...] all'imitazione dell'insieme (forza delle immagini, plasticità delle figure), o quanto meno ad un abile riassumere forme esteriori e schemi danteschi».

<sup>322</sup> N. TOMMASEO, *Vincenzo Monti*, in Id., *Dizionario estetico*, Firenze, Le Monnier, 1867, pp. 689-690, citato in E. GHIDETTI, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-*

A dare origine e a diffondere in tutta Italia questo culto – portandolo, a volte, a punte estreme e addirittura “ridicole” – non furono solamente le opere composte dal Monti, con le loro influenze e riprese dantesche, ma fu piuttosto un avvenimento particolare, legato al poeta romagnolo e considerato “l’evento simbolico che inaugura il nuovo corso del dantismo”<sup>323</sup>: il 3 gennaio 1798 fu infatti dedicato all’Alighieri.

In quel periodo Monti ricopriva la carica di commissario amministrativo per la riorganizzazione della Romagna da parte del Direttorio della Repubblica Cisalpina e, alla fine del 1797, si recò a Ravenna per visionare personalmente la situazione. Come prima azione decise di proclamare una festa in onore dell’illustre letterato ivi sepolto.

Il giorno delle celebrazioni, il Monti incoronò una statua di Dante con l’alloro poetico, assegnando al letterato fiorentino col titolo di “illustre cittadino ravennate”; in seguito portò in trionfo una copia della *Commedia* e fece il discorso encomiastico ufficiale.

Nell’orazione tenuta di fronte ad una platea festante, Monti dichiarò i motivi che legavano le sue esperienze di vita personale agli accadimenti capitati a Dante, sottolineando fin da subito gli elementi di immedesimazione con la figura del “ghibellin fuggiasco” che diverranno poi basilari durante i decenni successivi.

Il poeta romagnolo designò Dante come il fondatore della lingua italiana, a cui i letterati dovevano ispirarsi, e propose il suo studio tra i giovani. Oltre agli elogi per l’importante ruolo poetico e culturale svolto dall’Alighieri nella letteratura italiana, l’intellettuale esaltò anche il Dante-uomo, paragonandosi a lui per la medesima sorte di esuli che legava entrambi e per l’amore che avevano dimostrato, sopra ogni altra cosa, verso la propria patria: il Sommo aveva dovuto dolorosamente abbandonare Firenze e, allo stesso modo, Vincenzo era fuggito da Roma.

---

*risorgimentale*, (Atti del Convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011), in «La rassegna della letteratura italiana», a c. di E. Ghidetti e E. Benucci, serie XI, n. 116, luglio-dicembre 2012, vol. II, p. 386: Ghidetti spiega che questa affermazione di Tommaseo viene erroneamente attribuita da Febo Allevi, autore della voce *Monti* in *Enciclopedia Dantesca* (vol. III, pp. 1023-4), a Leopardi, che trascrisse questo pensiero in *Zibaldone*, 4426.

<sup>323</sup> E. GHIDETTI, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, cit., p. 385.



Il confronto e l'identificazione con l'esperienza umana di Dante, compiuta dal Monti, divenne, nel primo Ottocento, uno tra i tanti modi per approcciarsi alla figura del poeta fiorentino. Soprattutto agli inizi del secolo, infatti, la necessità di trovare un modello nel quale tutti gli italiani potessero immedesimarsi, e quindi sentirsi coesi nella lotta per la creazione dello Stato Italiano, fece di Dante il simbolo unificatore per eccellenza; proprio per questo si può affermare che "l'itinerario del dantismo italiano coincide con la gestazione e la nascita della nazione; si rivela perciò, di primo acchito una peculiarità che lo distingue da quelli battuti in altre nazioni europee"<sup>324</sup>.

Grazie a questa nuova esaltazione del ruolo dell'Alighieri nella storia e nella cultura italiana, in breve tempo l'interesse dantesco si diffuse su tutto il territorio: tale mito comune riuscì a spianare i motivi di disaccordo, coinvolgendo tutti.

Si espressero così varie forme di avvicinamento a Dante e differenti correnti di pensiero<sup>325</sup>: i Puristi<sup>326</sup>, studiando il dato linguistico, assunsero l'eloquio dantesco e dei poeti fiorentini del Trecento come modello a cui ispirarsi, al fine di preservare la purezza di una lingua per la nazione italiana che si stava formando.

Con simili scopi nazionalistici, per i patrioti che si impegnavano nella formazione dell'Italia unita, Dante divenne un simbolo grazie alla sua esperienza di combattente e di esule, all'amore per la propria terra e alla lotta che aveva intrapreso contro il potere corrotto<sup>327</sup> e oppressivo.

---

<sup>324</sup> E. GHIDETTI, *I romantici italiani e il culto di Dante*, in «Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni», a c. di A. Terzoli, A. Asor Rosa e G. Inglese, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, vol. I, p. 303.

<sup>325</sup> Cfr. A. VALLONE, *op. cit.*, pp. 16-21; in queste pagine Vallone espone in modo specifico, chiaro ed essenziale il «vario atteggiarsi dello spirito e delle vicende del secolo dinnanzi a Dante e alla sua opera. Si cerca così nel molteplice e difforme cammino del gusto e della sensibilità critica e storica, tanto in maggior rilievo se visto in rapporto ai secoli precedenti, di intendere, se non abbracciare e giustificare, ogni linfa animatrice di modi ed idee, e ricondurla per questa via alle sue origini storiche».

<sup>326</sup> Cfr. *Ivi*, p. 17: «Scompaiono quasi del tutto le riserve di origine puristica [...] e sempre più completamente quelle sullo stile di Dante, per cui tutto risulta nobile bello e gentile. È chiaro che l'asprezza quale suonava ai delicati orecchi degli arcadi settecenteschi non è più tale».

<sup>327</sup> Cfr. *Ibidem*: «Dinnanzi alla corruzione del costume italiano e puranco europeo si guardò alla sanità di Dante, a quella sua forza di senso e di fede, più invero vagheggiata che ricercata e assorbita».

I Neoclassicisti, anch'essi promotori del concetto di italianità<sup>328</sup> e dell'importanza di proteggerlo dagli stranieri invasori, misero il Sommo poeta al centro della loro campagna per l'esaltazione della cultura del Bel Paese, focalizzandosi dunque sull'importanza del preservare l'arte e le lettere che contraddistinguevano gli italiani dagli altri popoli.

La morale religiosa contenuta nel testo dantesco fece avvicinare anche i cattolici<sup>329</sup>, scontenti della situazione ecclesiastica del momento, che prendevano in considerazione l'esperienza religiosa di Dante, facendone un maestro a cui essi potevano ispirarsi.

I romantici rimasero affascinati dalla personalità dell'Alighieri, basandosi sul principio che "il poeta sia grande perché è l'uomo grande"<sup>330</sup> e nei loro studi legarono indissolubilmente l'esperienza di vita del fiorentino alla sua produzione letteraria. Dal punto di vista romantico Dante risultava avvincente anche per il contesto nel quale si inseriva: "il grandioso lo spettacolare il catastrofico e l'ignoto propri di quel tramonto medievale" nel quale emergevano le crisi e le contraddizioni di un'età di passaggio, senza equilibrio e per questo notevolmente appassionante, e "entusiasmava ancor di più e in tal contrasti, su tali rovine di epoche, l'ergersi di una forza operosa e divinatoria, sovrano controllo a cui ogni tempo e fatto si ridimensiona, faro, come si disse di gente vicine e lontane"<sup>331</sup>, ovvero il grande Dante. Questo potere divinatorio, rintracciato dai romantici, proveniva dall'alone di misticismo<sup>332</sup> che avvolgeva la figura del poeta e dal carattere visionario caratterizzante la sua opera.

---

<sup>328</sup> Cfr. E. GHIDETTI, *I romantici italiani e il culto di Dante*, cit., p. 387: «la rivendicazione dell'italianità passa attraverso il recupero della tradizione letteraria; mentre apre un varco sull'orizzonte romantico che si va delineando anche in Italia, con il riacquisto di un glorioso passato letterario, offre un potente innesco alla dinamica ideologica della redenzione nazionale».

<sup>329</sup> Cfr. A. VALLONE, *op. cit.*, p. 17: «Il sorgere di una letteratura fattiva operante officiata per alti e impegnativi scopi [...] si incontra, naturalmente quasi (a parte il giovanile vagheggiamento della *Vita nuova*), con la vita e l'operosità di Dante. Piaceva in particolare quel suo cattolicesimo audace, non proprio riformatore, come mai prima era accaduto. Piaceva ad uomini, che a questo tendevano anche per vie diverse, [...] per cui gli uni e gli altri potevano ritrovarsi nel culto del Savonarola, uomo libero e di fede».

<sup>330</sup> *Ivi*, p. 20.

<sup>331</sup> *Ivi*, pp. 16-17.

<sup>332</sup> Cfr. *Ivi*, p. 19: «La prosopopea di un Dante mistico, segreto, spiritualmente inesplorato e perciò da scoprirsi, era in fondo un prodotto genuino del romanticismo, in parte ingiustificabile e ingiustificato».

Ognuno ritrovò dunque nell'Alighieri motivi d'ispirazione che potevano portare ad un rinnovamento, di qualsiasi tipo esso fosse – civile, politico, morale, religioso, linguistico – tutti potevano dirsi uniti nell'italianità, prima ancora che la nazione italiana esistesse:

Dante è scelto fin dall'inizio come padre della patria, prima che essa fosse costruita, riconquistata. Il grande proscritto aveva il vantaggio di avere creato un intero mondo poetico, una lingua, di muoversi all'interno di un pensiero cristiano compiuto, ma di essere stato il più grande proscritto del papato feroce, tirannico di Bonifacio VIII; il Dante esule senza ritorno [...], uomo senza redenzione, era un simbolo di lotta per i patrioti, [...] era l'idea di un'Italia nobile, secolare, costretta a scoprirsi «ghibellina» che tornava, «risorgeva». Era in più un eroe romantico sia come poeta che come personaggio.<sup>333</sup>

Tali varietà di connotazioni dimostrano la fruibilità del modello dantesco e delle sue possibili interpretazioni nell'Ottocento: per questo, si può giustamente affermare che "l'anima del secolo è Dante"<sup>334</sup>.

Nella prima metà del XIX secolo la figura dell'Alighieri giunse al culmine della sua valenza simbolica, racchiudendo l'essenza del popolo italiano, che doveva riscattarsi, e che combatteva per poter imperare sui propri territori occupati dagli stranieri. Dante era il simbolo della grandezza non solo poetica ma anche etica dell'Italia, a cui tutti i patrioti guardavano; elemento di coesione tra schieramenti opposti ma convinti della necessità di formare una nazione unitaria.

Dal punto di vista letterario questa necessità di rintracciare le radici italiane comuni, fece progredire gli studi più specifici sul testo dantesco con lo sviluppo dei primi commenti filologici, anche se la scientificità del metodo doveva ancora svilupparsi.

Tutti questi diversi orientamenti di possibile approccio a Dante donano una

speciale configurazione al dantismo ottocentesco: non soltanto filone di studi e ricerche che approderanno dopo l'Unità alla nuova scienza filologica, non

---

nel settecento. Su questa linea la ricerca ci porterebbe all'individualizzazione delle caratteristiche nazionali, segrete vene in cui si immaginava scorrere da millenni il fluido sangue di un popolo».

<sup>333</sup> P. PELUFFO, *Un secolo nel nome di Dante*, in *Dante vittorioso*, cit., p. 16.

<sup>334</sup> A. VALLONE, *op. cit.*, p. 15.

soltanto imitazione e rielaborazione di argomenti e personaggi della *Commedia* e della *Vita Nova*, ma anche vettore politico-culturale della rivoluzione nazionale.<sup>335</sup>

Nell'ambito degli studi filologici si inserisce anche il secondo tra i meriti attribuiti al Monti, ovvero quello di aver sviluppato uno studio specifico sul testo dantesco.

Il letterato giunse allo studio critico dell'opera di Dante in un secondo tempo rispetto alla prima fase imitativa e questo suo nuovo interesse critico si sviluppò negli anni della maturità<sup>336</sup>.

Nel 1803, mentre insegnava presso l'Università di Pavia, aveva descritto il suo programma riguardante la questione della lingua italiana, partecipando così al dibattito in corso in quel periodo. Egli non condivideva con i Puristi l'idea di considerare, come unico modello a cui ispirarsi, la lingua dei letterari operanti a Firenze nel Trecento e si professava "contrario alla supremazia fiorentina, ostile alle barriere arcaiche presidiate dalla Crusca, e ben disposto invece a legittimare un selezionato repertorio neologistico, auspicando un rinnovamento che rispetti lo stretto nesso tra lingua e cultura"<sup>337</sup>.

Secondo Monti tra gli scrittori del Trecento solo la lingua di Dante era valida come fonte a cui attingere per la creazione dell'eloquio della nazione italiana nascente; il suo studio sulla veste linguistica dell'opera dell'Alighieri determinò però una carenza dal punto di vista dell'interpretazione globale della stessa. Come ben sottolinea Timpanaro,

dei trecentisti egli ammirava uno solo, Dante: certo, il più grande; ma il dantismo del Monti, come è noto, puntava essenzialmente, fin dalla *Bassvilliana*, su certi effetti di «piena orchestra» che si lasciavano sfuggire il più

---

<sup>335</sup> E. GHIDETTI, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, cit., p. 380.

<sup>336</sup> P. PALMIERI, *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, cit., p. 43: «Solo in età matura Monti passò allo studio critico vero e proprio, prima discutendo e citando, nella *Proposta*, passi danteschi per mostrare i grotteschi fraintendimenti in cui erano incorsi i collaboratori del Cesari nell'edizione veronese del Vocabolario della Crusca, quindi col proposito di apprestare, insieme col genero e sodale di tante battaglie, il conte Giulio Perticari, un commento al poema».

<sup>337</sup> A.M. DI MARTINO, *«Quel divino ingegno». Giulio Perticari: un intellettuale tra Impero e Restaurazione*, Napoli, Liguori, 1997, pp. 162-163.

profondo della poesia dantesca e, comunque, tendevano a distaccare nettamente, in parte con ragione in parte molto al di là del lecito, questo Dante dalle espressioni letterarie più ingenuie e candide e piane [...].<sup>338</sup>

Gli studi critici montiani giunsero al loro apice attorno al 1815. Questa data fu significativa anche dal punto di vista politico e civile, con la caduta e l'esilio di Napoleone, di cui il Monti era stato l'aedo ufficiale, e l'epoca della Restaurazione, l'intellettuale decise di dedicarsi alla composizione di specifiche analisi linguistiche e filologiche.

In quegli anni, inoltre, al seguito del matrimonio di Costanza con il Perticari, Monti poté approfondire i rapporti con il filologo pesarese, avvalendosi della sua importante collaborazione, al fine di sviluppare i progetti letterari che aveva in cantiere ormai da anni.

Una delle opere in cui il Monti si servì del meticoloso lavoro del collega Perticari<sup>339</sup> fu la *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al vocabolario della Crusca*, nella quale i due intellettuali si mostravano apertamente contrari alle teorie puriste alla base della quarta edizione del *Dizionario della Crusca*, pubblicato tra il 1806 e il 1811. Essi presentavano il progetto per lo sviluppo di una lingua unica, che coadiuvasse l'unione del popolo italiano, perché il Monti era convinto che "a registrare il patrimonio della comune favella dovesse concorrere tutta la nazione che l'adoperava"<sup>340</sup>.

Il contributo del Perticari venne perfezionato nel 1816 quando il filologo trascorse alcuni mesi in compagnia del suocero, per illustrargli le proprie teorie sulla lingua, a cui stava lavorando ormai da molti anni:

a quest'epoca, infatti, [Perticari] è già un esperto, anche se nulla sull'argomento ha ancora affidato alle stampe. Ha esaminato a fondo la lingua degli scrittori della nostra letteratura, si è soffermato su problemi morfologici, sintattici, lessicali, ha già messo a punto le riflessioni filologiche, ha iniziato ad

---

<sup>338</sup> S. TIMPANARO, *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980, pp. 176-177.

<sup>339</sup> Cfr. F. ALLEVI, in *E. D.*, cit. vol. IV.

<sup>340</sup> V. MONTI, *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al vocabolario della Crusca*, citato in S. TIMPANARO, *op. cit.*, p. 167.

elaborare la sua teoria sull'origine dell'italiano ed ha fissato i canoni dell'imitazione.<sup>341</sup>

Le tesi del Perticari si basarono su un attento studio del *De vulgari eloquentia* e della disputa sulla lingua sviluppatasi nei secoli successivi la pubblicazione di quell'opera; egli convogliò le proprie idee in due scritti, poi inseriti nella *Proposta: Degli scrittori del Trecento e de' loro imitatori e Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno al volgar eloquio*.

Nei suoi saggi il Perticari si batteva per una "difesa totale della lingua di Dante e dell'uomo"<sup>342</sup> e dimostrava l'utilizzo da parte dell'Alighieri di una lingua unica, comune, formata da ciò che di meglio poteva offrire ognuno dei dialetti italiani individuati da Dante.

Nel medesimo modo lo studioso proponeva di prendere a modello non solo gli scrittori toscani del Trecento, ma anche quelli provenienti da altre regioni ed appartenenti ad altre epoche, "sostenendo così l'esistenza di una tradizione linguistica "illustre" italiana, indipendente da modelli toscani: ulteriore conferma che Dante, attingendo da tutta la penisola, registrò di fatto l'italiano oltre che formulare la teoria"<sup>343</sup>.

il Perticari dunque rivalutò l'opera dantesca secondo le proprie necessità e il proprio punto di vista, "riconoscendo sobrie e valide le teorie di Dante, nobilissimo e audace il suo impegno nel sostenere il volgare, propizio di fecondi risultati il suo insegnamento pur nella onesta polemica contro i compilatori del Vocabolario"<sup>344</sup>.

Questi studi del Perticari non ebbero però il favore auspicato dall'illustre suocero, che con il progetto della *Proposta* intendeva presentare una lingua italiana alternativa a quella della Crusca, con elementi di innovazione e l'introduzione di possibili neologismi; proprio per questo, l'apporto fornito all'opera da parte del filologo pesarese fu valutato troppo classico e conservatore<sup>345</sup>.

---

<sup>341</sup> A.M. DI MARTINO, *op. cit.*, p. 164.

<sup>342</sup> A. VALLONE, *op. cit.*, p. 49.

<sup>343</sup> A.M. DI MARTINO, *op. cit.*, p. 185.

<sup>344</sup> A. VALLONE, *op. cit.*, pp. 50-51.

<sup>345</sup> Cfr. *Ibidem*: «La lunga discussione sul *De vulgari eloquentia*, ora lucidamente condotta, ora, e a lungo, abbandonata a luoghi comuni e a toni di enfatica eloquenza, ebbe forse più oppositori che

Una successiva tappa nel lavoro di analisi del testo dantesco fu compiuta dal Monti con *Le Postille ai commenti del Lombardi e del Biagioli sulla Divina Commedia*<sup>346</sup>, nel quale il letterato, prendendo in considerazione le due edizioni dell'opera dantesca, dava una propria opinione sui commenti di entrambi gli studiosi e chiariva la sua posizione sul significato della varianti esaminate.

Dalla fine del Settecento, grazie al nuovo clima d'interesse per la figura e l'opera dantesca, si diedero alle stampe numerose edizioni della *Divina Commedia*<sup>347</sup>; tra queste la prima ad aprire il nuovo ciclo di studi fu proprio l'edizione di Baldassarre Lombardi, indagata dal Monti, e considerata "l'avvio, e solo l'avvio s'intende, all'edizione critica del testo"<sup>348</sup>.

L'opera del Lombardi nasceva come risposta alle critiche mosse contro Dante dal Bettinelli con le *Lettere virgiliane*, e si proponeva tre obiettivi, dichiarati esplicitamente nel titolo<sup>349</sup>, ossia correggere, spiegare e difendere la *Commedia*; la finalità di questo commento fu dunque "l'apologia di Dante e della sua opera"<sup>350</sup>.

La novità rispetto al passato riguarda la minuziosa attenzione alle varianti, indagate con cura, tale testo si può considerare "il primo esempio di un'esegesi propriamente letteraria della *Commedia*"<sup>351</sup> e quel commento si inserì perfettamente nel nuovo clima di riscoperta dantesca di inizio Ottocento. A

---

estimatori»; S. TIMPANARO, *op. cit.*: «La ripresa della teoria dantesca del "volgare illustre" era, in sede di storia della lingua, un errore; e infatti la parte più caduca della *Proposta* è quella scritta da Giulio Perticari, al quale il Monti aveva affidato per l'appunto la difesa storico-linguistica di quella teoria».

<sup>346</sup> V. MONTI, *Postille ai commenti del Lombardi e del Biagioli sulla Divina Commedia*, Ferrara, Stamperia Domenico Taddei e figli, 1879.

<sup>347</sup> Cfr. G. MONSAGRATI, *Le «vite» di Dante in età romantica*, in *Dante vittorioso*, cit., p. 26: «così numerosi furono i commenti, i trattati, le riedizioni, che dopo il primo trentennio dell'Ottocento Cesare Balbo ne contava già più di settanta, quando in tutto il Settecento non se n'erano avuti che trentaquattro».

<sup>348</sup> A. VALLONE, *op. cit.*, p. 38.

<sup>349</sup> *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F. B. L. M. C.* (acronimo per Frate Baldassarre Lombardi Minore Conventuale), Roma, presso A. Fulgoni, 1791, 3 voll.

<sup>350</sup> R. TISSONI, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993, p. 92; si confronti interamente il cap. VIII per un'analisi approfondita del commento del Lombardi.

<sup>351</sup> *Ivi*, p. 95: «L'annotazione è di straordinaria ampiezza in tutto l'arco dell'opera; e ricca la stratificazione delle annunciate note *variorum*, discusse con impegno e intelligenza. Anche la parafrasi del testo, nei luoghi difficili, è attenta e accurata».

testimonianza di questa validità, il testo del Lombardi venne ristampato, con contributi aggiunti da numerosi studiosi.

Tra queste nuove edizioni, particolare interesse riscuotono quelle del De Romanis del 1815-1817 e del 1820-1821, alle quali collaborò anche Costanza Monti Perticari e di cui tratteremo in seguito.

Il secondo commento analizzato da Monti nelle sue *Postille* fu quello di Niccolò Giosafatte Biagioli<sup>352</sup>, ex appartenente ai religiosi Calasanziani e poi rifugiato in Francia alla fine del Settecento, dove esercitò la professione di insegnante e compose varie grammatiche dedicate sia alla lingua italiana, sia a quella francese.

Dal 1808 l'intellettuale si applicò con dedizione allo studio dantesco e tra 1818-1819 pubblicò a Parigi la *Divina Commedia di Dante Alighieri, con commento di G. Biagioli*<sup>353</sup>. Alla base dell'opera si situava l'accuratezza nell'esegesi dantesca e l'approfondimento delle questioni linguistiche, che fecero di questa edizione un modello per molti decenni a venire. Di contro, in quest'opera emerge prepotentemente l'atteggiamento del Biagioli, che per Dante "mostra un vero e proprio fanatismo", difendendo il Poeta da qualsiasi anche minima esitazione presentata dai filologi precedenti e che fece di Lombardi "la sua bestia nera"<sup>354</sup>.

Il Monti decise di intervenire nelle questioni filologiche e linguistiche scaturite dai due commenti precedenti, scrivendo le *Postille*; in queste egli faceva un commento comparativo<sup>355</sup>, analizzando le conclusioni a cui erano giunti il Lombardi e il Biagioli, e tentava di mostrare la corretta interpretazione della *Commedia*.

Nell'opera montiana si procede con un'analisi minuziosa del testo, ragionando sulle figure retoriche, sul linguaggio e sui termini specifici, con un'ampia esemplificazione da parte del Monti di modelli classici dai quali Dante poteva aver attinto. Sul piano

---

<sup>352</sup> Cfr. G.F. TORCELLAN, *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. X, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1968, s.v.; si veda R. TISSONI, *op. cit.*, cap. IX, per un approfondimento sull'opera del Biagioli.

<sup>353</sup> In Italia uscì l'edizione: *La Divina Commedia di Dante Alighieri, col commento di G. Biagioli*, Milano, per G. Silvestri, 1820, 3 voll.

<sup>354</sup> Cfr. R. TISSONI, *op. cit.*, p. 99: «gravemente molesto, e talora insopportabile è l'atteggiamento di intemperante e fazioso apologeta che il Biagioli tiene in tutto il suo lavoro. Per Dante, poi, mostra un vero e proprio fanatismo. Difende con inaudita ferocia i suoi autori [anche Petrarca di cui ha curato il *Canzoniere*] anche dalle più tenui riserve dei precedenti interpreti, rovesciando su di loro una spaventevole serqua di contumelie».

<sup>355</sup> Cfr. A. VALLONE, *op. cit.*, pp. 42-49; nelle quali si dà un'ampia esemplificazione delle caratteristiche principali delle *Postille* montiane.



della derivazione etimologica<sup>356</sup> delle parole, il letterato non seguì un metodo rigoroso, lasciandosi trasportare dal proprio istinto personale, spesso errato. Oltre alla ricerca a proposito dell'etimologia delle parole, Monti sviluppò numerose osservazioni che si inserivano "tra l'indagine filologica e l'attenzione al costume: se quella assai dubbiosi ci lascia, questa invece si rivela sempre gustosissima e già intonata ad un'interpretazione laicistica dell'espressione dantesca"<sup>357</sup>.

La sicurezza del letterato nell'affrontare la *Commedia* e nell'indagare essenzialmente il dato linguistico lo portarono a respingere molte espressioni tipiche della creatività dantesca ed emblema della capacità innovativa tipica nella lingua dantesca. Monti preferì ricorrere a termini più tradizionali, dimostrando così di non essere stato in grado di comprendere appieno la grandezza di Dante. Questa estrema attenzione alla forma rese incomplete le *Postille* che "non illustrano o non sentono o non se lo propongono, il mondo morale o storico o filosofico della *Commedia*"<sup>358</sup>.

Tale problema si presentò in molti studiosi contemporanei al Monti, tra cui il Perticari ed il gruppo dei Puristi, i quali non riuscirono a cogliere le potenzialità contenute nell'opera dantesca, soffermandosi, forse oltremisura, a disquisire su questioni linguistiche e svuotando le parole del Sommo del loro significato più profondo.

Nonostante queste pecche della *Postilla* montiana, bisogna considerarne anche gli ampi meriti e l'esempio che fornì per gli studi successivi;

in definitiva l'impressione che se ne ricava è che il Monti sa liberarsi dai rigori e dai presupposti neoclassici, ammette la libertà e la varietà delle costruzioni, ha il senso e il gusto dell'espressione, sa intendere la parola in sé ma anche nel suo inserirsi in armoniosa concordanza, accetta la tradizione sì, ma non per mortificarne la capacità invettiva, [...] nota sì figure retoriche, ma solo per

---

<sup>356</sup> *Ivi*, p. 44: «Un peso anche maggiore [rispetto all'analisi delle particelle] si dà nelle *Postille* alla etimologia. Il Monti esercita qui tutto il suo gusto particolare, anche se assai discutibile. Se l'accettazione implica un passaggio di significato egli non si scoraggia e ricorre di frequente alle derivazioni metaforiche».

<sup>357</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>358</sup> *Ivi*, p. 47.

giungere a chiarire una educazione. Il rispetto in lui non è mai adulazione, l'accettazione non è mai supina, il riconoscimento implica in ogni postilla un discorso animato e polemico.<sup>359</sup>

Dall'insegnamento del Monti nacque, durante il periodo napoleonico, la cosiddetta Scuola Classica Romagnola<sup>360</sup>, che si sviluppò poi nei decenni seguenti in modo sostanzialmente concorde fino all'Unità d'Italia.

Questa compagine letteraria si compose per la prima volta in occasione delle nozze Monti-Perticari nel 1812, quando i migliori rappresentanti dei Filopatridi di Savignano composero i già citati *Inni a gli Dei Consenti*.

Da quel momento il Monti esercitò una notevole influenza sul gruppo di letterati<sup>361</sup>: grazie alle numerose visite che il poeta compì alla figlia e al genero, i componenti della Scuola Classica ebbero numerose opportunità di incontrare il maestro e di confrontarsi con le sue opinioni.

L'elemento caratterizzante di tale circolo letterario e che è necessario dunque evidenziare è "come il culto di Dante fosse uno dei tratti essenziali e un preciso segno di appartenenza a quel cenacolo, [...] un culto che riguardava sempre insieme Dante uomo e patriota"<sup>362</sup>.

Le opere prodotte da questi classicisti nascevano da una assidua collaborazione tra tutti gli appartenenti alla Scuola, uniti dall'idea di cooperare tra loro per raggiungere il medesimo obiettivo culturale e letterario. Tra questi lavori collettivi si

---

<sup>359</sup> *Ivi*, pp. 48-49.

<sup>360</sup> Cfr. P. PALMIERI, *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, cit., nel quale l'autore espone le proprie opinioni sulle «questioni ancora aperte per una corretta caratterizzazione storica della Scuola Classica Romagnola»; «la Scuola Classica nasce col Monti, in età Napoleonica» (p. 57) e «a mio avviso solo l'individuazione di un parametro storico può sciogliere il nodo della dilatazione *ante quem*: e questo non può essere che l'Unità».

<sup>361</sup> Cfr. A. CAMPANA, *Bartolomeo Borghesi. Scienza e libertà*, in *Duecento anni di fama del Borghesi*, Bologna, Patron, 1982, p. 11, citato in P. PALMIERI: «il Monti [...] era vissuto quasi sempre lontano dalla terra natale, e solo per il matrimonio di sua figlia Costanza con il Perticari si verificarono i suoi frequenti ritorni in Romagna, e l'instaurazione di solide amicizie soprattutto a Faenza, Cesena e Savignano, ma anche e più, oltre i confini della Romagna, nella vicina città di Pesaro, seconda patria del Perticari. È da questo momento, non prima, che Monti diviene una figura centrale della cultura romagnola e che meglio si direbbe romagnolo-marchigiana».

<sup>362</sup> P. PALMIERI, *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, cit., p. 45.

annoverano due edizioni della *Commedia*: la prima<sup>363</sup> venne pubblicata a Bologna tra il 1821 e il 1823, con note di vari autori, tra cui anche Giulio Perticari, e la *Vita di Dante* di Paolo Costa inserita come premessa; la seconda<sup>364</sup> edizione, sempre dei medesimi editori, fu stampata nel 1826 con le note di commento composte dal Costa. Quest'opera ebbe un'ampia diffusione in tutta Italia, con numerosissime ristampe e ciò dimostra che "fu un lavoro di alta e meritoria divulgazione e di notevole portata didattico-educativa"; dando così prova di un altro aspetto caratterizzante i classicisti romagnoli ovvero la "vocazione all'insegnamento, da essi sentito non come ripetitiva trasmissione di notizie, ma come lezione di *humanitas*"<sup>365</sup>.

Il limite degli studi della Scuola Classica Romagnola risiedeva però, come già abbiamo visto accadere per altri letterati, nel dedicare troppa attenzione all'approfondimento dell'aspetto linguistico e formale dell'opera dantesca, tralasciando la comprensione del suo aspetto più profondo e più importante o per meglio dire "dell'anima di Dante"<sup>366</sup>.

Il grande tributo che l'Italia deve a Monti per lo sviluppo, a inizio Ottocento, degli studi danteschi e per l'avvicinamento alla personalità e all'opera del Sommo poeta, venne riconosciuto anche dal Manzoni che nel 1828 diede l'estremo saluto al letterato, chiamandolo "cor di Dante"<sup>367</sup>.

Vincenzo Monti ebbe dunque la grande capacità di unificare correnti ideologiche e letterarie differenti attorno all'insigne figura dell'Alighieri e, per questo, è necessario attribuirgli "il merito di aver gettato un ponte tra classicisti e romantici, proprio nel nome di Dante"<sup>368</sup>.

---

<sup>363</sup> *La Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole in rame*, a c. di F. Macchiavelli, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1819-1821, voll. III; nel vol. I: P. COSTA, *Vita di Dante*; G. MARCHETTI, *Prima e principale allegoria del poema*; incisioni di G.G. Macchiavelli.

<sup>364</sup> *La Divina Commedia con brevi e chiare note*, a c. di P. Costa, Bologna, Gamberini e Parmeggiani, 1826, voll. III.

<sup>365</sup> P. PALMIERI, *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, cit., p. 47.

<sup>366</sup> *Ivi*, p. 48.

<sup>367</sup> A. MANZONI, in epigrafe a V. MONTI, *Poesie*, Palermo, Virzì, 1855: « Salve, o Divino, cui largì natura / il cor di Dante e del suo Duca il canto; / questo fia 'l grido dell'età ventura, / ma l'età che fu tua tel dice in pianto».

<sup>368</sup> A. VALLONE, *op. cit.*, p. 42.

## III.2. *L'origine della Rosa*

### III.2.1. Analisi della forma e delle edizioni del poemetto

Fu proprio su questo ponte che si sviluppò anche la produzione letteraria della Monti Perticari, perché “in lei si fondono le istanze del Neoclassicismo e del Romanticismo, in una sintesi che armonizza “inconsapevolmente” cultura classica e sensibilità romantica”<sup>369</sup>. L'esempio più significativo di questa commistione di gusti è rappresentato dalla sua opera più nota *L'origine della Rosa*, un poemetto in ottava rima composto tra il 1816-1817.

Esso è costituito da due canti di diseguale misura: il primo è formato da 47 ottave per un totale di 376 versi, mentre il secondo conta 39 ottave e 312 versi; tutte le strofe presentano il medesimo schema metrico dell'ottava classica con rime ABABABCC e tale metro si rifà all'ottava toscana, utilizzata dall'Ariosto e poi significativamente ripresa dal Monti<sup>370</sup>.

Il poemetto è ascrivibile alla tradizione classica per il contenuto mitologico e si avvicina alla favola pastorale per l'ambientazione arcadica e la presenza delle creature dei boschi, come Fauno e le ninfe. L'opera, inoltre, si può considerare in parte eziologica per la spiegazione, come preannunciato dal titolo, dell'origine della rosa.

Le vicende editoriali del poemetto sono complesse<sup>371</sup>: furono eseguite più pubblicazioni dell'opera, sia in versione parziale sia completa, e non sempre il testo divulgato ha rispettato la volontà ultima dell'autrice.

---

<sup>369</sup> *L'Origine della Rosa con altri versi inediti e rari*, a c. di F. Rossetti, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2010, p. 242.

<sup>370</sup> Si vedano alcune opere in ottava rima composta dal Monti, ad es. *L'invito a Nice* (1777), la *Musogonia* (1792-1793), la *Pulcella* (1800); come nota F. ROSSETTI nell'edizione al poemetto, p. 183: «Ariosto, per il carattere insieme affettuoso, fantastico ed epico della sua poesia, per la sua fondamentale narrativa e per la rotondità, ariosa e facile, del verso era visto da Monti come il modello più congeniale e come il simbolo di tutta la letteratura italiana. Era naturale, dunque, che egli incoraggiasse Costanza all'imitazione dello stesso».

<sup>371</sup> Si veda, *L'Origine della Rosa con altri versi inediti e rari*, a c. di F. Rossetti, cit., pp. 182-200; Rossetti analizza con precisione la tradizione manoscritta e a stampa dell'opera della Monti, su cui la studiosa si è basata per sviluppare la sua edizione critica; da queste pagine traiamo le informazioni contenute nei seguenti paragrafi.

La prima attestazione pubblica dell'opera della Monti, che rappresenta l'*editio princeps* della tradizione a stampa, si ebbe nell'aprile 1820 quando, nel "Giornale Arcadico"<sup>372</sup> a cura di Salvatore Betti, vennero pubblicate undici ottave tratte dal secondo canto. Queste furono inserite a seguito della recensione al saggio sulla traduzione dell'opera di Lucano, la *Farsalia*, compiuta da Francesco Cassi, che proprio a Costanza aveva dedicato il suo lavoro.<sup>373</sup>

Probabilmente proprio da questa prima pubblicazione, vennero tratti i versi allegati alla Raccolta per le nozze Cittadella-Maldura, curata da Pietro Leopoldo Ferri e pubblicata a Padova nel 1828. Nella terza parte di tale antologia, intitolata emblematicamente *Le Rose - Poesie Varie*<sup>374</sup>, si ritrovano anche le ottave della Monti che vengono introdotte definendole "squarcio di un graziosissimo poemetto, ancora inedito, sopra l'origine della Rosa".

L'anno seguente, l'opera della Monti fu data alle stampe, per la prima volta in modo completo però "scorrettissimo"<sup>375</sup>, da Ferdinando Malvica sul "Parnaso Novissimo delle Dame"<sup>376</sup>.

Nuovamente in versione integrale il poemetto venne pubblicato nel 1841 nel "Florilegio Femminile"<sup>377</sup> a cura di Giuseppe Salvagnoli, nel 1856 per le nozze Minardi-Samorini<sup>378</sup> e nel 1860 da Le Monnier, nell'opera *Versi e lettere di Costanza Monti Perticari e odi di Achille Monti* a cura di Filippo Luigi Polidori; questo volume

---

<sup>372</sup> «Giornale Arcadico», tomo VI, aprile-giugno 1820, pp. 98-100

<sup>373</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «Per me sola». *Biografia intellettuale e scrittura privata di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 124; secondo Agostinelli il posizionamento dei versi della Monti all'interno della recensione del Betti e non in una sezione del giornale unicamente riservata alla poetessa, il cui nome per questo non compare nell'indice finale del volume, denota la difficoltà per Costanza ad esporsi pubblicamente come scrittrice, preferendo esercitare la propria attività letteraria privatamente.

<sup>374</sup> *L'origine della Rosa* (edizione parziale), in *Le Rose. Poesie Varie*, a cura di P.L. Ferri, Padova, Tipografia Crescini, 1828, pp. 27-32.

<sup>375</sup> Cfr. *L'origine della Rosa*, in *Versi e lettere...*, a c. di L.F. Polidori, cit., p. 6; nella introduzione Polidori menziona alcune pubblicazioni dell'opera della Monti precedenti alla sua edizione.

<sup>376</sup> Sul frontespizio si legge *Parnaso Novissimo delle Dame ovvero Versi di alcune Viventi Poetesse*, con una lettera del compilatore alle gentili donne italiane, vol. unico, Napoli, Stamperia Francese, 1829; il poemetto compare alle pp. 1-32.

<sup>377</sup> *L'origine della Rosa*, in «Florilegio femminile», Genova, Ferrando Editore, 1841, pp. 80-95 (canto I) e pp. 209-222 (canto II).

<sup>378</sup> *L'origine della Rosa. Poemetto*, per Nozze Minardi-Samorini, Faenza, Marabini, 1856.

ha rappresentato – fino alla pubblicazione dell’opera della Rossetti di cui ora parleremo – l’edizione più recente del poemetto di Costanza Monti.

La studiosa Fernanda Rossetti, analizzate le varie pubblicazioni, ha desunto che i versi pubblicati non derivino dai manoscritti autografi della Monti, ma è probabile che essi abbiano ricavato il testo, poi divulgato, dal codice miscelaneo conservato presso la Biblioteca Classense di Ravenna:

tutte le edizioni a stampa, su menzionate, sono state condotte sul manoscritto apografo CR [Biblioteca Classense di Ravenna] che, dunque, rappresenta il testimone-fonte di tutta la tradizione a stampa relativa alle edizioni integrali (*l'exemplar ceterorum codicum*), e non sugli autografi di Costanza, che, stando alla tradizione ricostruita, dovrebbero risultare inediti, a conferma della non reperibilità e/o disponibilità, alle date delle rispettive stampe, di OP [ms 1919, III, Bibl. Oliveriana Pesaro], OP2 [ms. 1833, Bibl. Oliveriana Pesaro], e a maggior ragione di CF [ms. 304, n.1, Fondo Piancastelli, Bibl. Saffi Forlì].<sup>379</sup>

Vista la complessità della tradizione dell’opera della Monti, Fernanda Rossetti ha dunque deciso di curare, per la prima volta, un’edizione critica del testo. Tale lavoro si è concretizzato con la pubblicazione de *L’Origine della Rosa con altri versi inediti e rari*, edita dall’editore Vecchiarelli, nel 2010; in questo volume, la studiosa si è basata sui codici autografi, che fino ad allora erano rimasti inediti, e ha svolto un puntualissimo lavoro di studio delle varianti.

Il volume curato dalla Rossetti è diviso in due parti con aggiunta di un’appendice finale che descrive la ricezione dell’opera della Monti tra gli intellettuali contemporanei e nei documenti postumi.

Nella prima parte l’autrice si concentra sul poemetto *L’origine della Rosa*<sup>380</sup>; ella studia innanzitutto il testo, basandosi su quello riportato dal manoscritto OP, e riproduce un’ottava per ogni pagina, inserendo nella parte inferiore un apparato suddiviso in due fasce. Nella prima di queste si fornisce una lezione diplomatico-

---

<sup>379</sup> *L’Origine della Rosa...*, a c. di F. Rossetti, cit., p. 198.

<sup>380</sup> In questa tesi il poemetto verrà chiamato *L’origine della Rosa* (con “o” iniziale minuscola) per rispetto alle prime fonti in cui esso viene citato; in ogni caso la grafia è variabile, e questo spiega l’uso della Rossetti che lo denomina *L’Origine della Rosa*.

interpretativa delle varianti presenti nei codici autografi e si segnalano le eccezioni che danno origine a enunciati alternativi di senso compiuto. Nella seconda banda si studia invece la tradizione del manoscritto apografo e delle edizioni a stampa che da esso derivano; si evidenziano gli errori tipografici e le differenze dei testi rispetto alle copie di mano della Monti.

Questo studio specifico delle varianti forma “un apparato genetico che registra tutte le fasi intermedie ordinate diacronicamente nelle due fasce”<sup>381</sup>, dando la possibilità di ripercorrere le varie tappe di elaborazione del poemetto da parte di Costanza e della trasmissione dell’opera nel frammentario percorso di pubblicazione.

Secondo la Rossetti, l’utilizzo di apparati filologici così articolati e specifici nel segnalare ogni possibile variante, è il modo più proficuo di avvicinarsi al testo della Monti e infatti essi rappresentano “la migliore mappa descrittiva della poesia di Costanza; ne mettono in risalto la perfetta coerenza tra il suo modo di intenderla e di farla; ne testimoniano fedelmente l’autenticità, la sensibilità e la moralità che la sottende”<sup>382</sup>.

Nel testo la curatrice ha voluto mantenere la veste grafica più vicina possibile a quella presente nel manoscritto OP, che lei considera la volontà ultima dell’autrice; le strofe vengono dunque numerate con cifre romane e i versi cominciano tutti con la lettera maiuscola.

Dopo aver riprodotto il testo, la studiosa lo commenta, rintracciando i principali nuclei narrativi e ideologici alla base dell’opera e mostrando l’intertestualità con numerosi modelli della tradizione letteraria italiana.

Nella seconda parte dell’edizione sono riprodotti alcuni testi della produzione poetica minore, accompagnati ognuno da una sintetica premessa introduttiva e da alcune note di commento. Tra i brani riportati, notevole interesse è suscitato dagli inediti tra cui si annovera il poemetto *La cometa ultima*; esso “si configura quale

---

<sup>381</sup> *Ivi*, p. 32.

<sup>382</sup> *Ivi*, pp. 14-15.

prova più impegnativa e di maggior rilievo dopo *l'Origine*<sup>383</sup>. In quest'opera Costanza utilizzò gli endecasillabi sciolti e sviluppò tematiche preromantiche, quali l'apparizione di una cometa e le riflessioni sulla natura e il destino dell'uomo. Lo studio di questo poemetto, finora inedito, permette di ampliare la possibilità di confronto con *L'origine della Rosa* e gli altri versi della Monti, evidenziando l'apertura della scrittrice verso molteplici tradizioni letterarie e stili diversi e mostrando "la varietà che, nella sostanziale coerenza di fondo, ne caratterizza l'esercizio poetico"<sup>384</sup>.

Nell'appendice finale del volume, vengono riportati i testi di alcuni letterati coevi alla Monti, i quali nelle loro pagine la elogiarono, lodando le sue capacità artistiche; tra questi intellettuali, oltre al padre e al marito, sono presenti Giovan Battista Niccolini, Salvatore Betti, Ferdinando Malvica, Giovanni Roverella, Luigi Crisotomo Ferrucci e Francesco Cassi, solo per citare qualche nome.

Alla fama vantata da Costanza presso i contemporanei, non corrispose però un seguito di notorietà tra i lettori successivi e, con l'andare dei decenni, la sua figura venne dimenticata. Soltanto negli ultimi anni questa donna letterata è stata riscoperta da alcuni studiosi che hanno pubblicato interessanti lavori<sup>385</sup>, che si presentano quali

tentativi di restituire una identità negata ad un personaggio dimenticato, nonché di ripercorrere frammenti inediti della storia letteraria sociale e culturale del nostro paese, nel periodo che va dagli ultimi anni del Settecento ai primi dell'Ottocento.<sup>386</sup>

Con questo scopo nasce anche l'edizione curata dalla Rossetti, che intende riaccendere l'interesse attorno alla figura di Costanza Monti Peticari, mostrando nel dettaglio la sua produzione artistica, così legata alle vicende personali vissute dalla poetessa.

---

<sup>383</sup> N. MALDINA, *Recensione di "Costanza Monti Peticari, L'origine della rosa con altri versi inediti e rari, a cura di Fernanda Rossetti"*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. 86, 2013/1, p. 277.

<sup>384</sup> *Ibidem*.

<sup>385</sup> Cfr. soprattutto Agostinelli, Garavini, Colombo.

<sup>386</sup> *L'Origine della Rosa...*, a c. di F. Rossetti, cit., p. 271.



Analizziamo ora i contenuti del poemetto.

### III.2.2. *L'origine della Rosa: contenuti ed intertestualità*

Il componimento intende raccontare la mala sorte capitata a coloro i quali hanno avuto il coraggio di sfidare il Cielo e gli dei, sentendosi superiori ad essi; per questo tali arroganti sono stati puniti con metamorfosi disumane, “mutati in belve od in arborea scorza”<sup>387</sup>. Si scorrono dunque le immagini dei Titani, puniti da Giove e sepolti sotto vulcani (Etna, Vesuvio) e montagne; poi viene descritta Mirra, tramutata in albero da cui sgorga la preziosa resina vegetale; Aracne, abile tessitrice divenuta un ragno e, infine, Niobe trasformata in pietra. Tali esempi servono a introdurre e predire il “tristo fato”<sup>388</sup> che capiterà alla protagonista del poemetto, la bellissima ninfa Rodia, preferita da Diana tra tutte le Oreadi, per la sua straordinaria dedizione all’arte venatoria.

L’unico interesse di Rodia infatti è la caccia, “né dal suo core alcun affetto impetra, cosa che non sia d’arco o di faretra”<sup>389</sup>, ma nonostante la fanciulla non si lasci coinvolgere dall’amore, il suo magnifico aspetto e con la sua “onesta angelica favella”<sup>390</sup> le permettono di conquistare molti uomini.

---

<sup>387</sup> Le espressioni citate in questi paragrafi sono tratte da *L'origine della Rosa*, a c. di Rossetti, cit. Sono state scelte delle locuzioni in cui sia evidente l’influenza esercitata da Dante sull’opera della Monti e tale indagine verrà notevolmente ampliata nelle pagine successive, che tratteranno questo specifico argomento: Dante ne *L'origine della rosa*. In questo caso il sintagma è stato scelto perché richiama la rappresentazione della selva dei suicidi, in *Inf.*, XIII, (v. 39: «Uomini fummo, e or siam fatti sterpi») nella quale i violenti contro sé stessi sono stati tramutati in pruni.

<sup>388</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, vv. 20-21: «Tu pur Rodia gentile a tristo fato / Tratta un dì fosti dal superno sdegno»; cfr. D. CONSOLI, *tristo*, in *E. D.*, cit., vol. V: aggettivo frequente e attestato in tutte le opere dantesche, ha significato di “malinconico”, “afflitto” ma anche “infelice”, “sventurato” (così è usato dalla Monti), spesso è utilizzato in antitesi con termini lieti, ad es. in *Inf.*, XIII, 69: «ché lieti onor tornaro in tristi lutti». Anche la Monti crea un’antitesi definendo Rodia “gentile” (tipico termine stilnovistico) ma destinata ad un “tristo fato”. Si veda anche nel canto I, v. 271: la descrizione del corpo morto di Rodia «E l’atto delle labbra tristo e pio», nel quale si recupera il sintagma da *Inf.*, V, 116-117: «Francesca i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio».

<sup>389</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 39; cfr. L. VANOSI, *impetrare*, in *E. D.*, cit., vol. III: significa “ottenere con preghiere”, in *Purg.*, XIX, 95: « al sù, mi dì, e se vuo’ ch’io t’impetri / cosa di là ond’io vivendo mossi».

<sup>390</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 45; cfr. A. BUFANO, *favella*, in *E. D.*, cit., vol. II: col significato di “modo di parlare”, “linguaggio”. Si veda *Inf.*, II, 57: «con angelica voce, in sua favella» nelle quali è presente il medesimo sintagma ripreso dalla Monti. La poetessa utilizza anche il termine “onesta”

La giovinetta, vedendo il fascino che esercita sul cuore di tutti, diviene però sempre più “superba”<sup>391</sup> fino ad innamorarsi di sé stessa e di nessun altro; tale sicurezza della propria totale insensibilità all’amore la porta poi a sfidare la stessa Venere. Rodia chiama dunque Cupido e lo incita, con tono supponente, a scagliare contro di lei i suoi famigerati strali amorosi che, secondo la ragazza, non avrebbero avuto alcun potere contro il suo cuore, votato unicamente alla caccia. La ninfa giunge addirittura a schernire la dea Venere, “alta Diva non già, ma putta oscena”, la quale, non potendo più trattenere la propria ira di fronte all’arroganza di Rodia, decide di punirla per il “vanto del suo dir profano”<sup>392</sup>.

La dea della bellezza si reca dunque da Fauno, nel suo antro nascosto “che nell’anima gitta un sacro orrore”<sup>393</sup>, per pregarlo di aiutarla a vendicarsi della sfrontata ninfetta, uccidendola e dando il suo cadavere “in pasto alle affamate cagne”<sup>394</sup>. Il dio delle selve, acconsentendo a punire Rodia, le aizza contro un cinghiale feroce che la fanciulla è convinta di poter affrontare ed uccidere, grazie alle sue abilità nella caccia. Venere, desiderando la morte della ninfa, toglie però la punta alle frecce che la giovinetta scaglia contro la belva furente, rendendola così ancor più rabbiosa. Dopo un lungo inseguimento nei boschi, la fiera riesce a raggiungere Rodia, uccidendola e dilaniando selvaggiamente il suo povero corpo.

---

sempre riferito a Rodia, poco prima chiamata “gentile”, il richiamo a *Tanto gentile e tanto onesta pare* (*Vita Nuova*, XXVI) sembra voler essere implicitamente suggerito.

<sup>391</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, vv. 55-56: «ma superba ella ognor quanto più vaga, sol di sé stessa sé medesima appaga»; cfr. D. CONSOLI, *superbo*, in *E. D.*, cit., vol. V; in ambito amoroso indica la presunzione e il disdegno della donna che si nega all’amore e che, così facendo, diventa sempre più “vaga” cioè suscita forti desideri amorosi. Si veda ad es. *Rime*, CXVI, 31-35: « La nimica figura, che rimane / vittoriosa e fera / e signoreggia la virtù che vole, / vaga di se medesima andar mi fane / colà dov’ella è vera». Tale lessico, tipicamente dantesco, è stato ripreso dalla Monti con la stessa accezione.

<sup>392</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, v. 99; cfr. L. ONDER, *profano*, in *E. D.*, cit., vol. IV; in *Inf.*, VI, 21: «volgonsi spesso i miseri profani», riferendosi ai golosi che urlano come cani per il dolore nel terzo cerchio. Il significato è controverso ma i più lo indicano con “empio”, dunque contrario al sacro; in questa accezione è usato anche dalla Monti, designando le parole di Rodia contro Venere come profane, perché di insulto verso una divinità.

<sup>393</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, v. 126; la descrizione della dimora di Fauno ha numerose influenze infernali, si trova nel “profondo” dove non si riesce a vedere nulla perché regna “ombra”, c’è “di negri marmi una spelonca” dove vive il dio, che suscita una tremenda paura.

<sup>394</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, vv. 154-156: «Ossa dà in pasto alle affamate cagne; / Ivi, ombra orrenda, di voci aspre e crude / Empia la notte le buie campagne.»; come si nota il linguaggio è sempre cupo, “aspro e crudo” e ritorna il termine “orrore”. Le “affamate cagne” richiamano *Inf.*, XIII, 125: «di nere cagne, bramose e correnti», che inseguono gli scialacquatori nella selva dei suicidi e poi riducono a brandelli i loro corpi, come accade per il cadavere di Rodia.

In seguito, le compagne della ninfa, vedendola giacere morta in una pozza di sangue, comprendono il terribile “scempio”<sup>395</sup> compiuto dal cinghiale e chiedono vendetta alla dea Diana, loro protettrice. Così, nella notte, una nube scende dal cielo, avvolge con un velo i resti della fanciulla e li trasforma in una rosa<sup>396</sup> bianchissima, che germoglia dalla terra su cui prima la ninfa era stesa.

La storia però non termina qui, al contrario ancora molti accadimenti devono capitare: innanzitutto la dea Diana, “d’ira, di rabbia ed in turbata fronte”<sup>397</sup>, decisa a vendicare la morte della sua ninfa, si reca al palazzo del dio Apollo per chiedergli aiuto, come prima aveva fatto Venere con Fauno, per realizzare il proprio piano di rivincita.

Apollo ascoltato il racconto della sorella, la consola narrandole alcuni episodi mitici di metamorfosi accadute agli uomini e le mostra, sulle pareti della sua reggia, un bassorilievo che permetteva di “squarciar del futuro il denso velo”<sup>398</sup>.

Osservando le raffigurazioni, il dio del Sole riesce a rasserenare Diana spiegandole che per Venere, “la diva che pinge il terzo cielo, ogni trionfo sarà volto in danno”<sup>399</sup>; infatti la dea della bellezza, innamoratasi di Adone, soffrirà ben presto perché il giovane, di cui è infatuata, verrà ucciso da un cinghiale. In questo modo Venere pagherà col dolore, vedendo l’amato morire nello stesso modo in cui è stata massacrata Rodia.

---

<sup>395</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, vv. 303-304: «La belva ancida dispietata e fella / Che scempio fe’ della tua forte ancella»; cfr. A. NICCOLI, *scempio*, in *E. D.*, cit., vol. V: presente solo nella *Commedia* con diversi significati, in questo caso la Monti si rifà a *Purg.*, XII, 55: «Mostrava la ruina e 'l crudo scempio / che fé Tamiri, quando disse a Ciro: / “Sangue sitisti, e io di sangue t’empio”», nel quale si descrive una scena cruenta, il capo mozzato di Ciro viene messo in vaso colmo di sangue. Il legame col sangue si ritrova nei versi della Monti che descrive il corpo dilaniato di Rodia.

<sup>396</sup> Si noti come La Monti inserisca la comparsa della bellissima rosa in una posizione strategica, ovvero a conclusione del primo canto, riuscendo in questo modo a dare risalto alla protagonista del poemetto.

<sup>397</sup> *L’origine della Rosa*, canto II, v. 2; cfr. *Inf.*, XXIV, 17: «quand’io li vidi sì turbar la fronte».

<sup>398</sup> *L’origine della Rosa*, canto II, v. 99; cfr. M.A. CAPONIGRO, *squarciare*, in *E. D.*, cit., vol. V; il verbo compare 4 volte nella *Commedia*, in senso figurato in *Inf.*, XXXIII, 27: «che del futuro mi squarciò 'l velame», tale verso è ripreso in modo identico dalla Monti. Si veda anche il verbo usato in senso fisico, indicante il fenomeno naturale del tuono che apre la nuvola, in *Par.*, XXIII, 99: «parrebbe nube che squarciata tona,» ripreso con lo stesso significato nel poemetto, canto I, v. 353: «Ma già la nube squarciasi e lampeggia».

<sup>399</sup> *L’origine della Rosa*, canto II, v. 102; cfr. la canzone del *Convivio*, *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*, (II, VI, 5 e *Rime*, LXXIX); il “terzo cielo” è proprio quello di Venere, a cui si sta riferendo la Monti.

Nel frattempo Venere, folle d'amore per il bellissimo uomo, si reca da Flora per pregarla di convincere Zeffiro a seguire l'amato nella caccia alla belva, troppo pericolosa per essere affrontata; purtroppo mentre la dea entra nel giardino, il destino già scritto di Adone si attua e lui perde la vita, massacrato dal cinghiale.

La dea cammina dunque nell'orto fiorito e al suo passaggio tutte le piante si inchinano di fronte alla sua bellezza, la primavera giunge e ogni gemma sboccia; ma, mentre Venere cammina tra i fiori, Rodia-rosa, ancora ostile nei suoi confronti, decide di pungerle il piede con le sue spine. Il sangue uscito dalla ferita viene bevuto avidamente dal fiore, che in questo modo cambia il suo colore da bianco a rosso; Venere nel vedere la rosa "di sue vene essere vermiglia"<sup>400</sup> resta ammaliata dal quello splendore, lasciato da parte l'astio, si riappacifica con Rodia-rosa, nominandola "la regina dei fiori".

Venere si adorna subito il seno con i magnifici boccioli scarlatti e, ben presto, anche gli altri dei si accorgono della magnificenza delle rose e cominciano ad utilizzarle per agghindarsi le chiome e le vesti.

La rosa diviene così il simbolo della primavera e della giovinezza, dell'amore e del tempo che passa in fretta e quindi, alla fine del poemetto, si invocano le fanciulle ad aprirsi al sentimento amoroso, prima che sia troppo tardi: "Cogliete dunque, o giovinette, il fiore, il fior leggiadro che simiglia Amore".

L'analisi de *L'origine della Rosa*, non può avvenire senza prendere in considerazione i molteplici modelli e le nutrite fonti che si situano alla base dell'opera e che appartenevano all'ampio bagaglio culturale di Costanza. Esso si era formato grazie alle numerosissime e varie letture a cui la Monti, sin da giovane, si era dedicata con passione e che emergono studiando le sue carte: "i taccuini, l'epistolario, la massa di note sparse nei suoi quadernetti di appunti, abbozzi ci danno chiara l'idea di

---

<sup>400</sup> *L'origine della Rosa*, canto II, v. 225; cfr. A. NICCOLI, *vermiglio*, in *E. D.*, cit., vol. V: usato nella *Comm.* e nel *Fiore* per indicare un colore rosso acceso, spesso indicante proprio i petali dei fiori. Ad es. in *Purg.*, XXVIII, 55: « volsesi in su i vermigli e in su i gialli / fioretti verso me ». La Monti si rifà al senso dantesco di "rosa" come fiore dal colore rosso, come si spiegherà in seguito, basandosi quindi sull'accezione usata da Dante per questo termine.

quanto Costanza leggesse e di come leggesse: una lettura puntuale, in cui i testi vengono emendati dalla filologa e strumentalizzati dalla poetessa”<sup>401</sup>.

Il linguaggio e i temi utilizzati da Costanza vengono dunque recuperati da modelli della tradizione classica che la Monti aveva studiato o che si era diletta a tradurre; queste riprese sono poi rielaborate dalla poetessa<sup>402</sup>, in modo da farle convivere armonicamente nei suoi versi, creando così un testo complesso ed erudito.

L’intertestualità di Costanza si basa sulla sua memoria letteraria personale, ovvero su tutto ciò che ha letto o anche semplicemente copiato, per il padre e il marito, e che le si è impresso nella mente o, ancora meglio, che ha annotato nei suoi appunti; queste nozioni colte si ripresentano in forma di reminescenza quando ella compone e servono a formare l’intreccio dei suoi versi, i pilastri letterari su cui innalzare i propri progetti poetici.

Il suo stile è di tipo imitativo: la Monti infatti ama utilizzare forme classiche che ha appreso nel corso dei suoi studi; queste emulazioni vengono però reinterpretate secondo il gusto e l’uso soggettivo della poetessa, tramite la

trasposizione, reinvenzione e ricreazione, attraverso una tecnica personale di *ars combinatoria*. In quest’ottica di finzione poetica generata dalla trasformazione, Costanza mira ad attribuire un senso nuovo a forme antiche e a rilanciare le opere antiche in nuovi circuiti di senso attraverso un’originale compresenza di classicità e sperimentalismo.<sup>403</sup>

La capacità della Monti di riutilizzare i modelli della tradizione letteraria, precedentemente introiettati, fu influenzata dagli insegnamenti paterni e lo stesso genitore, in una lettera ad Urbano Lampredi, riconosceva le abilità della figlia nell’arte del comporre, che nascevano dalla profonda dedizione di Costanza per lo studio delle fonti classiche:

---

<sup>401</sup> *Ivi*, p. 159.

<sup>402</sup> Cfr. C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 194: «la Monti è vissuta e vive in un clima culturale classicistico che trae dalle opere del passato i criteri per un progresso nell’arte e nella civiltà e che fa della lettura e della traduzione degli autori antichi una delle sue più intense attività. Lei stessa ha dedicato i suoi studi a questioni testuali dei più autorevoli scrittori della tradizione italiana: componendo poesie utilizza e rielabora molte loro espressioni, che fa rivivere accostandole alle proprie in un intarsio erudito».

<sup>403</sup> *L’Origine della Rosa...*, a c. di F. Rossetti, cit., pp. 160-161.

[Costanza] si è messa di serio proposito allo studio de' poeti, e fatto animo risoluto ha cominciato da Dante, e non l'ha deposto che dopo averse lo fitto per così dire tutto nella memoria. Si è venuto che non solo ha imparato a far versi, ma versi belli, e di stile sì casto ed eletto, che per Dio non si può ire più oltre in ciò che pertiene alla locuzione. E una splendida prova me n'ha già dato in due canti in ottave sull'*Origine della rosa*: nei quali ben vedesi il fare de' principianti che rubano da tutte le parti ma ella ruba il meglio e sempre con giudizio.<sup>404</sup>

Il Monti dunque rintraccia i caratteri essenziali alla base della prima produzione poetica della figlia che, anche se ancora principiante, è già abbastanza sagace dal sapere attingere da molteplici fonti, scegliendo però con attenzione le più opportune.

Tra i principali modelli che hanno influenzato *L'origine della Rosa* si ritrovano Dante (come sottolinea la lettera del Monti), Petrarca, Poliziano, Ariosto, Tasso, Marino, ma a questi nomi se ne intrecciano molti altri, grazie a richiami articolati a più livelli, sia nell'ambito dei contenuti che dello stile.

La forma<sup>405</sup> si basa in gran parte su Torquato Tasso e infatti a lui si può ricondurre l'ampio uso degli enjambement, degli iperbati, delle inversioni e l'utilizzo di periodi lunghi, per lo più composti da subordinate: tutti elementi tipici del classicismo; l'influenza tassiana si individua però anche in campo contenutistico: il giardino di Flora, ad esempio, rimanda alla magica descrizione di quello di Armida, nel quale regnava una perenne primavera.

Altre fonti di ispirazione del poemetto sono rintracciabili negli scrittori del Quattrocento e Cinquecento, da cui Costanza ha ricavato i temi principali<sup>406</sup>, contenuti nella sua opera.

---

<sup>404</sup> V. MONTI, lettera all'Abate Urbano Lampredi, 22 novembre 1817, in *Epistolario*, cit., p. 420.

<sup>405</sup> Cfr. *L'Origine della Rosa...*, a c. di F. Rossetti, cit., pp. 156-157.

<sup>406</sup> Cfr. *Ivi*, p. 159: «Costanza e gli scrittori del Quattrocento avevano molte letture in comune. Quali echi questi poeti possono aver destato nella giovane poetessa è difficile dirlo; certo, al di là dei singoli riferimenti, colpisce certa analoga tonalità stilistica e scelta contenutistica per il riuso insistito di alcuni *topoi* letterari, quale il parallelismo tra i tempi della natura e i tempi dell'uomo, riflesso di una particolare angolazione del reale».

Uno tra gli autori dal quale la Monti ha preso maggiormente spunto è il Poliziano<sup>407</sup>; da tal poeta, per esempio, ha tratto il tema dell'arrossamento del fiore grazie al sangue di Venere; questo *topos* fu elaborato dallo stesso umanista toscano che lo prese a sua volta da altri letterati, quali Claudiano e Ariosto.

Anche il tema della rosa, al centro del poemetto, si ritrova in studi del Poliziano, che dalla fine del XV secolo aveva cominciato a raccogliere i luoghi poetici attorno a questo argomento.

Dalle *Stanze per la giostra* sembra tratta la figura di Rodia che, nel suo preferire la caccia al sentimento amoroso, assomiglia al protagonista dell'opera poliziana: Giuliano de' Medici disdegna infatti l'amore, prediligendo invece l'arte venatoria, fino al suo incontro con una ninfa che riesce a rapirgli il cuore.

Infine, la caratterizzazione del innamoramento, rappresentato non solo nei suoi aspetti più lieti ma anche come dolore e patimento, richiama la tematica del poeta di Montepulciano, nel quale un'ombra malinconica vela anche i più leggeri versi d'amore, facendosi in questo ispiratore dei poeti successivi.

Lo stesso Monti rintracciava nella poesia della figlia l'influenza del Poliziano; così il poeta scriveva al Peticari<sup>408</sup>, ringraziandolo per gli influssi positivi che esercitava su Costanza:

Ne' suoi due canti sull'*Origine della Rosa* leggo parecchie ottave che il Poliziano non isdegnerebbe per sue: e in tutte è tale castigatezza e sicurezza di stile, ch'io ne maraviglio. Ciò viene dall'essersi ella, guidata da' tuoi consigli, messa tutta allo studio de' soli classici, principalmente a quello della lingua latina, fondamento dell'italiana. Lasciala innamorarsi di Virgilio, come lo è già di Dante, e la vedrai fare altro volo.<sup>409</sup>

---

<sup>407</sup> Si veda l'opera della Rossetti per una trattazione maggiormente dettagliata di questi temi; alle pp. 173-174 si legge: «Il riferimento poliziano si pone nel poemetto della Peticari come eco continua, in un gioco di rifrazioni e in una coltissima strategia di richiami e ritorni».

<sup>408</sup> Il Peticari, in quegli anni, si stava occupando dello studio di Poliziano e per questo aveva dedicato a Costanza la poesia *Alle viole*, che si rifaceva all'elegia *Molles o violae* del poeta quattrocentesco; da questo stesso componimento deve aver preso spunto la Monti nel comporre, tra 1815-1816, il piccolo madrigale *La mammoletta*.

<sup>409</sup> V. MONTI, lettera a Giulio Peticari, 1 dicembre 1817, in *Epistolario*, cit., p. 424.

In queste ultime parole montiane si identifica la forte passione che legava la poetessa all'opera di Dante, riconoscendo all'autore fiorentino – come già si leggeva nella lettera precedente<sup>410</sup> – il posto più importante nel cuore di Costanza.

Veniamo dunque ad analizzare la presenza dantesca all'interno de *L'origine della Rosa*.

### III.2.3. Dante ne *L'origine della Rosa*

I richiami a Dante e alla sua poesia si presentano in molteplici forme all'interno del poemetto della Monti: essi si palesano in termini e stilemi ripresi identici dalle opere dantesche, o si mostrano nell'uso di espressioni con tipiche e singolari accezioni del Sommo poeta oppure si ritrovano nell'impiego di temi e rappresentazioni tratte dalla *Commedia* e inserite sensibilmente all'interno del testo da parte di Costanza.

Il primo riferimento dantesco a cui è necessario prestare attenzione risiede nell'impiego stesso del simbolo della Rosa e nel suo significato: nel poemetto il lettore compie un viaggio immaginario seguendo Rodia nella sua avventura, che comincia nella selva in cui la fanciulla caccia e nella quale, in seguito, viene uccisa dalla crudele fiera; la sua morte però non è definitiva e la metamorfosi le permette di accedere a nuova vita, trasformandosi in una rosa. Il medesimo itinerario simbolico viene effettuato da Dante che, come è noto, inizia il suo cammino dalla "selva oscura" per giungere, dopo un percorso di maturazione e crescita personale, a poter ammirare la "Candida Rosa"<sup>411</sup>.

---

<sup>410</sup> Cfr. Lettera di Monti a Lampredi: Costanza «ha cominciato da Dante, e non l'ha deposto che dopo averselo fitto per così dire tutto nella memoria».

<sup>411</sup> Cfr. M. APOLLONIO, *Candida rosa*, in *E. D.*, cit., vol. I: la candida rosa (chiamata con tali parole in *Par.*, XXXI, 1) è la "forma ultima in cui si dispongono i beati nell'Empireo" e che Dante giunge a contemplare al termine del suo viaggio; le anime beate che la compongono sono disposte in circolo come i bianchi petali della corolla e il disco giallo centrale è il lume divino.



Il termine rosa<sup>412</sup> ha però un ulteriore significato in Dante, infatti egli lo menziona due volte nella *Commedia* associandolo al significato di “rosso”; tale circostanza non doveva essere ignota a Costanza, la quale rende protagonista del suo poemetto proprio una rosa che da bianca si tinge di vermiglio, evento centrale di tutto il componimento e chiave di collegamento tra il primo e il secondo canto. L’elogio della rosa è inserito proprio nelle ottave conclusive della prima parte; in esse vengono elencate le caratteristiche estetiche del fiore, preannunciando il suo futuro fortunato, nel quale riceverà l’apprezzamento degli dei e degli innamorati. I presi dall’amore si orneranno il corpo con le rose e, ci si augura, che essi “tessendo ghirlandette abbian vaghezza”<sup>413</sup>.

Le ghirlande di rose sono un ulteriore richiamo a Dante e agli stilnovisti, i quali ritraevano le loro donne decorate con corone composte dai boccioli profumati di quei fiori. Lo stesso termine “vago”<sup>414</sup> rappresenta una delle parole più significative nel gergo amoroso dell’Alighieri, che utilizza tale vocabolo per indicare un desiderio intenso per qualcosa di indeterminato e reso irresistibile per un impulso istintivo, non meditato.

Le riprese dantesche nel poemetto non si fermano qui, sono presenti veri e propri calchi danteschi di nomi, verbi ed aggettivi utilizzati con il medesimo significato con cui compaiono in Dante.

Procediamo dunque con ordine e analizziamo l’utilizzo di alcuni sostantivi particolari, di certa derivazione dantesca. Nella decima ottava del primo canto si presenta la scena di Rodia che sfida Cupido a colpirle il cuore con il suo dardo, sicura di essere immune al sentimento amoroso, e attratta unicamente dalla caccia:

---

<sup>412</sup> Cfr. L. ONDER, *rosa*, in *E. D.*, cit., vol. IV: le accezioni in cui Dante utilizza la rosa con il significato di fiore rosso si trovano in *Purg.*, XXXII, 58: «men che di rose e più che di vïole / colore aprendo, s’innovò la pianta»; vedi nell’immagine dei sette libri del Nuovo testamento con il capo ornato di r. e di altri fiori rossi, colore che simboleggia l’ardore di carità, virtù essenziale del cristianesimo, in *Purg.*, XXIX, 148: «ma di gigli / dintorno al capo non facëan brolo, / anzi di rose e d’altri fior vermigli».

<sup>413</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, v. 366; Cfr. A. LANCI, *ghirlanda*, in *E. D.*, cit., vol. III: si veda in *Rime*, LVI, v.1 e v.5 «ghirlandetta di fior gentile», rappresenta il tipico ornamento per la donna dello Stilnovo e come dice Contini, essa è “uno dei dati dell’immaginazione stilnovistica di Dante”.

<sup>414</sup> Cfr. A. NICCOLI, *vago*, in *E. D.*, cit., vol. V; tale termine presenta ben 20 occorrenze in Dante, distribuite nelle *Rime* e nella *Commedia*.

Che se pur v' ha in amore alcun diletto,  
Altri lo segua: me tal vita giova.  
Ciglia non cangio mai, non muto aspetto<sup>415</sup>

In questi versi l'utilizzo della parola "diletto"<sup>416</sup>, inteso col significato di piacere, e del termine "ciglia"<sup>417</sup>, sineddoche utilizzata per indicare gli occhi di Rodia e dunque il suo sguardo, si rifà al tipico lessico dantesco, legato all'ambito soprattutto amoroso. La protagonista vuol dimostrare di non sentire su di sé gli influssi dell'amore e per questo il suo sguardo non può essere turbato e il suo aspetto non cambia, ella rimane sempre una cacciatrice.

L'utilizzo di questi termini per descrivere una situazione di infatuazione, con potenti sentimenti amorosi, si ritrova nel celebre V canto dell'*Inferno*, nel quale Francesca racconta della nascita della passione per Paolo, mentre i due stavano leggendo, per "diletto", la storia di Lancilotto. Dal piacere della lettura i due giovani erano passati poi ad appagamenti ben più concreti, lasciandosi trasportare dalla storia d'amore del paladino con Ginevra, così coinvolgente che "per più fiate gli occhi ci sospinse"; i loro sguardi, infatti, lasciate le pagine del libro, erano giunti ad incrociarsi, per non lasciarsi più. L'uso di tali parole, in questo particolare ambito semantico, può aver influito sulla scelta della stessa terminologia da parte della Monti, che voleva rendere al meglio le suggestioni amorose da cui Rodia credeva di poter fuggire. L'arroganza e la sfrontatezza mostrate dalla ninfa nei confronti dell'amore, non possono che causare le ire di Venere che vuole veder morta Rodia, vendicandosi così della sua prepotenza:

Ma non sente pietate il divin core  
Ed ogni suo pensier spenta la vuole;  
Ché non pur dolce all'uomo è la vendetta.

---

<sup>415</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, vv. 73-75.

<sup>416</sup> Cfr. B. CORDATI MARTINELLI, *diletto*, in *E. D.*, cit., vol. II: diletto ricorre lungo tutta l'opera dantesca col significato di "piacere".

<sup>417</sup> Cfr. A. NICCOLI, *ciglio*, in *E. D.*, cit., vol. II; tale termine ricorre unicamente nella *Commedia*, nella quale è utilizzato molte volte; di frequente è usato al singolare come sineddoche per indicare gli "occhi" come, ad es., in *Inf.*, IV, 130: «Poi ch'innalzai un poco più le ciglia» e *Inf.*, X, 45: «ond'ei levò le ciglia un poco in suso»; con aperta tensione espressionistica il neutro viene poi ad indicare "gli sguardi" o "le occhiate", ad es. in *Inf.*, XXI, 132: «e con le ciglia ne minaccian duoli».

Ma nel sen degli eterni anco s'alletta.<sup>418</sup>

La dea dell'amore non prova dunque alcuna "pietade"<sup>419</sup> per l'oltracotanza della giovane ninfa e il termine viene usato qui con significato dantesco, ossia Venere non mostra un animo predisposto alla carità, alla misericordia, alla benevolenza nei confronti di Rodia. Tale sentimento di astio "s'alletta"<sup>420</sup> nell'animo della dea che predispone dunque il suo piano di rivalsa contro la fanciulla; anche tale sintagma (s'alletta) è utilizzato con tipica accezione dantesca, indicando che il desiderio di vendetta si annida profondamente nel cuore degli dei.

Venere convince dunque Fauno a liberare un "fiero cinghial" per uccidere Rodia; la descrizione di questo animale adopera un linguaggio specifico, riscontrabile nelle rappresentazioni infernali dantesche e i termini usati hanno una "durezza", che rispecchia il loro significato:

Ad un fiero cinghial ch'ogni altro avanza  
Vincon tempre d'acciaio in lor durezza  
Le acute sanne, e d'arme ogni possanza;  
E dà per gli occhi al cor tanta gravezza,  
Che spegne di salute ogni speranza<sup>421</sup>

Costanza nel descrivere tale scena deve aver avuto ben impressa nella mente l'immagine dell'incontro di Dante con un'altra terribile fiera, la lupa, nel primo

---

<sup>418</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, vv. 109-112.

<sup>419</sup> Cfr. A. LANCI, *pietà (pietade; pietate; pieta)*, in *E. D.*, cit., vol. IV: termine molto frequente in tutte le opere dantesche, solamente nella *Commedia* sono rintracciabili 20 occorrenze; lo stesso Dante nel *Convivio* spiega il significato di tale termine così: "pietade non è passione, anzi è una nobile disposizione d'animo apparecchiata di ricevere amore, misericordia e altre caritative passioni" (*Cv*, II, X, 6); cfr. *Inf.*, XIII, 36: «non hai tu spirto di pietade alcuno?»

<sup>420</sup> Cfr. V. LARAIA, *allettare*, in *E. D.*, cit., vol. I: il verbo che nel significato di derivazione latina significa "attirare con lusinga", è invece usato da Dante in modo figurato come "accogliere", "ricevere con compiacimento"; in *Inf.*, IX, 93: «O cacciati del ciel, gente dispetta», / cominciò elli in su l'orribil soglia, / ond'esta oltracotanza in voi s'alletta», col significato di "alberga", "si annida"; da qui deve aver preso spunto la Monti per inserire il sintagma nei suoi versi, avvicinato ad un termine negativo come "vendetta" come accade in Dante che lo inserisce in coppia con "oltracotanza".

<sup>421</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, vv. 170-174.

canto dell'*Inferno*. Anche il Sommo poeta, infatti, alla "vista"<sup>422</sup> dell'animale aveva sentito una paura talmente forte da porgergli "tanto di gravezza"<sup>423</sup> nell'animo e da perdere la "speranza" di poter proseguire il suo viaggio per giungere in Paradiso.

I termini usati sono i medesimi e l'atmosfera dantesca, come è chiaro da questo esempio, si diffonde in tutta l'ottava, rendendo evidenti al lettore i richiami all'opera dell'Alighieri.

Proseguendo nella narrazione, nella scena successiva all'inseguimento di Rodia da parte del cinghiale, conclusosi con la morte della giovinetta, si vede la "folta schiera"<sup>424</sup> delle ninfe che vanno in cerca dell'amica nella selva e, trovandone il corpo dilaniato, chiedono aiuto alla dea Diana. Il termine "schiera"<sup>425</sup> per indicare la compagnia delle Oreadi, che procede in modo ordinato, si rifà al linguaggio militare ed è un esplicito richiamo alla *Commedia* e agli assembramenti di anime incontrate da Dante nel suo viaggio; esso però riprende anche il significato dal sonetto dantesco *Di donne io vidi una gentile schiera*, nel quale viene rappresentata una compagnia di fanciulle riunite, proprio come nella scena tratteggiata dalla Monti.

Nello stesso passo è utilizzata una forma verbale tipica dell'Alighieri: le ninfe si rivolgono alla dea Diana per chiedere di vendicare la povera Rodia barbaramente assassinata e la invocano, dicendole "intendi al nostro carne"<sup>426</sup>. Il verbo "intendere" accompagnato dalla preposizione "a", come in questo caso, è utilizzato in tutte le opere dantesche con un significato specifico, ovvero "prestare attenzione

---

<sup>422</sup> Cfr. *Inf.*, I, 52-54: «questa mi porse tanto di gravezza / con la paura ch'uscita di sua vista, / ch'io perdei la speranza de l'altezza»; come si può notare i termini utilizzati sono i medesimi nei versi della Monti ("occhi" corrisponde a "vista", "tanta gravezza" è ripreso pressoché identico, così come "speranza").

<sup>423</sup> Cfr. B. CORDATI MARTINELLI, *gravezza*, in *E. D.*, cit., vol. III.

<sup>424</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 193: «Pronta ogni Oreade move in folta schiera».

<sup>425</sup> Cfr. A. NICCOLI, *schiera*, in *E. D.*, cit., vol. V; questo termine, tranne un esempio nelle *Rime* e uno nel *Fiore*, è presente unicamente nella *Commedia*, nella quale è molto frequente. In modo generico indica "un gruppo di persone che sono disposte o avanzano in un certo ordine, e in questo senso è per lo più riferito ai gruppi in cui sono distinti i dannati o le anime penitenti". Nel caso del sonetto *Di donne io vidi una gentile schiera* (*Rime*, LXIX, 1) indica un gruppo costituito da un numero non elevato di persone, e Contini traduce il termine con "compagnia". L'utilizzo della Monti di tale vocabolo è dunque ripreso sia nel significato di compagnia di donne, come nel sonetto dantesco, sia nell'accezione infernale, simile per ambito di impiego; ella infatti lo usa per descrivere la compagnia delle Oreadi, ninfe dedite alla caccia e quindi assimilabili all'ambito militare, da cui il termine proviene.

<sup>426</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 328: «Salve Diana, e intendi il nostro carne»; cfr. D. CONSOLI, *intendere*, in *E. D.*, cit., vol. III.

a qualcosa”, “volgere l’animo, la mente”, “interessarsi”: proprio questa è la preghiera che le ancelle fanno a Diana, che ella presti ascolto alle loro richieste e si adoperi per riscattare la morte di Rodia.

Analizzando dunque l’uso delle forme verbali, come nell’esempio sopra riportato, possiamo riscontrare nel poemetto alcuni tipici utilizzi danteschi, inseriti in modo equilibrato nel testo. Tra i verbi più interessanti si rintraccia “trasmutata”<sup>427</sup> che rappresenta la metamorfosi subita da Rodia in rosa e che dunque è uno dei termini chiave all’interno del componimento.

In Dante si ritrova utilizzato numerose volte, proprio per indicare il passaggio vistoso da un aspetto esteriore ad uno totalmente diverso, in casi più specifici indica la trasformazione di un essere umano in uno di natura differente, come avviene nel canto XXV dell’*Inferno*, nel quale i ladri si tramutano in serpenti. L’utilizzo frequente di tale vocabolo, in un ambito naturale che denota queste trasfigurazioni, è evidentemente ripreso dalla Monti, che ne fa un oculato uso nel mito di Rodia e nella sua trasmutazione vegetale.

Un altro calco dantesco di una forma verbale, si ha nella descrizione del dio Apollo che “or qui il dito drizzando”<sup>428</sup> mostra la raffigurazione sul muro del suo palazzo della tragica storia di Venere e Adone, e in questo modo riesce ad appagare la sete di vendetta di Diana.

La stessa identica espressione è utilizzata nel *Purgatorio*, sia nel caso in cui gli spiriti negligenti additano Dante, accorgendosi che il suo corpo produce l’ombra e trattasi dunque di un essere vivente, sia nell’episodio di Sordello che indica al Poeta il serpente, simbolo del diavolo.

---

<sup>427</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, v. 124: «Miseramente trasmutata in fiore»; cfr. A. NICCOLI, *trasmutazione*, in *E. D.*, cit., vol. V: nel suo valore fondamentale indica l’azione di modificare la forma o l’aspetto di una persona o di una cosa, e anche “la trasformazione di un essere in un altro di forma diversa”; ad es. *Inf.*, XXV, 101: «ché due nature mai a fronte a fronte / non trasmutò sì ch’amendue le forme / a cambiar lor matera fosser pronte».

<sup>428</sup> *L’origine della Rosa*, canto II, v. 129: «Or qui il dito drizzando il Vate Iddio ».; cfr. A. MARIANI, *drizzare*, in *E. D.*, cit., vol. II; in *Purg.*, V, 3: «quando di retro a me, drizzando ‘l dito, / una gridò: “Ve’ che non par che luca»; e in *Purg.*, VIII, 96: «Com’ ei parlava, e Sordello a sé il trasse / dicendo: “Vedi là ‘l nostro avversaro”; / e drizzò il dito perché ‘n là guardasse».

Sempre con accezione dantesca, la Monti utilizza la voce verbale “trattare”<sup>429</sup> per ritrarre le ancelle della notte e del giorno che, dopo essersi ornate con le rose germogliate da Rodia, tornano nelle sfere più alte, “trattando il ciel con pinte ali leggere”<sup>430</sup>. Col medesimo significato Dante raffigura l’angelo nel secondo canto del *Purgatorio*, che si innalza usando le sue bianchissime ali, che stanno “dritte verso il cielo, trattando l’aere con l’etterne penne”. Il campo semantico del volo si ritrova nel poemetto della Monti e viene dipinto con le stesse espressioni e termini danteschi: le ali servono così a muovere, a far vibrare l’aria per permettere l’ascensione al cielo.

Per quanto riguarda l’uso degli aggettivi, pare particolarmente interessante notare l’impiego di alcuni attributi tipici del linguaggio dantesco, utilizzati qui per caratterizzare l’atmosfera infernale; questi aggettivi sono: “bruno”, “negro”<sup>431</sup>, “ombroso”, “tenebroso”<sup>432</sup>. Questi termini, con sfumature diverse ma significati simili, indicano l’aere nella prima cantica, e vengono impiegati dalla Monti nelle ottave che ritraggono le ninfe straziate dal dolore per aver trovato la loro compagna uccisa. Esse piangono ne “l’aria bruna”<sup>433</sup>, fino all’arrivo della notte quando

si taccion le donne, e il suol s’asconde  
Sotto il notturno umido manto ombroso,  
E sol s' ascolta in fra le negre fronde  
Gemer lo gufo in metro ai cor gravoso;

---

<sup>429</sup> cfr. A. BATTISTINI, *trattare*, in *E. D.*, cit., vol. IV.

<sup>430</sup> *L’origine della Rosa*, canto II, vv. 265-268: «Della notte e del dì eterne ancelle / Trattando il ciel con pinte ali leggere / In brune e bianche vergate gonnelle / Mossero pronte alle superne spere»; cfr. si veda la specifica del colore bianco delle ali, così come sono bianche le vesti delle ancelle nel poemetto, in *Purg.*, II, 26: «mentre che i primi bianchi apparser ali» e 33-35: «che l’ali sue, tra liti sì lontani. / Vedi come l’ha dritte verso ‘l cielo, / trattando l’aere con l’etterne penne»; anche in questo caso la Monti utilizza molte parole presenti in questi versi danteschi tra cui “cielo”, “ali”, “eterne” (utilizzato per descrivere le ancelle).

<sup>431</sup> Cfr. A. LANCI, *nero*, in *E. D.*, cit., vol. IV: il nero è il colore che domina nell’*Inferno*, eternamente immerso nel buio e l’aggettivo può riferirsi all’elemento incolore per eccellenza, l’aria: cfr. *Inf.*, IX, 6: «per l’aere nero e per la nebbia folta» la vista viene impedita; in *Inf.*, V, 51: «genti che l’aura nera sì gastiga» ovvero i lussuriosi.

<sup>432</sup> Cfr. L. BLASUCCI, *tenebroso*, in *E. D.*, cit., vol.V; si veda l’utilizzo del termine per descrivere l’atmosfera dell’*Inferno* nel cerchio dei golosi, in *Inf.*, VI, 11-13: «Grandine grossa, acqua tinta e neve / per l’aere tenebroso si riversa; / pute la terra che questo riceve».

<sup>433</sup> *L’origine della Rosa*, canto I, v. 279: «E ‘l dì che se n’andava, e l’ aria bruna»; cfr. *Inf.*, II, 1: «Lo giorno se n’andava, e l’aere bruno»; come si può notare il verso dantesco viene preso in modo pressoché identico.

Nè augello alcuno a' lai lunghi risponde,  
Ma tutto è queto il bosco e tenebroso;  
Se non che veggio alquanto di sua fronte  
Metter la Luna alla cima del monte.<sup>434</sup>

La caratterizzazione del contesto di questa scena è altamente dantesca, la Monti, quando non utilizza la medesima terminologia presente in Dante, la suggerisce, quasi a stimolare l'intuito del lettore. Viene così tratteggiata l'atmosfera con le sue tinte scure, le nebbie tipicamente infernali non sono esplicitate ma si ricavano dalla descrizione del "notturno umido manto ombroso", da cui è logico che si origini la tipica foschia della sera. Così come l'immagine del bosco tenebroso e dunque buio, non può che richiamare la "selva oscura", alle origini del viaggio dantesco; anche i suoni striduli del gufo e poi il silenzio, contribuiscono a rendere ancora più tetra e spaventosa tale ambientazione, che sembra risplendere di una luce glaciale di una luna appena sorta sulla "cima del monte"<sup>435</sup>, concludendo la rappresentazione con un sintagma che si ritrova identico nell'*Inferno* dantesco.

Come forse si sarà già notato, i termini e le espressioni dantesche utilizzate dalla Monti seguono un preciso ordine programmatico: nel primo canto del poemetto, infatti, le occorrenze provengono quasi esclusivamente dalla prima cantica della *Commedia*; nel secondo canto, invece, i vocaboli e i sintagmi adoperati sono acquisiti dal *Purgatorio* e dal *Paradiso*. Con questa precisa scelta linguistica, Costanza voleva far corrispondere il contenuto presente nelle varie ottave ad una forma adeguata – proprio come insegnava lo stesso Dante – così da utilizzare un linguaggio più cupo nella prima parte, che va crescendo in un *climax* che giunge al culmine con la scena del corpo straziato di Rodia (come si è visto poco sopra). Nel secondo canto le espressioni si fanno invece più lievi e luminose<sup>436</sup>, diventando

---

<sup>434</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, vv. 329-334.

<sup>435</sup> Cfr. *Inf.*, XII, 7: «che da cima del monte, onde si mosse».

<sup>436</sup> Si veda ad es. canto II, ottava III, nella quale viene presentato Apollo, dio del Sole, e quindi sinonimo di luce per eccellenza; il campo semantico dell'oro divampa in tutta la strofa: «Egli fea l'aer d'intorno luminoso / Col guardo pur: e risplendea nell'oro; / Oro la veste, ed oro la faretra, / Erano oro i coturni, oro la Cetra».

quasi primaverili per descrivere il giardino di Flora, sempre fiorito e abbellito ancor di più dall'apparizione di Venere e della rosa.

Consapevoli di questa ponderata scelta linguistica, sita alla base della composizione della Monti, si indicano ora alcuni luoghi del poemetto che sono evidenti calchi danteschi e che seguono la suddivisione appena descritta: le citazioni estratte dal primo canto derivano dunque soprattutto dall'*Inferno* e tra queste si annovera "ben fur ciechi del lume della mente"<sup>437</sup> riferito a coloro i quali hanno avuto l'ardire di sfidare gli dei, e sono per questo stati puniti e si ritrovano ora tra la "morta gente"<sup>438</sup>.

Proseguendo si possono segnalare come riprese dantesche le parole pronunciate da Rodia: "ch'io vincerò la prova"<sup>439</sup>, con le quali la ragazza sfida Venere e l'amore; vediamo in seguito Fauno che "ha imperio e segge, e ogni belva più strana affrena, e segge"<sup>440</sup> e per questo ha il potere di liberare un selvaggio cinghiale che "come talor dal Cielo fra tuoni e lampi la folgor scende quando il turbo spira, sì la belva fatal mena a fracasso"<sup>441</sup> ossia distrugge tutto ciò che incontra sul suo cammino.

Rispetto alla prima parte, nel secondo canto le riprese di interi sintagmi danteschi sono ancor più numerose: si vedano così le ottave iniziali in cui Diana si reca da Apollo, trovandolo sotto l'"amato Alloro"<sup>442</sup> e i due vanno poi al suo bellissimo palazzo, così descritto "tondo è l'albergo: e splendon quelle sante mura di dolce oriental zaffiro"<sup>443</sup> e continua poi mostrando lo sfarzo e la bellezza della dimora divina. Sulle pareti del palazzo, è raffigurato il destino di Adone, ucciso dalla

---

<sup>437</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 1; cfr. *Inf.*, VII, 40-41: « Tutti quanti fuor guerci / sì de la mente in la vita primaia»; identica accezione del sintagma "essere ciechi della mente"; cfr. A. MAIERÙ, *mente*, in *E. D.*, cit., vol.III: il termine "mente" designa l'intelletto, la ragione, la memoria.

<sup>438</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 5; cfr. *Inf.*, VIII, 85: «va per lo regno de la morta gente».

<sup>439</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 78; cfr. *Inf.*, VIII, 122: «ch'io vincerò la prova».

<sup>440</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, v. 127; cfr. *Inf.*, I, 127: «In tutte le parti impera e quivi regge»; si noti la forse non casuale coincidenza di numero del canto e del verso in questa ripresa della Monti.

<sup>441</sup> *L'origine della Rosa*, canto I, vv. 181-183; cfr. *Inf.*, III, 28-30: «facevano un tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura senza tempo tinta, / come la rena quando turbo spira»; nei versi si utilizza la medesima similitudine per descrivere la confusione infernale e la stessa espressione "turbo spira"; la Monti poi richiama la parola "rena" usata in Dante inserendo nei suoi versi il termine "mena" che inevitabilmente rima con quello dantesco.

<sup>442</sup> *L'origine della Rosa*, canto II, v. 20; cfr. *Par.*, I, 13-15: «O buono Appollo, a l'ultimo lavoro / fammi del tuo valor sì fatto vaso, / come dimandi a dar l'amato alloro»; come si nota i versi danteschi riguardando proprio Apollo.

<sup>443</sup> *L'origine della Rosa*, canto II, v. 42; cfr. *Purg.*, I, 13: «Dolce color d'oriental zaffiro».



“sanguigna belva che minacciosa e lenta si rinselva”<sup>444</sup> mentre la povera Venere, si batte il petto “atteggiata di grave, e rio dolore”<sup>445</sup>.

In un'altra scena, dopo l'incoronazione della rosa a regina dei fiori, tutta la natura si tinge di rosso, col colore del bellissimo fiore, e così “s'imporporò la nebbia mattutina, e il largo tremolar della marina”<sup>446</sup>.

Tra tutti queste occorrenze purgatoriali e del *Paradiso* si intromette però un sintagma espressamente dantesco: il giovane Adone fugge dal cinghiale sul “l'alta ripa dura” ma non riesce a scampare alla morte; tale locuzione è tratta dall'*Inferno* e mostra ancora una volta la volontà della Monti di utilizzare espressioni adatte al contenuto dei versi. In questo caso la scena è truculenta e macabra, dunque si avvicina alle atmosfere infernali, come si può notare dal linguaggio utilizzato lungo tutta l'ottava:

Un giovinetto vedi effigiato,  
Bello come un bel Dio in sua figura,  
Che di grand'arco e di faretra armato.  
Sembra fuggir per l'alta ripa dura;  
E un rio cinghial quasi venirgli allato.  
Che mette dalla vista la paura;  
E nella fronte del garzon smarrito  
Vedi l'affanno ed il terror scolpito.<sup>447</sup>

Il terrore del giovane che fugge, scrutando impaurito il cinghiale, e spera di salvarsi precipitandosi in un'affannosa corsa, poteva essere tratteggiato unicamente con stilemi infernali.

---

<sup>444</sup> *L'origine della Rosa*, canto II, vv. 119-120; cfr. *Purg.*, XIV, 62-66: « poscia li ancide come antica belva; /molti di vita e sé di pregio priva. / Sanguinoso esce de la trista selva; /lasciala tal, che di qui a mille anni / ne lo stato primaio non si rinselva».

<sup>445</sup> *L'origine della Rosa*, canto II, v. 122; cfr. *Purg.*, X, 78: «di lacrime atteggiata e di dolore».

<sup>446</sup> *L'origine della Rosa*, canto II, vv. 263-264; cfr. *Purg.*, I, 117: «conobbi il tremolar de la marina».

<sup>447</sup> *L'origine della Rosa*, canto II, vv. 105-112; cfr. *Inf.*, XVIII, 8: «tra 'l pozzo e 'l piè de l'alta ripa dura».

Abbiamo fin qui analizzato l'utilizzo da parte di Costanza Monti di espressioni tipiche del linguaggio dantesco, soffermandoci sul piano formale del poemetto; i motivi di legame con Dante sono però rintracciabili anche nell'ambito dei contenuti. In questo senso possiamo considerare le raffigurazioni sul palazzo di Apollo che servono a narrare delle storie esemplari, dei miti di trasformazione e a rivelare la sorte fatale destinata ad Adone. Tale rappresentazione si può collegare agli "intagli" presenti nella prima cornice del monte del Purgatorio (canto X), che "esser di marmo candido e adorno d'intagli sì, che non pur Policeto, ma la natura li avrebbe scorno"; Dante osserva tali incisioni mentre intraprende il lento cammino di risalita. Questi bassorilievi rappresentano alcuni esempi di umiltà, a cui il buon cristiano dovrebbe ispirarsi; si vedono dunque l'angelo Gabriele, Maria, il Re David e l'Imperatore Traiano, che fece giustizia per pietà di una povera vedova, alla quale era stato ucciso il marito.

La virtù della modestia è ivi raffigurata tramite *exempla* proprio per indicare la via di purificazione ai peccatori che risiedono in quella cornice, ovvero i superbi.

Allo stesso modo gli intagli sulle pareti del palazzo di Apollo hanno scopo didattico e raccomandano di evitare di commettere atti di ostilità nei confronti degli dei e soprattutto di non voler fuggire al sentimento dell'amore, perché così facendo la punizione sarà imminente.

Uno dei cardini fondamentali su cui ruota tutto il poemetto è la simmetria: il primo canto è fondato sulla storia di Rodia che fugge l'amore, per questo Venere chiede vendetta e la ninfa perisce. Nel secondo invece Diana vuole vendicarsi per la morte di Rodia e per tal motivo Adone, che diserta l'amore di Venere, viene ucciso nel medesimo modo in cui era morta la fanciulla.

Come si nota, il parallelo tra Rodia – giovane e stupenda, trasformata in rosa – e Adone – uomo bellissimo per antonomasia, tramutato in anemone – si riverbera in tutta la narrazione, e si ricollega ad un'ulteriore simmetria tra Venere e Diana che chiedono rispettivamente aiuto a Fauno e Apollo per vendicarsi.

Uno dei motivi centrali del poemetto si può dunque rintracciare nella vendetta, che fa da motore alle azioni e che spinge i vari protagonisti attraverso un percorso di

sofferenza, di dolore, di punizione, tramite il quale essi giungono poi ad un livello più alto di benessere, con il trionfo finale dell'amore<sup>448</sup>.

Il tema della vendetta è legato a quello della giustizia, le azioni sbagliate vengono idealmente punite in un sistema di contrappasso tipicamente dantesco, come ha rintracciato Angelo Colombo in uno suo studio proprio sulle opere della Monti:

On sait bien que Costanza aimait la poésie de Dante [...]: c'est pourquoi il est difficile d'échapper au soupçon que l'histoire d'une vengeance, évoquée au fil d'une imitation linguistique massive de la *Comédie*, ne découle pas de cette même source poétique. Là, en effet, l'idée de la vengeance/justice, tirée de la Bible, se reproduit et se déploie moyennant l'artifice du *contrappasso*, qui arrive à s'imposer, doublé, au chant VI du *Paradis*, par une sorte de calembour: la "vendetta / de la vendetta" (vv. 93-94). L'appartenance de *l'Origine de la rose* à l'ensemble des poèmes épico-mythologiques et du roman historique, a emprunté à la *Comédie* comme à son modèle le plus profond et actif, peut-être, la cellule génératrice de la légende de Rhodia.<sup>449</sup>

Dall'analisi che abbiamo svolto speriamo, dunque, che sia emersa in modo evidente l'influenza di Dante ne *L'origine della Rosa*, del suo ruolo profondo ed attivo, del suo essere cellula generatrice di questo composito ed intricato poemetto.

### III.3. Studi danteschi

Il legame di Costanza Monti con Dante non si limita alla ripresa e all'uso di calchi linguistici e formali danteschi, come si è visto ne *L'origine della Rosa*, ma si espande in tutti i possibili ambiti di ricerca, e in particolare in quella filologica.

---

<sup>448</sup> Cfr. *L'origine della Rosa...*, ed. Rossetti, cit., p. 154: «in questo interscambio tra le due nemiche è possibile vedere risolta la dialettica di amore e morte, che vede il primo trionfare solo dopo la morte, ossia dopo un percorso di sofferenza e di arricchimento interiori».

<sup>449</sup> A. COLOMBO, *À propos de quelques œuvres de Costanza Monti. Les irruptions d'une femme dans les domaines masculins*, in *Les anciens au miroir de la modernité*, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, p. 136.

La Monti si dedicò agli studi in questo campo per moltissimi anni, con estrema dedizione e abilità, annotandosi riflessioni, intuizioni, analisi e dubbi su fogli sparsi, taccuini e alcuni manoscritti. Purtroppo ad oggi possediamo solamente i *Pensieri sopra alcuni passi dell'Inferno di Dante*<sup>450</sup>, che vennero pubblicati sulle *Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia*, a cura di Ferdinando Malvica, amico ed estimatore della Monti.

Alcune pagine di appunti ad argomento dantesco sono rintracciabili nel Fondo Piancastelli della Biblioteca "Aurelio Saffi" di Forlì, facenti parte delle *Carte Romagna*<sup>451</sup>, ma gran parte del materiale riguardante gli studi filologici danteschi è andato perduto.

Da quanto si apprende leggendo una lettera della stessa Costanza, dopo la morte del marito, le sue preziose carte vennero rubate:

Ieri, per esempio, ho scoperto che il... mi ha trafugata una cartella piena de' miei manoscritti, fra i quali eravi pure l'intiera mia traduzione di Cornelio e molti miei versi ed altre coserelle per se stesse di niun valore, essendo parto di meschinissimo ingegno, ma che pure mi erano estremamente care, come pure quattro grossi libri manoscritti contenenti tutti i miei studii sopra Dante, Petrarca, Tasso, Ariosto e Poliziano ed altri poeti italiani.<sup>452</sup>

Nonostante la Monti taccia il nome del trafugatore dei propri manoscritti, si può ipotizzare si trattasse di Gordiano e/o Giuseppe Perticari, i quali, alla morte del fratello Giulio, si erano premurati di spogliare Costanza di ogni bene di sua proprietà. Da altre testimonianze si apprende che dietro tale manovra si nascondesse anche il Cassi, interessato ad entrare in possesso delle carte del

---

<sup>450</sup> C. MONTI PERTICARI, *Pensieri sopra alcuni passi dell'Inferno di Dante*, in *Versi e lettere di Costanza Monti Perticari e Odi di Achille Monti*, a c. di A. Monti, con prefazione di L.F. Polidori, Firenze, Le Monnier, 1860, pp. 103-110. Il testo dei *Pensieri* verrà fornito in versione integrale in *Appendice*.

<sup>451</sup> Cfr. *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XCVI, Forlì, Biblioteca comunale "A. Saffi", *Collezioni Piancastelli – sezione "Carte Romagna"*, a c. di P. Brigliadori e L. Elleni, Firenze, Olschki, 1980, s.v. *Monti Perticari Costanza*; sono presenti: "Note e commento al Canto primo dell'Inferno di Dante Alighieri", ms. autogr., cc. 5, [307.4] e "Studi danteschi", ms. autogr., 88 cc. sciolte, [304.4].

<sup>452</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Laudadio dalla Ripa, 10 agosto 1823, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 245. (La datazione di tale lettera è dubbia e negli studi più recenti, es. Agostinelli, è ritenuta del 1822.)

Perticari per propri scopi personali e desideroso di vendicarsi di Costanza, privandola degli studi a cui si era operosamente dedicata per anni.

Alcune carte di Giulio sono state poi recuperate, a costo di fatica e di notevole dispendio economico, da parte del Monti e della figlia che hanno potuto così pubblicare, come abbiám visto, l'edizione delle opere del Perticari e del *Convivio* da lui postillato.

Per quanto riguarda i manoscritti trafugati di Costanza, invece, non si hanno più informazioni né tracce sulla possibile collocazione degli stessi, come afferma Colombo, interessatosi alla questione,

il est presque certain que les “quatre gros manuscrits” ne sont jamais revenus entre les mains de Costanza; après son retour à Milan, elle fut donc obligée de reprendre ses études sur Dante en faisant la tentative de retrouver à l'aide de sa mémoire ce que l'avidité de la famille Perticari venait de lui refuser.<sup>453</sup>

Nonostante questi importanti studi della Monti siano andati persi, permangono ulteriori tracce dantesche<sup>454</sup>, lasciate dalla filologa nelle sue numerose lettere e nelle pagine in nostro possesso, e siamo ora intenzionati a seguirle e ad analizzarle, con la speranza di poter rintracciare, in futuro, tutto il materiale di Costanza, per ora scomparso.

Scorrendo l'esteso epistolario della letterata possiamo rintracciare alcuni elementi che mostrano come i suoi interessi per Dante fossero già maturati nei primi anni del matrimonio con Giulio Perticari.

Da ciò che si legge, fu proprio il legame col marito a permetterle di avvicinarsi allo studio dell'opera dantesca da un punto di vista filologico e maggiormente specialistico<sup>455</sup>, rispetto a quanto non era stata abituata a fare negli esercizi di

---

<sup>453</sup> A. COLOMBO, *op. cit.*, p. 114.

<sup>454</sup> Cfr. A. FORATTI, *Poetessa e figliola di poeta*, cit., p. 6: «Le chiose, che non si restringono alle otto paginuzze dell'edizione Le Monnier (1860), ma si trovano disperse nell'epistolario, danno a conoscere il vivo desiderio [di Costanza] di capire la *Commedia*».

<sup>455</sup> Cfr. P. PALMIERI, *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, cit., p. 44: «Vicinissimi al Monti e non meno di lui operosi nel culto di Dante troviamo la bella Costanza e il buon Perticari, forse assai più uniti dagli interessi culturali che da altre affinità; lei non disdegnò la fatica dello spoglio variantistico, lui [...] intese onorare col suo celebre *Dell'amor patrio di Dante e del suo libro intorno al volgar eloquio* il “più grande cittadino d'Italia, e l'ottimo e certissimo maestro della nostra nobile favella”».

gioventù, coadiuvati dal padre, che riguardavano essenzialmente contenuti letterari, più che un vero metodo di indagine del testo.

Dalle parole della Monti emerge chiaramente il rapporto collaborativo istituito col marito, il quale la incita ad applicarsi nello studio e ad annotarsi<sup>456</sup> osservazioni o perplessità su cui poi poter ragionare, mostrando la grande considerazione che aveva per lei. Oltre ad incoraggiarla verbalmente, il Perticari la aiuta anche concretamente, ad esempio collazionando per lei le varianti presenti nei codici della Biblioteca Vaticana<sup>457</sup>, ove l'accesso alle donne era interdetto.

Giulio instaura con lei un proficuo dibattito su questioni filologiche e linguistiche, mostrando di reputarla, almeno in campo letterario, una sua pari. Questa condizione di Costanza – che la distingue rispetto alla maggior parte delle donne del periodo, le quali, come abbiamo visto, erano delegate a compiti familiari e casalinghi e allontanate dagli studi – è evidente in un'altra lettera della nostra autrice ad Antaldi, nella quale la Monti accenna ad un lavoro in cooperazione con Giulio, per aiutare Paolo Costa<sup>458</sup> in un suo studio:

Se sei in Bologna ti prego dire a Costa che non ho trascurata nessuna delle sue commissioni malgrado le mie disavventure: e già ne avrà avuto segno dalla lettera che gli ha scritto Giulio. Anzi ho travagliato io pure a servirlo in que' pochi momenti che mi erano concessi di libertà dalla maligna fortuna; cercando nelle opere di Dante tutti que' passi di che Giulio abbisognava per lo scritto che gli ha spedito, ed anco osando suggerire alcune mie poche cose

---

<sup>456</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Paolo Costa, 1815, in *Lettere inedite e sparse...*, cit., p. 21: «Ho dichiarato simili obiezioni a mio marito, e mi ha imposto di scriverle, acciocché vediate di risolverle».

<sup>457</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, 2 dicembre 1818, in *Lettere inedite e sparse...*, cit., p. 62: «Giulio ha cominciato in mia vece a trascrivere le varianti del codice di Boccaccio: o per meglio dire di Dante scritto dal Boccaccio».

<sup>458</sup> Cfr. L. ANGELETTI, *D. B. I.*, vol. XXX, cit., e S. VAZZANA, in *E. D.*, vol. II, s.v.; Paolo Costa (1771-1836), influenzato dal clima rivoluzionario francese, fu un acceso liberale e sostenitore di Napoleone e venne per questo perseguitato dagli austriaci. Aprì un'importante scuola privata a Bologna, scrisse vari saggi letterari, filosofici, politici e linguistici. Appartenente alla Scuola Neoclassica Romagnola, diffuse il culto di Dante dal punto di vista romantico, come uomo e patriota, e da quello sensista ripreso dai francesi, scrisse la celebre *Vita di Dante* e curò il commento ad un'edizione della *Commedia*; vd. "Il dantismo nell'Ottocento" in questa tesi.

ricavate dalle opere medesime e da quelle del Boccaccio intorno il divino poeta.<sup>459</sup>

Proprio Antaldo Antaldi, grande amico e confidente, e Paolo Costa, sono i destinatari privilegiati delle lettere di Costanza, nelle quali vengono trattati argomenti danteschi e si discutono questioni controverse o di ordine pratico.

Seguendo l'ordine cronologico delle epistole è possibile rintracciare il massiccio scambio di volumi che avveniva tra questi studiosi, in particolare il codice della *Commedia* posseduto dall'Antaldi venne più volte prestato dal marchese alla coppia Perticari, affinché i coniugi potessero svolgere le proprie ricerche.

Così Costanza, nel novembre 1819, scrive ad Antaldo: "Ti spedisco per questo ordinario il 4° volume di Dante, che non ho mandato prima giacché tu sei stato fuori Pesaro"<sup>460</sup>, lo stesso codice deve poi essere tornato un'altra volta in mano di Costanza, che nel giugno del 1821 scrive a suo marito Giulio: "Ti mando il 4° volume di Dante, ma prima di rimetterti allo studio fa di guarire"<sup>461</sup>; pochi mesi dopo la Monti riscrive all'amico Antaldo e afferma: "Ti rimando l'Aminta, un codice di Dante ed un altro di autore che non m'è bastato l'occhio a leggere per essere lingua mezzo francese, mezzo provenzale antico che non conosco. Mi restano ancora in mano due codici di Dante del tuo"<sup>462</sup> ma già ad aprile del 1822 la studiosa, desiderosa di approfondire ulteriormente i suoi studi, chiede nuovamente in prestito il codice, che aveva già consultato, rivolgendosi al marchese: "tu rimandami il primo volume di Dante"<sup>463</sup>.

Da questi passaggi, è evidente che lo studio dell'opera dantesca non abbia significato per la Monti un semplice e momentaneo passatempo, bensì un impegno intenso e duraturo, sviluppatosi lungo tutto l'arco della sua esistenza; l'interesse per l'analisi linguistica e filologica della produzione del "divin poeta" hanno

---

<sup>459</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, 2 ottobre 1819, in *Lettere inedite...*, cit., p. 94.

<sup>460</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, 23 novembre 1819, in *Lettere inedite...*, cit., p. 99.

<sup>461</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giulio Perticari, 4 giugno 1821, in *Lettere inedite...*, cit., p. 117.

<sup>462</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, ottobre 1821, in *Lettere inedite...*, cit., p. 121.

<sup>463</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, aprile 1822, in *Lettere inedite...*, cit., p. 123.

rappresentato un impegno determinate nella vita di Costanza e l'hanno distinta come donna-filologa, inserendola in un ambito prettamente maschilista<sup>464</sup>.

A dimostrazione delle capacità filologiche della Monti, si può guardare all'edizione del 1820-1821 della *Commedia*, pubblicata a cura di De Romanis, alla quale Costanza collaborò profondamente.

La Monti, appena venuta a conoscenza dell'intenzione di pubblicare una nuova edizione dell'opera dantesca col commento del Lombardi, si mise all'opera per confrontare le varianti, analizzandone quante più possibile e chiedendo all'Antaldi il proprio aiuto:

Ti accludo il manifesto di una nuova edizione di Dante, che qui in Roma tosto si stamperà e per la quale ti prego e riprego (e il prego valga mille) di permettere che si pubblichino le varianti del codice tuo bellissimo a me noto e degli altri (se lo crederai opportuno) che tu possiedi. A questo effetto io oso chiederti che anco nel manifesto sia inserito il nome tuo fra i possessori dei codici che si premetteranno. Combinerai il modo di farmi giungere le varianti suddette (almeno di tutto l'Inferno) il più presto che per te si potrà: e se non volessi aver la briga di farle trascrivere, potresti affidare il codice tuo medesimo al Conte Paolo, che per mezzo del corriere potrebbe farmelo qui giungere ove io lo terrei custoditissimo, né escirebbe di mie mani: te ne faccio sacramento. Dico questo perché essendo tu in altro occupato in Bologna, non avrai forse né tempo, né agio, né voglia di lavorarvi da per te stesso. Se avessi altre peregrine notizie intorno la divina *Commedia*, e se nella Biblioteca di tuo cognato trovassi qualche buon codice, potresti farmelo spogliare e inviarmi le tue opinioni. Insomma mi affido in te e pregoti rispondermi subito a posta corrente, perché è bisogno pubblicare senza indugio l'accluso manifesto.<sup>465</sup>

Costanza, non contenta di aver ricevuto dall'Antaldi il preziosissimo codice dantesco di sua proprietà, e di aver richiesto quante più informazioni possibili su altri

---

<sup>464</sup> Cfr. A. COLOMBO, *op. cit.*, p. 101; indica proprio questa capacità di Costanza di entrare in un campo di ricerca quasi unicamente maschile, ovvero "les irruptions d'une femme dans les domaines masculins".

<sup>465</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, Roma 1820, in *Lettere inedite e sparse...*, cit., p. 100; l'espressione è ripresa da *Inf.*, XXVI, 65-66: «maestro, assai ten priego / e ripriego, che 'l priego vaglia mille».



manoscritti posseduti dai familiari dell'amico o dai suoi conoscenti, scrive un'altra lettera ad Antaldo, il quale si era recato a Londra per risolvere le questioni riguardanti il trono della principessa del Galles:

Fino dall'anno scorso mi fu detto in Roma che si trova in Inghilterra (e credo in Londra) un manoscritto del padre Lombardi, contenente moltissime correzioni fatte dal medesimo alle sue prime chiose sulla Divina Comedia.

L'autore aveva intenzione di pubblicarle, ma la morte il giunse prima che ponesse ad effetto il degno suo proponimento. Il manoscritto cadde in mano d'un disgraziato, figlio veramente della Lupa Tiberina, che per guadagno lo cedette ad un inglese e questi sel recò seco in Inghilterra. Dico questo perché, avendone l'agio, potresti farne ricerca; che mi si assicura essere cosa degna di ciò, né forse ti si negherà farne una copia.

Ho questo racconto da Tambroni, quindi da fonte sicura. Adoperati come credi meglio.<sup>466</sup>

L'interesse dimostrato da Costanza per quest'impresa editoriale fu dunque intenso e il suo aiuto venne richiesto proprio grazie al riconoscimento della sua capacità nell'analisi delle varianti e della sua dimestichezza col testo dantesco, che ormai studiava da anni. Il suo intervento contribuì ad ampliare e a migliorare il lavoro del Lombardi, che aveva pubblicato per la prima volta il proprio commento nel 1791. All'edizione De Romanis parteciparono anche Paolo Costa, Giovan Battista Giusti e Dionigi Strocchi, oltre all'aggiunta degli apporti del Perticari e dello stesso Lombardi<sup>467</sup>, già inseriti nella precedente edizione del 1815-17.

Come si legge nella prefazione all'opera, questa presenta un ampio apparato di note che segnalano le varianti ricavate da alcuni codici. I primi nominati dall'editore sono quelli che più ci interessano per il legame con la Monti:

---

<sup>466</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, 28 novembre 1820, in *Lettere inedite e sparse...*, cit., pp. 113-114.

<sup>467</sup> Cfr. prefazione a *La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da P. Agostino Lombardi*, Roma, stamperia De Romanis, 1820-1822, p. V: l'editore sottolinea l'importanza del lavoro di Lombardi, alla base dell'edizione: «Sappi in fine, cortese Lettore, che qui entro è tutto il Dante del Lombardi».

Il primo si è della Biblioteca Vaticana N. 3199, il quale comunemente si crede scritto da Giovanni Boccacci, come asseriva l'Orsino, e come da' Custodi di quella famosa libreria si disse continuamente per antica tradizione, e come il chiamarono parecchi eruditi in opere stampate. [...]

Il secondo codice, nel quale affettuosamente si adoperò per trarne le varianti la nobile donna Signora Contessa Costanza Monti Perticari, è del Sig. Marchese Antaldo Antaldi patrizio Pesarese. Questo è cartaceo, di carattere rotondetto non antichissimo, ma così ricco di ottime lezioni, che si può dire essere la copia di un assai vecchio e prezioso manoscritto: per questo è tenuto in gran pregio da' letterati. [...]

Il nome dell'illustre donatrice non abbisogna di lodi, e perciò mi taccio; facendo solo considerare ch'ella si è benemerita dell'Alighieri quanto il dotto suo Padre, il quale della divina Commedia con prudenza pari all'ingegno si fece uno stile, e una grandezza poetica che vinse il secolo corrotto nell'arte de' versi, e vincerà l'oblio di quelli che verranno.<sup>468</sup>

Le parole di De Romanis sono decisamente interessanti ai fini della nostra ricerca: innanzitutto individuano esplicitamente il manoscritto dantesco conservato presso la Biblioteca Vaticana che la Monti, come abbiamo visto, nomina in molte lettere<sup>469</sup> e che era interessata a studiare, proprio perché riportante le varianti utilizzate dal Boccaccio. Inoltre risulta chiara l'identità dell'altro codice spesso menzionato nelle epistole all'Antaldi e dato in prestito dal marchese all'amica: esso è il codice antaldino, che viene utilizzato soprattutto da Costanza per collaborare a quest'edizione del 1820-22.

Il contributo della Monti appare evidente negli elogi che il De Romanis le porge, l'epiteto di "Benemerita dell'Alighieri" dimostra il grande rispetto con cui ella veniva guardata da tutti e la rilevanza del suo ruolo in questo ambito di indagine. Il nome di Costanza viene ricordato accanto a quello del padre, al quale si attribuiscono tutti i meriti per aver fatto rinascere il culto dantesco in Italia e, in tal modo, la nostra

---

<sup>468</sup> *Ivi*, pp. III-IV.

<sup>469</sup> Si veda le già citate lettere ad Antaldi del 23 novembre 1818, 2 dicembre 1818 e infine del marzo 1819, p. 76: «Avrei amato terminare di trascrivere le varianti del codice di Dante, scritto dal Boccaccio, ma non è concesso a donna (vedi provvedimento pretino) il por piede alla Vaticana a cagione di studio; né veggio via che Giulio termini questo lavoro».

filologa assume un grande valore nell'aver aiutato, in questo compito importante, il celebre genitore.

La collaborazione di Costanza alla realizzazione di un'edizione della *Commedia* non si esaurì con la pubblicazione del De Romanis, ma il suo contributo venne utilizzato anche per l'edizione a cura di Bettoni, pubblicata nel 1825.

Nei mesi precedenti la messa in stampa dell'opera, vennero diffuse molte voci sulla partecipazione del Monti al lavoro editoriale e sul suo fondamentale apporto per l'esecuzione del volume, come spiega Salvatore Betti in una missiva al letterato:

Il Bettoni promette di ristampare la *Divina Commedia* nella sua *Biblioteca classica italiana antica e moderna*, giovandosi del senno d'un *illustre personaggio* grande amatore delle cose di Dante. Chi è questi? Siete voi, o è il Trivulzio?<sup>470</sup>

A questa rispose subito il Monti, smentendo completamente la propria partecipazione all'edizione, ma rivelando invece la presenza di Costanza:

Il Bettoni è un lestofante: si adopera di far credere al pubblico che il commento all'edizione, ch'ei promette di Dante, sarà mio lavoro. Ma del mio non vi sarà parola. Bensì molta parte vi avrà la povera vedovella, voglio dire Costanza, la quale non trova altro sollievo al suo dolore, che uno studio continuo sopra Dante. E vero può stare a petto di qual si sia chiosatore.<sup>471</sup>

Monti manifesta tutto il proprio orgoglio per le abilità mostrate dalla figlia, che può competere con qualsiasi commentatore; dalle sue parole emerge inoltre che l'impegno critico-filologico di Costanza aumentò considerevolmente dopo la morte del marito, nel 1822. L'edizione stessa di Bettoni è indirizzata al defunto Giulio Perticari, come si evince dalla dedicatoria nelle prime pagine dell'opera, nel quale il curatore si rivolge direttamente all'"illustre italiano" scomparso:

A Voi, onore d'Italia, a Voi che fra gli estinti non siete, giacché il vostro alto ingegno, e la carità di patria vivono e vivranno sempre nelle Opere vostre,

---

<sup>470</sup> S. BETTI, lettera a Vincenzo Monti, 26 aprile 1824, in *Epistolario*, cit., vol. VI, p. 12.

<sup>471</sup> V. MONTI, lettera a Salvatore Betti, 5 maggio 1824, in *Epistolario*, cit., vol. VI, p. 15.

indirizzo la Divina Commedia dell'immortal Fiorentino, la quale coll'arte mia riprodotta presento agl'Italiani. Alla sua pubblicazione ha presieduto qual mio Duce, il vostro Suocero, amico, e direi pur fratello, VINCENZO MONTI, il quale ai miei voti si arrese, onde senza menda ridonato fosse alla Italia quel Poema, per cui all'Alighieri fu accordato il primo Alloro poetico dall'unanime voto di chi ha ingegno e cuore per sentire le infinite bellezze di quel lavoro ispirato dal genio.<sup>472</sup>

Come nota Tissoni<sup>473</sup>, deve esserci stato, seppur minimo, un contributo da parte del Monti all'edizione, altrimenti non si spiegherebbero le affermazioni del curatore e le parole di lode nei confronti del poeta romagnolo e della sua capacità di comprendere Dante, sia con la mente sia con il cuore.

Viene poi considerato il Perticari quale collaboratore, anche se non in presenza, per la realizzazione delle note e dei commenti; le sue osservazioni sono infatti state riportate fedelmente dalla moglie, che conosceva magistralmente gli studi del marito, e che ha poi aggiunto le proprie interpretazioni personali.

Nonostante questo notevole apporto all'edizione, il nome di Costanza però non è mai esplicitamente menzionato, anche se si intuisce tra le righe:

molte cose di Voi [Perticari] che stavano ne' manoscritti vostri si trovano nelle note e comenti, alle quali se ne aggiunsero altre dettate da Persona la più da Voi amata al mondo, e finalmente non poche del Dante del secol nostro.<sup>474</sup>

Si legge ancora nella prefazione all'opera, in cui si spiegano gli interventi eseguiti:

Oltre allo scegliere fra le note de' precedenti comentatori, ne abbiamo aggiunte alcune finora inedite del Conte Giulio Perticari, delle quali ci fu cortese l'amicizia di Persona che a quel valente fu vicinissima. Questa medesima Persona, versata quant'altri mai in sì fatta maniera di studi,

---

<sup>472</sup> *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Nicolò Bettoni, 1825, vol. I, pp. V-VI.

<sup>473</sup> R. TISSONI, *op. cit.*, p. 124: «In realtà [Monti] un qualche contributo dovette poi darlo» se si legge la dedicatoria del Bettoni.

<sup>474</sup> *Commedia*, ed. Bettoni (1825), vol. I, p. VI.

aggiunte alle note del Conte Perticari alcune sue proprie, alle quali per soverchia modestia non ci permise di apporre il suo nome.<sup>475</sup>

Costanza dunque è nominata qual “Persona più amata al mondo” e “vicinissima” al Perticari, si lodano le sue capacità e si sottolinea la modestia di questa donna che, nonostante l’ingente contributo, non ha voluto comparire tra i curatori del commento.

Tale comportamento rientra nel *habitus* assunto da Costanza alla morte del marito, la vedova vuole dimostrare di sapersi cancellare dal mondo per onorare la memoria di Giulio e far emergere ancor di più la sua perizia critica e letteraria.

### **III.3.1. *Pensieri sull’Inferno***

Vediamo dunque alcuni esempi di analisi critica compiuta dalla Monti e cominciamo dal canto II dell’*Inferno*.

Nel 1818 in una lettera indirizzata al marchese Antaldi, Costanza scrive che, in quel periodo, sta prendendo visione assieme al marito di alcune varianti presenti nel Codice dantesco trascritto dal Boccaccio, presente presso la Biblioteca Vaticana ed espone di seguito le sue considerazioni:

In alcune [varianti] che mi sono sembrate di buon peso ho osservato che nel secondo dell’*Inferno* è scritto: *Mi affaticava a sostener la guerra* ecc. invece di *mi apparecchiava*. A me pare, se non erro, che *affaticava* sia meglio di *apparecchiava*: giacché sin dal canto primo egli è apparecchiato a questo viaggio sì per le esortazioni di Virgilio, sì perché avendoci detto, parlando di Virgilio, *allor si mosse ed io gli tenni dietro*, basta per avvertirci che già si è apparecchiato a seguire il poeta. *M’affaticava a sostener la guerra* invece ha più evidenza e mostra veramente la fatica che doveva far Dante a sostenere pur colla mente i vicini pericoli.<sup>476</sup>

---

<sup>475</sup> *Ivi*, p. XI.

<sup>476</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Antaldo Antaldi, 2 dicembre 1818, in *Lettere inedite e...*, cit., p. 62.

All'inizio di questo canto si incontra Dante che sta per cominciare il proprio viaggio accompagnato da Virgilio; egli è spaventato per il percorso che dovrà affrontare che sarà come una "guerra"<sup>477</sup> sia per le difficoltà del durissimo "cammino" che gli si prospetta innanzi sia per la "pietade" che gli susciteranno i dannati, che però non deve vincerlo.

Costanza è convinta che il verbo "apparecchiare" sia sbagliato perché Dante è già pronto per intraprendere il cammino e proprio per questo si è già messo sulle tracce di Virgilio e lo segue; il Poeta teme invece le fatiche, sia fisiche sia mentali, che dovrà affrontare e dunque il termine "affaticava" è più appropriato.

Tale osservazione, è stata formulata da Costanza nel 1818, proprio a ridosso della pubblicazione della *Commedia* a cura di De Romanis, e infatti è interessante notare che in tale edizione la variante proposta dalla Monti è stata accolta. Si legge dunque al verso 4: "M'affaticava a sostener la guerra", e nelle note<sup>478</sup> è spiegato che tale variante è stata tratta dal codice Vat. Lat. 3199 e che si armonizza in modo migliore al significato del passo.

Nelle edizioni precedenti a questa (del Lombardi del 1791, del Biagioli del '18-'19) e in quella successiva (del Bettoni nel 1825) la variante accettata è invece "m'apparecchiava"<sup>479</sup>; lo stesso Monti nelle sue *Postille*<sup>480</sup> critica l'accezione proposta dal codice Vaticano e ripresa dalla figlia, considerandola sbagliata.

Costanza ragiona a proposito di questo canto anche nei suoi *Pensieri sopra alcuni passi dell'Inferno di Dante* e si sofferma sui versi 55-57; in questi Virgilio parla del

---

<sup>477</sup> *Inf.*, II, 4-5: «m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino, e sì della pietade»; cfr. *Commedia*, ed. Biagioli (1818-19), vol. I, p. 28: «*Guerra*: le difficoltà che opporrà gli l'arduo cammino, e le punture della pietà con che l'assaliranno le pene delle anime tormentate, dall'una, e gli sforzi che farà il poeta per resistere a queste e a quelle, dall'altra parte, sono una azione e reazione giustamente chiamate *guerra*».

<sup>478</sup> Cfr. *Commedia*, ed. De Romanis (1820-22), vol. I, p. 21: «*Mi affaticava* invece di *m'apparecchiava*, singolarissima variante del Cod. Vat. 3199; colla quale si dice quello che non intendeasi per l'innanzi: cioè che Dante già stanco e rotto da quella trista e faticosa giornata, nell'ora in cui ogni altro cerca riposo e tranquillità, richiamava tutte le forze del corpo e dell'animo suo per sostenere il travaglio che ne veniva».

<sup>479</sup> Tale variante è accettata in tutte le moderne edizioni critiche, si veda ad es. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, vol. II: «m'apparecchiava a sostener la guerra».

<sup>480</sup> Cfr. V. MONTI, *Postille...*, cit., p. 29: «La stampa del preteso codice del Boccaccio: *m'affaticava*: questa ed altre peggiori, lezioni ch'appresso vedremo, n'assicurano che quel testo non può essere lavoro di Boccaccio».

suo incarico quale duce di Dante assegnatogli da Dio stesso, e la sua chiamata è stata attuata da Beatrice, la donna gentile amata dal Poeta:

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella.<sup>481</sup>

Il dibattito sorge sul significato del termine “stella”: per alcuni, tra i quali il Volpi, essa è da intendersi come Venere; per Costanza, invece, essa è il Sole, la stella più importante e che quindi può rappresentare, con la dovuta devozione, la magnificenza di Beatrice.

Così la Monti motiva la sua ipotesi:

qui è detta la stella per antonomasia: debbesi dunque intendere la maggiore, la più bella, la più nobile (a nostro riguardo) delle stelle. Né Dante era uomo da ignorare che tale è la prima legge di questa figura. I Greci pure chiamarono il sole *l'astro* per antonomasia, e si osservi che questo dire è similissimo a quello qui adoperato dal nostro poeta. - Oltre tali ragioni si ponga mente che Dante qui personifica nella sua Beatrice il carattere divino della teologia (o come altri vogliono della filosofia) la quale è da pittori e poeti rappresentata portando in fronte il luminoso sole della verità, per dimostrare come all'apparir suo si dileguano le tenebre dell'errore. Ora non mi pare indegno che Dante ponga nello sguardo medesimo di questa divina la chiara luce di sì gran sole. - Altrove pure chiamò egli *stella* il maggior nostro pianeta: *la bella stella che il tempo misura*; e nell'ultimo del Paradiso; *l'amor che muove il sole e l'ALTRE stelle*.<sup>482</sup>

Secondo queste argomentazioni Costanza sostiene che la “stella” per antonomasia nella concezione dantesca fosse il Sole e dunque Beatrice può degnamente essere stata assimilata a questo, mostrando così il ruolo di simbolo della teologia o filosofia divina che la donna assume all'interno della *Commedia*.

---

<sup>481</sup> *Inf.*, II, 55-57; si veda la ripresa, già analizzata precedentemente, di questi versi ne *L'origine della Rosa*, canto I, v. 45; questo denota il profondo studio dantesco sito alla base della produzione della Monti.

<sup>482</sup> C. MONTI PERTICARI, *Pensieri...*, cit., pp. 103-104.

Tale osservazione si trova nelle note dell'edizione De Romanis<sup>483</sup> che prende in considerazione ogni interpretazione, citando quindi il Volpi e la sua ipotesi di "stella di Venere", il Daniello, il Landino, il Vellutello che invece confermano l'idea della Monti e infine il Venturi che pensa Dante volesse riferirsi alle "stelle in generale", come si ritrova anche nel *Convivio*, utilizzando dunque un singolare per indicare il termine generico e plurale.

L'analisi della Monti prosegue poi nel canto III dell'*Inferno* in cui Dante e Virgilio giungono all'inferna porta e attraversatala entrano nell'anticamera dell'*Inferno*; in un'atmosfera buia e sinistra, i due poeti sentono suoni terribili, grida e

Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,  
voci alte e fioche, e suon di man con elle,  
facevano un tumulto, il qual s'aggira  
sempre 'n quell'aria senza tempo tinta,  
come la rena quando il turbo spira.<sup>484</sup>

Le urla provengono dai primi peccatori che incontrano i due viaggiatori; si tratta degli ingnavi, gli "sciagurati, che mai non fur vivi" e che sono ivi puniti. Essi sono costretti a correre nudi, all'inseguimento di un'insegna che muta di continuo, proprio come hanno fatto loro in vita, nella quale non sono stati mai in grado di assumere una decisa pozione. Essi sono punti da vespe e mosconi che li fanno piangere per il dolore e sanguinare; le lacrime e il sangue di questi peccatori è il

---

<sup>483</sup> Cfr. *Commedia*, ed. De Romanis (1820-22), vol. I, p. 26: «Più che la stella: Chi intende la stella Venere: così il Volpi: chi il Sole, per esser detta in questa forma assolutamente: così il Daniello, il Landino, e il Vellutello: e vi è qualche ragionevol motivo per l'una e l'altra interpretazione. VENTURI. Dante però medesimo nel suo *Convito* nella canzone 2 che incomincia *Amor che nella mente mi ragiona*, nell'ultima strofa dice: «Ma li nostr'occhi per cagioni assai / Chiaman la stella talor tenebrosa»: e poscia contenta in guisa, che ben rende chiaro di non avere per stella inteso né Venere, né il Sole, ma le stelle generalmente, e di avere adoperato il singolare pel plurale; a quel modo che comunemente diciamo avere alcuno l'occhio fiero, o vago, invece di dire, ch'ha gli occhi fieri, o vaghi». L'interpretazione del Venturi è quella corretta, poiché nell'italiano antico si utilizzava abitualmente il termine singolare "stella" per indicare una moltitudine di "stelle"; si veda ad es. la ballata minore di Guido Cavalcanti *In un boschetto trova' pasturella*, «più che la stella – bella, al mi' parere» (*Rime*, XLVI, v. 2).

<sup>484</sup> *Inf.*, III, 25-30; questi versi sono così riportati nei *Pensieri* e poi analizzati dalla Monti. Si ricordi la già menzionata eco dantesca di tali versi ne *L'origine della Rosa*, canto I, vv. 181-183.



nutrimento dei vermi che risiedono sotto i loro piedi, in una condizione di vera umiliazione fisica e morale.

La Monti rileva:

È da osservare come il poeta cresca nella descrizione del dolore di quei dannati. E primieramente io non intendo già che quell'*orribili favelle* voglia significare, come spiegano gli spositori, vari linguaggi di orribile pronunzia, ma veramente l'orribile suono che dà alla voce la disperazione. La quale dapprima non toglie affatto la facoltà di esprimersi col mezzo della favella, cioè di alcun dire regolato, ma, se cresca, appena lascia la forza di proferire qualche *parola di dolore*: poi non odi manco più le parole, ma solo *l'accento dell'ira*: e all'ultimo diminuendosi questo pure col crescere delle pene, solo ti si fanno sentire *voci*, cioè gridi prima *alti* e poi *fiochi*, perdendo per la forza del dolore la lena: alle quali voci vedi unirsi l'atto delle braccia e il batter palma a palma, solo ed ultimo linguaggio con che quei meschini possono dare a conoscere la loro rabbia, la loro angoscia e la loro disperazione.<sup>485</sup>

La Monti dunque rintraccia in questi versi la rappresentazione di un *climax* di dolore: i dannati inizialmente riescono ancora a parlare sebbene in modo molto sofferente, essi pronunciano "orribili favelle" ovvero le loro parole assumono un suono terribile a causa della tremenda afflizione dei peccatori che le pronunciano. Man mano che il supplizio cresce, essi perdono la capacità di articolare anche le parole di dolore, riuscendo ad emettere solo strida disperate ed urla strazianti e infine la voce diventa fioca e essi possono esprimere la rabbia e l'afflizione solamente battendosi il corpo con le mani, per scacciare gli insetti che li torturano. Costanza dunque non è d'accordo con l'interpretazione di "orribili favelle" con "lingue di pronuncia orribile", ma bensì il suono terribile è dato dalla disperazione e tale spiegazione è stata assunta nell'edizione De Romanis<sup>486</sup>.

---

<sup>485</sup> C. MONTI PERTICARI, *Pensieri...*, cit., p. 105.

<sup>486</sup> Cfr. *Commedia*, ed. De Romanis (1820-22), vol. I, p. 37: «*orribili favelle*: linguaggi di orribile suono»; cfr. *Inferno*, a c. di S. Bellomo, Torino, Einaudi, 2013: «*Tricolon* al v. 22 ascendente per intensità di rumore, seguito ai vv. 25-27 un *climax* discendente; cfr. *Aen.* IV 667-68 «*Lamentis gemituque et femineo ululatu / tecta fremunt, resonat magnis plangoribus aether*», detto della reggia di Didone al suo suicidio, incrociato con Stazio, *Theb.* II 51-53 «*stridor ibi et gemitus*

Continuando nell'analisi la Monti si sofferma sui versi 37-39<sup>487</sup>, nei quali appaiono gli angeli che non parteggiarono né per Dio, né per Lucifero e dunque si uniscono giustamente al coro degli ignavi perché “per sé foro” ovvero pensarono solo a sé stessi.

La Monti dice:

Esser *per sé* qui vale esser neutrale, cioè non istare né per l'una né per l'altra parte, solo cercando la propria sicurezza, come fanno sempre i vili. E tal razza di mali cittadini voleva Solone che fossero dichiarati infami. La parola *egoisti* direbbe tutto se fosse termine ricevuto.

Tale osservazione serve a smentire l'interpretazione del Lombardi, conservata nell'edizione De Romanis, il quale con “per sé foro” intende che stanno “di per sé” ovvero separati sia dagli angeli fedeli a Dio sia da quelli ribelli.

Le parole di Costanza compaiono identiche nelle note dell'edizione Bettoni<sup>488</sup> che dunque doveva aver accettato tale ipotesi, e tale osservazione si ritrova molto simile nelle *Postille*<sup>489</sup> del Monti, il quale smentiva la lettura del Lombardi e confermava il senso del passo controverso con il significato di “angeli neutrali”, dando ragione alla versione presente in Biagioli<sup>490</sup>.

---

poenarum, atroque *tumultu* / fervet ager; saepe Eumenidum *vocesque manusque* / in medium *sonuere* diem» (passo messo a frutto anche a *If IX 50*). [...] *Diverse*: “strane” perché sconosciute, o “varie”; il dato dovuto alla diversa origine dei peccatori, ricorda qui la confusione delle lingue di Babilonia, figura della città infernale. – *favelle*: “parlate” (con allusioni alle varietà dialettali?) o “modi di parlare”».

<sup>487</sup> *Inf.*, III, 37-39: «Mischiate sono a quel cattivo coro / degli angeli, che non furon ribelli, / né fur fedeli a Dio, ma per sé foro».

<sup>488</sup> *Commedia*, ed. Bettoni (1825), vol. I, p. 38; alla fine della nota compare la dicitura “PERTICARI”.

<sup>489</sup> Cfr. V. MONTI, *Postille...*, cit., p. 36: «Esser *per sé* qui vale esser neutrale, non istare né per l'una parte né per l'altra, ma cercare solo la propria sicurezza, come fanno sempre i poltroni. La parola *Egoisti* direbbe tutto, se fosse termine ricevuto: e verrà giorno che anche il vocabolario l'accetterà»; come si può notare le parole del Monti suonano pressoché identiche a quelle della figlia.

<sup>490</sup> Cfr. *Commedia*, ed. Biagioli (1818-19), vol. I, p. 34: «Chiama così quella ciurma vile che, nella ribellione di Lucifero, né fu per lui, né per Dio, ma neutra, per viltà. Qui ognuno s'avvede ch'è intenzion del Poeta d'avvilire, siccome meritano, coloro i quali, nelle discordie civili e nei disastri della patria, sono ; per viltà d'animo indifferenti o sia neutrali. Solone stimava malvagio quel cittadino che nelle fazioni civili si stava di mezzo senza pigliar parte, perché così non adoperava all'estinzione di quelle. **39. Per sé: Utinam frigidus esses aut calidus!** Il Lomb., ma cred'io per ridere, dice che *per sé* dee qui valere quanto *di per sé*. La formola *esser per uno* è chiarissima e italiana; ma *esser di per uno* è barbara».

Proseguendo nel viaggio infernale, Dante e Virgilio scorgono l'anima di Celestino V, che "fece per viltà il gran rifiuto" cedendo la carica papale a Bonifacio VIII; procedendo i due vedono poi la moltitudine di peccatori che vengono traghettati da Caronte, nocchiere infernale, lungo il fiume Acheronte.

Su questo passo si sofferma nuovamente la Monti e in particolare sui versi 97-99:

Quinci fuor quete le lanose gote  
al nocchier de la livida palude,  
che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote.

Le diverse interpretazioni del passo interessando soprattutto il sintagma "fuor quete le lanose gote", nell'edizione De Romanis si intende che "le barbute guance, che prima nel minaccioso gridare agitavansi, tacendo s'aquietarono"<sup>491</sup>. La Monti vuole confutare proprio questo commento e infatti dice:

Alcuni osservano che le gote non sono lanose e non parlano. - Lana si chiama anche il capello degli abitatori della zona torrida, perché il soverchio calore fa realmente nascere una specie di lana invece del capello, e chi abita l'inferno non è disgradato dal moro. Dante poi non disse che le lanose gote di Caronte cessarono di parlare, ma che si acquietarono: perché è proprio dei vecchi che quando sono inquieti agitano le guance, e dopo aver finito di parlare seguitano a borbottare fra'denti. Caronte non si acquetò che dopo aver inteso il comando di Virgilio.<sup>492</sup>

Nella spiegazione di Costanza dunque, Caronte è assimilato nell'aspetto agli abitanti dei Paesi torridi, come cocente era l'ambiente in cui viveva; egli non sta in silenzio ma smette semplicemente di agitare le guance e quindi di essere in ansia, quando Virgilio gli spiega la situazione e gli comanda di traghettare lui e Dante per rispettare l'ordine divino, a cui non si può disubbidire.

Alla fine di tale terzina la Monti riporta un verso tratto dal libro VI dell'*Eneide* di Virgilio: "Tumida ex ira tum corda residunt"<sup>493</sup>; esso si riferisce al viaggio di Enea

---

<sup>491</sup> *Commedia*, ed. De Romanis (1820-22), vol. I, p. 45.

<sup>492</sup> C. MONTI PERTICARI, *Pensieri...*, cit., pp. 106-107.

<sup>493</sup> VIRGILIO, *Eneide*, VI, v. 407.

nell'Oltretomba, in particolare alla scena in cui il valoroso guerriero arriva nell'Antinferno e incontra Caronte, il nocchiero che accoglie sulla sua barca i defunti, lasciando sulle rive gli insepolti. Il traghettatore inizialmente non vuole far passare Enea ma si lascia convincere dalla Sibilla, che accompagna l'eroe in questo viaggio, la quale mostra a Caronte un ramo d'oro da offrire a Proserpina, la sposa di Plutone signore degli Inferi. Alla vista di tale dono, il nocchiero tace e si quietava. Il Biagioli<sup>494</sup> ha avvicinato questa scena, per somiglianza, alla rappresentazione dantesca; egli riporta tale verso virgiliano nel suo commento. Allo stesso modo fa Costanza, la quale deve essersi sentita in sintonia con tale interpretazione.

Leggendo le *Postille* del Monti il commento è invece teso a confutare questa esegesi, come si può notare dal tono deciso del poeta:

Non insegnate per carità sì fatti spropositi. Fate meglio attenzione alla gonfia ira del Caronte Virgiliano e al subito abbassarsi e posarsi della medesima nel petto di quel demonio alle parole della Sibilla, nella guisa che con l'infondervi poche stille di acqua fredda istantaneamente si posa il bollore di spumante vaso alle fiamme, e conoscerete, se non siete orbo di mente, la gran differenza che passa tra questa immagine e il *quetarsi delle lanose gote*, che, per dirvela, mi apparirebbe più bello se a danno di Virgilio non gli aveste cantato sopra il *Magnificat*. E taccio che le gote non sono lanose e non parlano.<sup>495</sup>

Costanza però non analizza solamente questi primi canti, ma prosegue formulando alcune osservazioni riguardo il canto IV; in esso Dante e Virgilio si trovano nel Limbo ove risiedono gli spiriti che non ebbero la giusta fede ma altresì privi di colpe; tra questi i due viaggiatori incontrano le anime dei grandi poeti antichi e altri "spiriti magni", tra cui lo stesso Enea appena nominato.

---

<sup>494</sup> Cfr. *Commedia*, ed. Biagioli (1818-19), vol. I, p. 64: «Hai veduto le gote di Caronte, d'ispida e folta lana adombrate, agitarsi allora che l'irata bocca parlò; vedile, ora che tacesi, star quete; e impara come il Poeta dà risalto alle cose più semplici, esprimendo l'idea principale per una quantunque minima circostanza da essa inseparabile, siccome qui ove, invece di dire: *quinci Caronte si tacque*, dicendo: *quinci fur quete le lanose gote*, ti pone dinnanzi agli occhi due quadri, non che uno; quello cioè dello star quete le gote lanose, e del vederle dall'azione di parlare agitate, idea che naturalmente nasce dalla prima, e ti rappresenta di più quel di Virgilio: *cui plurima mento canities inculta jacet*. Ma osserva quanto meglio di quel che dice Virgilio: *tumida ex ira tum corda residunt*».

<sup>495</sup> V. MONTI, *Postille...*, cit., p. 41.

La Monti vuole confutare l'opinione del Biagioli a proposito dei seguenti versi, nei quali Virgilio spiega a Dante quali spiriti sono confinati nel Limbo:

Lo buon maestro a me: tu non dimandi,  
Che spiriti con questi che tu vedi  
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,  
Ch'ei non peccaro: e s'egli hanno mercedi  
Non basta, perch'e' non ebber battesimo,  
Ch'è parte della fede che tu credi.<sup>496</sup>

Secondo l'interpretazione del Biagioli<sup>497</sup>, "vedere" è usato qui col significato di "sentire, udire" perché il luogo è troppo buio perché si possa distinguere qualcosa con la vista.

Costanza non è del medesimo parere, al contrario:

Se *vedere* stesse qui in luogo di *udire* o *sentire*, secondo che opina il Biagioli, come potrebbe Dante dire che quella turba era composta d'infanti, di femmine e di viri? Il ravvisare è ufficio della vista. E s'egli anco prima di entrare nel girone del limbo (al limitare del quale può ben supporre che giungesse qualche chiarore per quel foco ch'*emisperio* di tenebre vincea) ha potuto accorgersi che Virgilio impallidiva, perché non dovrà distinguere le ombre fra le quali al presente si trova? Non bisogna credere che l'oscurità di che parla nell'entrare nella valle d'abisso continuasse sempre procedendo innanzi, altrimenti a che fine scendere colaggiù?<sup>498</sup>

La Monti – a cui si affianca anche il parere del padre nelle *Postille*<sup>499</sup>, poi inserito nelle note dell'edizione Bettoni<sup>500</sup> – è convinta che Dante utilizzi il verbo "vedere"

---

<sup>496</sup> *Inf.*, IV, 31-36.

<sup>497</sup> Cfr. *Commedia*, ed. Biagioli (1818-19), vol. I, p. 74: «*Che tu vedi*. Siccome è tenebroso il luogo sì che non vi discerne alcuna cosa, *vedere* sta qui in senso di *udire* o *sentire*, non perché attribuisca il Poeta l'azione d'un senso ad un altro, ma perché, qualunque sia l'organo per cui ricevesi la sensazione, il giudizio che la segue è il medesimo».

<sup>498</sup> C. MONTI PERTICARI, *Pensieri...*, cit., p. 107.

<sup>499</sup> V. MONTI, *Postille...*, cit., p. 45: « Se vedere stesse qui in senso di *udire*, o *sentire*, come potrebbe egli Dante dire che tra questi spiriti conobbe gente di molto valore? Il ravvisare è ufficio della vista. E s'egli nell'entrar *della valle d'abisso dolorosa* ha detto *ch'era nebulosa tanto che nulla vi discernea*,

con il suo significato originario e che quindi il poeta possa fisicamente osservare le anime del Limbo e distinguervi i bambini, le donne e gli uomini. L'oscurità infernale non avrebbe senso se impedisse totalmente la visuale perché il Poeta non potrebbe raccontare quel che vede nel suo viaggio agli Inferi e dunque il suo proseguire nelle profondità più infime non avrebbe alcuno scopo.

Costanza continuando nell'analisi del *Inferno*, smentisce anche l'opinione del Lombardi che si era espresso sui seguenti versi del V canto:

Quand' io intesi quell' anime offense,  
china' il viso, e tanto il tenni basso,  
fin che 'l poeta mi disse: «Che pense?».  
Quando rispuosi, cominciai: «Oh lasso,  
quanti dolci pensier, quanto disio  
menò costoro al doloroso passo!»<sup>501</sup>

In questi è ritratta la scena che segue il celebre incontro di Dante con Paolo e Francesca; le anime offese lasciano il Poeta sbigottito e cogitabondo, finché Virgilio non lo scuote dai suoi pensieri chiedendogli cosa lo agita.

Secondo il Lombardi<sup>502</sup> l'affermazione di Dante "Oh lasso", si riferisce al senso di colpa dello stesso poeta che ammette così di aver commesso un simile peccato, in passato; tale versione è ripresa nell'edizione De Romanis ma nelle note viene indicato che il Biagioli<sup>503</sup> dissente completamente da tale interpretazione.

Così come non è d'accordo la Monti, che confuta inoltre l'opinione del Lombardi anche sul "doloroso passo", come è chiaro da queste parole:

---

non bisogna credere che procedendo innanzi dovesse sempre continuare la medesima oscurità: altrimenti a che fine discendere colaggiù?»

<sup>500</sup> Cfr. *Commedia*, ed. Bettoni (1825), vol. I, p. 35; la note è infatti attribuita a MONTI.

<sup>501</sup> *Inf.*, V, 109-114.

<sup>502</sup> Cfr. *Commedia*, ed. Lombardi (1791), vol. I, p. 76: «[Dante] Accenna con questa esclamazione qualche rimorso in se medesimo di simili falli».

<sup>503</sup> *Commedia*, ed. Biagioli (1818-19), vol. I, p. 109: «*O lasso!* Interiezion di dolorosa compassione, di cui spiegano la cagione i seguenti versi; ed è lungi dalla verità il Lombardi, il quale crede ch'accenni il Poeta *qualche rimorso in sé medesimo di simili fatti*: e poi ci lagniamo che gli stranieri dicon male di Dante!»

Il Lombardi alla esclamazione *o lasso* dice che il poeta accenna qualche rimorso in sé medesimo di simili falli. Questa è una stranezza; perché con tale esclamazione piena d'affetto si manifesta tutta la gentilezza di un'anima addolorata per compassione di quegli infelici. Bisogna aver l'anima di ghiaccio per non sentirne tutta la bellezza.

Il medesimo Lombardi *al doloroso passo* spiega alla morte e dannazione, ed al creder mio egli s'inganna, perché significa *al passo* di rimaner vinti dalla forza di una tanta passione che ben può chiamarsi *doloroso*, per le terribili conseguenze che loro partori.<sup>504</sup>

Quest'ultima opinione della Monti non viene considerata nell'edizione De Romanis che chiosa "doloroso passo" con "morte e dannazione", così come si ritrova nel Biagioli. L'esegesi di Costanza è invece accolta nell'edizione Bettoni che parafrasa tale sintagma con "quel passo che Francesca descriverà appresso, e che fu cagione di tanto dolore"<sup>505</sup>, ovvero l'innamoramento tra lei e il cognato Paolo.

Proseguendo nel suo itinerario all'*Inferno* Costanza giunge al canto VI ed espone le proprie considerazioni sul passo che descrive Cerbero, la belva a tre teste che custodisce il terzo cerchio nel quale sono puniti i golosi. Questi peccatori vengono graffiati e scuoiati dagli artigli del mostruoso animale, mentre vengono colpiti da una pioggia nera di grandine mista a neve, che amplifica ancor più il loro dolore e lo svilimento fisico a cui sono sottoposti.

La Monti si schiera contro l'opinione più diffusa, ossia quella del Volpi, che immagina Cerbero come un cane a tre teste; secondo la filologa invece l'aspetto del mostro non può essere quello canino perché altrimenti le metafore utilizzate per descriverlo non avrebbero senso:

Con pace del Volpi il Cerbero di Dante non pare già essere lo stesso del *Can Cerbero* degli antichi; né certamente la descrizione che qui si è fatta è quella di

---

<sup>504</sup> C. MONTI PERTICARI, *Pensieri...*, cit., p. 108; si vedano le parole del MONTI, *Postilla*, p. 56: «Questo sì è vero storpio del sentimento compreso in quella tenera esclamazione, con che Dante per compassione di quegli infelici manifesta tutta la gentilezza d'un'anima addolorata. Nella chiosa del Lombardi quel pietoso e commoventissimo *oh lasso!* diventa l'odiosa esclamazione d'un egoista»; i toni tra l'indignato e l'ironico del Monti sono gli stessi che caratterizzano tutta l'opera, ma il concetto è identico a quello espresso dalla figlia.

<sup>505</sup> *Commedia*, ed. Bettoni (1825), vol. I, p. 50.

un cane. Dante lo chiama *fiera diversa*, cioè strana, orribile, gran verme, demonio, ec., e non già *differente* come spiega il Biagioli. Inoltre Dante dice che *caninamente latra*; cioè latra come un cane. Quale sciocca similitudine sarebbe il dire che un cane latra come un cane? che un serpe fischia come un serpe? che un bue mugge come un bue? Sembrami piuttosto che il nostro poeta abbia voluto dipingerci un mostro del tutto immaginario, di cui non era l'idea che nella sola sua poetica fantasia.

Dante, al verso 28, disse: *qual'è (sic) quel cane che abbaiano agugna*. Questa è una seconda similitudine che avvalorava quanto disse di sopra al verso 13; imperciocchè dicendo che quel *dimonio Cerbero* divorava il pasto a guisa di un cane, ben dimostra ch'ei non fosse un cane.<sup>506</sup>

Secondo la teoria di Costanza, dunque, il paragonare Cerbero ad un cane è ovvia dimostrazione del suo non essere tale animale ma solo di assomigliarvi.

Tale ipotesi non è inserita nell'edizione De Romanis, nella quale si tiene per buona la glossa del Lombardi e del Biagioli che descrivono Cerbero come un cane a tre teste.

L'interpretazione della Monti viene invece accolta nell'edizione Bettoni<sup>507</sup> e infatti essa è inserita in nota utilizzando le identiche parole scritte nei *Pensieri*.

Da quest'analisi dell'opera della Monti, risulta evidente il suo metodo di procedere che prevede l'analisi delle varianti e il confronto esegetico con i maggiori commentatori dell'epoca e del passato, e soprattutto con l'opinione del padre, per giungere infine a fornire una propria interpretazione dei luoghi che le sembrano postillati in modo scorretto o su cui non è perfettamente d'accordo.

---

<sup>506</sup> C. MONTI PERTICARI, *Pensieri...*, cit., pp. 109-110.

<sup>507</sup> *Commedia*, ed. Bettoni (1825), vol. I, p. 54; alla fine della nota non vi è però inserito il nome della Monti.



### III.3.2. Dante nell'arte

L'interesse di Costanza per l'Alighieri si sviluppa a tutto tondo, la sua conoscenza della *Commedia* e delle opere del "divin poeta", il suo abile uso di prestiti e riprese dantesche, le sue capacità critiche e filologiche, si uniscono ad un amore puro e istintivo per Dante, rappresentando una parte indispensabile per definire la figura della Monti.

Tale passione per il Sommo vate si espande anche in ambito artistico; come è evidente leggendo una lettera inviata dalla poetessa per rispondere al cugino Giovanni in merito ai disegni di Bartolomeo Pinelli<sup>508</sup>. Tali schizzi avevano come soggetto la *Divina Commedia* e l'artista aveva chiesto alla Monti di esprimere una propria opinione sui bozzetti al fine di renderli perfetti prima dell'incisione col bulino.

Da quel che si apprende dall'epistola, Costanza aveva apprezzato molto tali rappresentazioni che, secondo lei, avevano saputo cogliere al meglio lo spirito interiore del poeta della *Commedia*:

Ho veduto i disegni del nostro bravo Pinelli. Ti prego salutarlo per me e dirgli francamente che finora nessuno è penetrato sì addentro nel vero spirito di Dante, come egli dimostra aver fatto. Lascio che altri più di me intendenti ragionino sopra il merito del disegno che pure a me pare non solo bello, ma avanzare anche i suoi passati lavori, specialmente nelle pieghe delle vesti e dei manti ecc. e nell'un certo che di maggiore delicatezza nel trattare le forme delle donne. Io mi limiterò a parlare dell' espressione e del sentimento veramente dantesco ch'egli ha saputo dare alle sue figure ed alla composizione de' suoi rami. Bellissimo poi a mio giudizio sopra tutti è il primo, quantunque composto con una sola figura e quantunque di tanta semplicità. Ma quella

---

<sup>508</sup> Cfr. F. BELLONZI, in *E. D.*, vol. IV, s.v.; Bartolomeo Pinelli (1781-1835), incisore, pittore e ceramista; noto per aver rappresentato i costumi del popolo romano e i capolavori letterari di grandi autori quali Virgilio, Tasso, Ariosto e soprattutto Dante. Le incisioni della *Divina Commedia* sono in totale 144: 65 per *l'Inferno*, 42 per il *Purgatorio*, 34 per il *Paradiso* e 3 frontespizi, uno per ogni cantica, in cui il Pinelli si è autoritratto. Prima di incidere i suoi disegni l'artista era solito creare molti schizzi e studi preparatori, i quali, nel caso della *Commedia* furono inviati a Costanza per mezzo del cugino Giovanni, anch'egli artista che risiedeva a Roma.

semplicità è sublime; quel raccoglimento della figura di Dante esprime tutto ciò che al lettore intelligente accade d'immaginare allorché legge la descrizione che il poeta fa di se stesso in quell'immensa selva, e non so s'io erri, ma anche la selva mi pare toccata con una franchezza, una maestria grandissima, e tale appunto quale è descritta nel divino poema, sicché al solo vederla ne ispira veramente un *sacro orrore*.<sup>509</sup>

È chiaro, leggendo tali eleganti parole, che l'approccio della Monti al poema dantesco è assoluto, ella non solo si interessa alla comprensione dei contenuti e all'apprezzamento dello stile e del linguaggio, ma immagina il Poeta stesso intraprendere il viaggio nell'Aldilà; si lega a lui tramite una vivida emozione, un sentimento puro che le permette di provare, sulla sua stessa pelle, le sensazioni trasmesse dalla scrittura di Dante.

Il suo accesso al mondo dell'Alighieri avviene dunque in modo quasi istintivo e "sentimentale"<sup>510</sup>, lasciando intervenire lo studio solo in un secondo momento; proprio come indica nella medesima lettera:

Alcuna volta le sue bellezze sembrano nascoste solo perché si legge con un'anima fredda e priva di quella suscettibilità e delicatezza di sentimento che appunto animavano l'autore. Quindi tu non potrai mai troppo raccomandare al nostro Pinelli lo studio profondo di ogni passo ch'egli prende a disegnare, e stia pur egli attaccato a' versi di Dante piuttosto che ai commenti, ché Dante lo guiderà sempre per la via infallibile della natura.<sup>511</sup>

La sua raccomandazione di leggere con attenzione le terzine di Dante, piuttosto che soffermarsi sui commenti, è un dato essenziale per comprendere anche la tecnica di analisi di Costanza, che parte dal testo, da quello che vi ci sente, dalle emozioni che le suscitano le magistrali parole dantesche, il suo stile e gli elevati contenuti,

---

<sup>509</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 1824, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., pp. 229-230.

<sup>510</sup> Cfr. M. ROMANO, *Costanza Monti Perticari*, cit., p. 112; a proposito delle parole di Costanza, la Romano osserva: «la profonda che essa aveva del poema dantesco davano alle sue osservazioni un calore di convinzione, una ispirazione poetica, una tale grazia di colorito che ben si può dire che sotto i tocchi della sua critica i personaggi danteschi acquistassero luce e movimento».

<sup>511</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 1824, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 231.

nascosti in ogni verso che solo con un'anima delicata e sensibile poteva apprezzare. Lo studio filologico e critico può dunque cominciare solo a seguito di un apprendimento personale e profondo dell'opera dantesca e di Dante, uomo e poeta.

Questa capacità di rapportarsi all'Alighieri nella sua totalità è evidente, per rimanere nell'ambito delle arti figurative, in un ritratto di Costanza realizzato da Filippo Agricola<sup>512</sup> nel 1820.

In questo la Monti si fa ritrarre quale donna di lettere, subordinando la sua accertata bellezza al proprio ruolo di intellettuale; ella è dipinta in una posa cinquecentesca e tiene sotto il braccio destro due volumi latini appartenenti alla sua collezione personale: uno è un Virgilio e l'altro è presumibilmente un Orazio. Un terzo codice antico è dischiuso sulle sue ginocchia: si tratta della *Commedia*, aperta al canto VI del *Purgatorio*, di cui si riescono a leggere i celebri versi che cominciano con "Ahi serva Italia, di dolore ostello". Tale scelta non è stata casuale, Costanza infatti era di orientamento liberale e, come il marito, desiderava vedere la patria unita e affrancata dagli invasori stranieri. Questo suo modo di manifestare la propria convinzione politica e civile è segno di fine ingegno e di grande determinazione, in anni in cui non era facile dirsi contrari al governo in atto<sup>513</sup>, soprattutto quando a manifestare il proprio malcontento si esponeva una donna<sup>514</sup>.

---

<sup>512</sup> Cfr. *D. B. I.*, vol. I, cit.: Filippo Agricola (1795-1857), figlio d'arte, si avvicinò fin dall'infanzia alla pittura che rimase la sua professione per tutta la vita. Esponente del tardo neoclassicismo, a Roma divenne accademico di merito all'Accademia di S. Luca (1821), poi primo cattedratico di pittura e infine presidente nel 1854-55. Fu professore presso le Accademie di Firenze, Venezia, Bologna, Lisbona, Atene; riscosse un grande favore e ricevette numerose onorificenze e titoli. Partendo dall'imitazione di Raffaello, si espresse in una pittura fredda e levigata, e in questo Stendhal indicò i suoi limiti. Le opere migliori sono i ritratti, tra i quali quello della Monti, "esso si rifà con qualche suggestione di Ingres, a modelli del periodo fiorentino di Raffaello". Nel 1830 Agricola rinnovò la sua pittura, influenzato dal Romanticismo. I dipinti eseguiti per privati, in gran parte, non sono rintracciabili; altri suoi lavori sono visibili in alcune Chiese della capitale (S. Giovanni in Laterano, S. Paolo fuori le Mura).

<sup>513</sup> Si ricordino le persecuzioni al Perticari per essere entrato nella Carboneria e la situazione di frequente pericolo in cui ha vissuto gli ultimi anni di vita.

<sup>514</sup> Come esposto nel Cap. I, le donne nel XIX secolo non avevano possibilità di esprimere le loro preferenze politiche né i loro orientamenti ideologici, non possedevano diritti civili né il diritto di voto, ed è quindi notevole il carattere mostrato da Costanza in quegli anni, sostenendo il marito nelle sue avventure patriottiche e dimostrando senza esitazioni le proprie convinzioni, atteggiamento che certo non aveva ereditato dal padre.

Il dipinto riesce dunque a racchiudere l'essenza di Costanza e a mostrare l'immagine che ella vuole dare al mondo, espressa simbolicamente in una "sintesi densa e efficace"<sup>515</sup>.

Il dipinto venne onorato sul "Giornale Arcadico", che elogiava l'abilità del pittore e l'avvenenza di Costanza, la sua posa che fa emergere la sua "bella e maestosa figura, in vedere la quale non sapremmo se più ci tocchi l'amore o la riverenza"<sup>516</sup>.

Lo stesso Monti rimase colpito da tal ritratto e compose alcuni versi su questo soggetto:

Più la contemplo, più vaneggio in quella  
Mirabil tela e il cor, che ne sospira,  
Sì nell'obbietto del suo amor delira,  
Che gli amplessi n'aspetta e la favella.  
Ond'io già corro ad abbracciarla. Ed ella  
Labbro non move, ma lo sguardo gira  
Vèr me sì lieto, che mi dice: Or mira,  
Diletto genitor, quanto son bella.  
Figlia, io rispondo, d'un gentil sereno  
Ridon tue forme; e questa imago è diva  
Sì che ogni tela al paragon vien meno.  
Ma un'imago di te vegg'io più viva,  
E la veggo sol io; quella che in seno  
Al tuo tenero padre Amor scolpiva.<sup>517</sup>

Il rapporto di Costanza con il pittore Agricola continuò anche negli anni seguenti: lei lo consigliava nello scegliere i soggetti, gli dava indicazioni di gusto neoclassico e, in un caso specifico, la sua consulenza fu fondamentale: il pittore doveva dipingere le

---

<sup>515</sup> C. AGOSTINELLI, «*Per me sola*», cit., p. 84: «i simboli letterari rimandano all'organica fusione fra cultura latina e cultura italiana e la scelta del linguaggio pittorico cinquecentesco può essere letta anche come rivalutazione di un'epoca posta da Perticari nuovamente al centro dell'identità linguistica italiana».

<sup>516</sup> P. ODELSICALCHI, *Agricola Filippo, pittore romano*, in «Giornale Arcadico», tomo VIII, ottobre – dicembre 1820, p. 421.

<sup>517</sup> V. MONTI, in «Giornale Arcadico», tomo XIV, aprile – giugno 1822, p. 123; in questo è pubblicato un altro componimento sempre riguardante il ritratto di Costanza, composto da Giovanni Antonio Roverella, e dedicato a Filippo Agricola: "Eletto spirto, ond'oggi al Tebro in riva".

celebri coppie della letteratura italiana e quindi si fece aiutare dalla Monti<sup>518</sup>. Si decise così di ritrarre Petrarca e Laura, Ariosto e Alessandra, Tasso e Eleonora e immancabili, Dante e Beatrice; come modello per il viso di quest'ultima fu scelta la stessa Costanza che, meglio di qualsiasi altra, poteva rappresentare la musa amata dal Sommo poeta.

La figura di Beatrice è molto importante per la Monti che ne analizza alcuni tratti nei bozzetti del Pinelli, dando alcune indicazioni per rendere al meglio la rappresentazione della donna amata da Dante:

La espressione poi di Beatrice nel canto secondo, quando è ragguagliata da Lucia sul pericolo del suo amico, è toccantissima e nobilissima. La sua mossa è quella propriamente di una persona colpita da un tristo annunzio, e che già vorrebbe ripararne le conseguenze. L'atto di quel braccio destro steso, e di quella mano aperta, e di tutta la figura rivolta e quasi sospesa al cenno di Lucia, mostrano l'ansietà, la tema e il desiderio. Solo avrei dato una mossa un poco più pietosa al ciglio di Lucia, come quella che figurando la divina clemenza, deve portare sul volto l'impronta della misericordia.<sup>519</sup>

E continua ancora, analizzando la raffigurazione del passo del II canto dell'*Inferno* che, come si è visto poco sopra, viene studiato da Costanza anche nei *Pensieri* e sul quale deve essersi a lungo soffermata.

ti confesserò che il rame ove è disegnata Beatrice al Limbo non mi finisce interamente.

Primieramente non si sa se sia Virgilio o Beatrice che si muove in cerca l'uno dell'altro, giacché il Limbo è accennato in tanta lontananza che non è ben manifesto se la figura di Virgilio appartenga a quel cerchio. In secondo luogo Virgilio non aveva dimora fra la turba che sola ivi è ammessa dall'artista, ma bensì fra gli uomini più degni, né di questi vi si vede alcuna immagine. E detto ancora che Beatrice scese positivamente (*sic*) al soggiorno di Virgilio per

---

<sup>518</sup> Per onorare questo dipinto dell'Agricola la Monti compose una canzone esplicitamente intitolata *Le quattro tavole*.

<sup>519</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 1824, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 230.

parlargli; altra ragione per cui non bisognava farne venire Virgilio ma dipingerlo in esso in qualche opportuna mossa che mostrasse egli appartenere a quel girone. Finalmente non mi garba l'atteggiamento troppo molle di questi, e non trovo in esso quell'ansietà di ubbidire Beatrice ch'esso medesimo così fervidamente poscia descrive a Dante di aver provato (vedi Canto III).<sup>520</sup>

L'incontro di Virgilio e Beatrice nel Limbo assume un ruolo di grande importanza per la Monti, la quale esamina la scena e la rappresenta grazie alla sua immaginazione e la analizza grazie alla sua competenza di filologa e alla sua conoscenza della *Commedia*; ella riesce così a comporre un quadro completo e ad osservarlo da ogni possibile prospettiva: letteraria, critica, artistica, proprio seguendo gli insegnamenti di Dante.

Il legame con l'Alighieri è stato dunque uno dei pochi punti fermi nella complessa e travagliata esistenza di Costanza, proprio perché, la nostra poetessa, è riuscita a scoprire la chiave per leggere l'opera dantesca, per avvicinarsi, in un contatto privato e profondo, al grande Dante. La Monti infatti

ne ha *sentito* il bello col cuore prima anche di averlo studiato colla mente. Ciò parrà un paradosso, ma tant'è; Dante è tal poeta che invano si commenta coll'ingegno, se prima non si commenta con l'anima.<sup>521</sup>

---

<sup>520</sup> *Ivi*, pp. 231-232.

<sup>521</sup> *Ivi*, p. 231.

## CONCLUSIONI

Questa tesi ha voluto seguire un movimento preciso, partendo dai concetti ampi e generali ed arrivando a quelli più specifici e particolari; possiamo immaginare questo processo come un moto centripeto che ci ha coinvolti sempre più nel turbine e ci ha portato a raggiungere il centro dell'indagine. Ripercorriamo dunque la nostra traiettoria: abbiamo iniziato delineando la società e la cultura di inizio Ottocento, abbiamo scoperto il ruolo della donna a quel tempo e la concezione attraverso la quale veniva considerata. Procedendo in questa direzione, abbiamo reso più specifico il nostro campo di analisi, osservando il rapporto tra la figura femminile e l'educazione al ruolo materno, il difficile avvicinamento all'istruzione, i divieti alla scrittura e alla lettura, e le eccezioni del tempo rappresentate dalle nobildonne che allestivano salotti. Ci siamo poi avvicinati maggiormente al cuore della nostra ricerca, ancora più intrigante e appassionante, e abbiamo puntato lo sguardo precisamente su una di queste donne: Costanza Monti Perticari.

Il viaggio nella sua esistenza è stato anch'esso vorticoso, una discesa nella profondità dell'animo di questa intellettuale e nelle sue intense esperienze di vita, per giungere infine a concentrare la nostra attenzione sull'aspetto letterario di Costanza: ciò che ella ha scritto nelle sue innumerevoli lettere, ciò che ha annotato nei suoi appunti, i versi che ha composto e il suo poemetto più importante, *L'origine della Rosa*.

La scelta della rosa come simbolo, che deriva dai motivi classici su cui si basava la cultura della Monti, crediamo sia anche una rappresentazione della natura della nostra scrittrice: bellissima come quel fiore, passionale e istintiva come il rosso di cui la rosa si tinge nei suoi versi, fragile come i petali profumati ma al tempo stesso ricoperta di spine, come il suo carattere segnato dalle esperienze sfortunate e dolorose che hanno caratterizzato la sua vita.

Siamo giunti così al centro del turbine, alla vera anima di Costanza: il suo amore per Dante e per tutto ciò che l'opera dantesca può significare. Abbiamo considerato le

influenze dantesche nella forma e nel linguaggio poetico della nostra letterata, abbiamo esaminato le riprese dirette o le rimembranze velatamente celate, abbiamo esplorato gli studi filologici e la collaborazione all'edizione della *Commedia* e abbiamo infine ragionato sulle osservazioni critiche presenti nei *Pensieri*. In tal modo abbiamo raggiunto il fulcro mostrando quanto l'interesse della Monti per Dante fosse globale, perché come diceva lei stessa in una lettera: "Tu ben sai l'amor mio per tutto ciò che spetta il nostro Alighieri"<sup>522</sup>.

Ci auguriamo che questo viaggio vorticoso sia servito per far conoscere e apprezzare Costanza Monti Perticari: una personalità complessa e intricata ma, proprio per questo, capace di affascinare ancor oggi.

Speriamo dunque che questa tesi abbia contribuito ad accendere un nuovo interesse attorno a questa figura femminile, a raccontarla nel contesto della sua epoca e nelle sue peculiarità, nelle sue vesti di donna ma anche di letterata, e ad aver dimostrato che ella merita un posto tra gli intellettuali dell'Ottocento.

---

<sup>522</sup> C. MONTI PERTICARI, lettera a Giovanni Monti, 1825, in *Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, cit., p. 250.



# APPENDICE

## PENSIERI

### SOPRA ALCUNI PASSI DELL'INFERNO DI DANTE

#### DI COSTANZA MONTI PERTICARI.

##### AVVERTENZA.

A rendere più pregevole il nostro volumetto crediamo ben fatto arricchirlo di questi Pensieri che abbiamo tolti dalle *Effemeridi scientifiche e letterarie per la Sicilia*, delle quali ci è stato cortese Salvator Betti singolare ornamento della patria letteratura. Questi pensieri che si aggirano intorno il maggior lavoro poetico che da mente umana sia uscito, oltre che svelano quanto acuto e sottile fosse l'ingegno di questa valente donna, ci pare che assai acconciamente si accompagnino ad una raccolta di poesie.

*Canto II, v. 55.*

Lucevan gli occhi suoi più che la *stella*,  
E cominciommi a dir soave e piana,  
Con angelica voce in sua favella.

Errano, a mio parere, il Volpi ed altri nel credere che Dante abbia voluto qui accennare la stella di Venere. Quando egli disse il *bel pianeta che ad amar conforta*, e quando disse il Petrarca *già fiammeggiava l'amorosa stella* (vedi Com. Biag.) ambidue qualificarono il pianeta di Venere, perché quelle parole, *che ad amar conforta*, e quel epiteto di *amorosa* a lui solo si convengono. Ma qui è detta la stella per antonomasia: debbesi dunque intendere la maggiore, la più bella, la più nobile (a nostro riguardo) delle

stelle. Né Dante era uomo da ignorare che tale è la prima legge di questa figura. I Greci pure chiamarono il sole *l'astro* per antonomasia, e si osservi che questo dire è similissimo a quello qui adoperato dal nostro poeta. - Oltre tali ragioni si ponga mente che Dante qui personifica nella sua Beatrice il carattere divino della teologia (o come altri vogliono della filosofia) la quale è da pittori e poeti rappresentata portando in fronte il luminoso sole della verità, per dimostrare come all'apparir suo si dileguano le tenebre dell'errore. Ora non mi pare indegno che Dante ponga nello sguardo medesimo di questa divina la chiara luce di sì gran sole. - Altrove pure chiamò egli *stella* il maggior nostro pianeta: *la bella stella che il tempo misura*; e nell'ultimo del Paradiso; *l'amor che muove il sole e l'ALTRE stelle*.

*Canto III, v. 25.*

Diverse lingue, orribili favelle,  
Parole di dolore, accenti d'ira,  
Voci alte e fioche, e suon di man con elle,  
Facevano un tumulto, il qual s'aggira  
Sempre 'n quell'aria senza tempo tinta,  
Come la rena, quando il turbo spira.

È da osservare come il poeta cresca nella descrizione del dolore di quei dannati. E primieramente io non intendo già che quell'*orribili favelle* voglia significare, come spiegano gli spositori, vari linguaggi di orribile pronunzia, ma veramente l'orribile suono che dà alla voce la disperazione. La quale dapprima non toglie affatto la facoltà di esprimersi col mezzo della favella, cioè di alcun dire regolato, ma, se cresce, appena lascia la forza di proferire qualche *parola di dolore*: poi non odi manco più le parole, ma solo *l'accento dell'ira*: e all'ultimo diminuendosi questo pure col crescere delle pene, solo ti si fanno sentire *voci*, cioè gridi prima *alti* e poi *fiochi*, perdendo per la forza del dolore la lena: alle quali voci vedi unirsi l'atto delle braccia e il batter palma a palma, solo ed ultimo linguaggio con che quei meschini possono dare a conoscere la loro rabbia, la loro angoscia e la loro disperazione.

*Canto III, v. 37.*

Mischiate sono a quel cattivo coro  
Degli angeli, che non furon ribelli,  
Nè fur fedeli a Dio, ma *per sè foro*.

Esser *per sè* qui vale esser neutrale, cioè non istare né per l'una né per l'altra parte, solo cercando la propria sicurezza, come fanno sempre i vili. E tal razza di mali cittadini voleva Solone che fossero dichiarati infami. La parola *egoisti* direbbe tutto se fosse termine ricevuto.

*Canto III, v. 97.*

Quinci fur quete le lanose gote  
Al nocchier della livida palude,  
Che intorno agli occhi avea di fiamme ruote.

*Tumida ex ira tum corda residunt.*

Alcuni osservano che le gote non sono lanose e non parlano. - Lana si chiama anche il capello degli abitatori della zona torrida, perché il soverchio calore fa realmente nascere una specie di lana invece del capello, e chi abita l'inferno non è disgradato dal moro. Dante poi non disse che le lanose gote di Caronte *cessarono di parlare*, ma che si acquetarono: perché è proprio dei vecchi che quando sono inquieti agitano le guance, e dopo aver finito di parlare seguitano a borbottare fra'denti. Caronte non si acquetò che dopo aver inteso il comando di Virgilio.

*Canto IV, v. 31.*

Lo buon maestro a me: tu non dimandi,  
Che spiriti con questi *che tu vedi?*  
Or vo' che sappi, innanzi che più andi,

Ch'ei non peccaro: e s'egli hanno mercedi  
Non basta, perch'e' non ebber battesimo,  
Ch'è parte della fede che tu credi.

Se *vedere* stesse qui in luogo di *udire* o *sentire*, secondo che opina il Biagioli, come potrebbe Dante dire che quella turba era composta d'infanti, di femmine e di viri? Il ravvisare è ufficio della vista. E s'egli anco prima di entrare nel girone del limbo (al limitare del quale può ben supporre che giungesse qualche chiarore per quel foco ch'*emisperio* di tenebre vincea) ha potuto accorgersi che Virgilio impallidiva, perché non dovrà distinguere le ombre fra le quali al presente si trova? Non bisogna credere che l'oscurità di che parla nell'entrare nella valle d'abisso continuasse sempre procedendo innanzi, altrimenti a che fine scendere colaggiù?

*Canto V, v. 109.*

Da ch'io intesi quell'anime offense,  
Chinai il viso e TANTO 'l *tenni basso*  
Fin che 'l poeta mi disse: che pense?  
*Quando risposi*, cominciai: *o lasso*,  
Quanti dolci pensier, quanto desio  
Menò costoro al doloroso passo!

Tutto assorto nella dolorosa meditazione delle tristi vicende di quegli infelici (v. 113 e 114), Dante è vinto da tanta pietà che non ha più forza di profferire parola, ma china il viso, e dura tacendo in quel mesto atteggiamento *tanto*, cioè *tanto tempo* che Virgilio, quasi per iscuoterlo, gli dice: *che pense?* Né per l'autorevole dimanda di un tanto uomo può egli ancora riaversi, e perciò soggiunge: *QUANDO risposi*, onde dinotare la pausa che vi fu fra la dimanda del poeta latino e la sua risposta. Chi non sente la verità di questa tenera pittura, e tutta la mesta eloquenza di quel silenzio? Il Lombardi alla esclamazione *o lasso* dice che il poeta accenna qualche rimorso in sé medesimo di simili falli. Questa è una stranezza; perché con tale esclamazione piena d'affetto si manifesta tutta la gentilezza di

un'anima addolorata per compassione di quegli'infelici. Bisogna aver l'anima di ghiaccio per non sentirne tutta la bellezza.

Il medesimo Lombardi *al doloroso passo* spiega alla morte e dannazione, ed al creder mio egli s'inganna, perché significa *al passo* di rimaner vinti dalla forza di una tanta passione che ben può chiamarsi *doloroso*, per le terribili conseguenze che loro partorì.

*Canto VI, v. 13.*

Cerbero, fiera crudele e diversa,  
Con tre gole caninamente latra  
Sovra la gente che quivi è sommersa.

Il Volpi dice: *Cerbero* can di tre teste, crinito di serpenti, il quale finsero gli antichi poeti essere custode della porta dell'inferno. - *Diversa*, per istrana, orribile, aspra, spiega il vocabolario della Crusca alla voce *diverso*, e ne arreca in prova molti chiarissimi esempi d'altri buoni scrittori.

Con pace del Volpi il Cerbero di Dante non pare già essere lo stesso del *Can Cerbero* degli antichi; né certamente la descrizione che qui si è fatta è quella di un cane. Dante lo chiama *fiera diversa*, cioè strana, orribile, gran verme, demonio, ec., e non già *differente* come spiega il Biagioli. Inoltre Dante dice che *caninamente latra*; cioè latra come un cane. Quale sciocca similitudine sarebbe il dire che un cane latra come un cane? che un serpe fischia come un serpe? che un bue mugge come un bue? Sembrami piuttosto che il nostro poeta abbia voluto dipingerci un mostro del tutto immaginario, di cui non era l'idea che nella sola sua poetica fantasia.

Dante, al verso 28, disse: *qual'è (sic) quel cane che abbaiando agugna*. Questa è una seconda similitudine che avvalora quanto disse di sopra al verso 13; imperciocché dicendo che quel *dimonio Cerbero* divorava il pasto a guisa di un cane, ben dimostra ch'ei non fosse un cane.

## BIBLIOGRAFIA

### Opere di Costanza Monti Perticari:

*L'origine della Rosa* (edizione parziale), in «Giornale Arcadico», tomo VI, aprile – giugno 1820, pp. 98-100.

*Ode alla Principessa del Galles*, Pesaro, Gavelli, 1817.

*Sciolti al padre*, in «Giornale Arcadico», tomo XIX, luglio – settembre 1823, p. 262.

*L'origine della Rosa* (edizione parziale), in *Le Rose. Poesie Varie*, a cura di Pietro Leopoldo Ferri, Padova, Tipografia Crescini, 1828, pp. 27-32.

*L'origine della Rosa*, in *Parnaso Novissimo delle Dame ovvero Versi di alcune Viventi Poetesse*, con una lettera del compilatore alle gentili donne italiane, Napoli, Stamperia Francese, 1829, pp. 1-32.

*L'origine della Rosa*, in «Florilegio femminile», compilato da Emanuele Rossi, Genova, Ferrando Editore, 1841, pp. 80-95 (canto I) e pp. 209-222 (canto II).

*L'origine della Rosa. Poemetto*, per Nozze Minardi-Samorini, Faenza, Marabini, 1856.

*Versi e lettere di Costanza Monti Perticari e odi di Achille Monti*, con prefazione di Filippo Luigi Polidori, Firenze, Le Monnier, 1860.

*Lettere inedite e sparse di Costanza Monti Perticari*, a cura di Maria Romano, Rocca San Casciano, Cappelli, 1903.

*L'Origine della Rosa con altri versi inediti e rari*, a cura di Fernanda Rossetti, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2010.

#### **Edizioni ottocentesche della *Commedia*:**

*La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da F. B. L. M. C.*, Roma, 1791, 3 voll.

*La Divina Commedia di Dante Alighieri, col commento di G. Biagioli*, Milano, per Giovanni Silvestri, 1820, 3 voll.

*La Divina Commedia di Dante Alighieri novamente corretta spiegata e difesa da P. Agostino Lombardi*, Roma, stamperia De Romanis, 1820-1822, 3 voll.

*La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Milano, Nicolò Bettoni, 1825, 3 voll.

#### **BIBLIOGRAFIA GENERALE**

AGOSTINELLI Chiara, *Note su Monti padre di Costanza*, in *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Società Editrice Il Ponte Vecchio, 2001, pp. 189-202.

AGOSTINELLI Chiara, *Il tempo della lettura e lo spazio della scrittura: i quaderni di due nobildonne ottocentesche*, in *Lo spazio della scrittura: letterature comparate al femminile* (Atti del IV Convegno della Società Italiana delle Letterate, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 31 gennaio – 1 febbraio 2002), a cura di Tiziana Agostini et al., Padova, Il Poligrafo, 2004, pp. 145-154.

AGOSTINELLI Chiara, «*Per me sola*». *Biografia intellettuale e scrittura privata di Costanza Monti Peticari*, Roma, Carocci, 2006.

ALIGHIERI Dante, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll.

ALIGHIERI Dante, *Opere minori*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Milano-Napoli, Ricciardi, 1984, tomo I, parte I.

ALIGHIERI Dante, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013.

ANTONINI Angela, *Vincenzo Monti, Costanza, gli eredi Peticari e un vaso da stufa*, in «*Romagna arte e storia. Rivista quadrimestrale di cultura*», a. IX, n. 25, gennaio – aprile 1989, pp. 73-80.

ARSLAN Antonia, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana tra '800 e '900*, Milano, Guerini studio, 1998.

ARSLAN Antonia – CHEMOTTI Saveria (a cura di), *La galassia sommersa. Suggestioni sulla scrittura femminile italiana*, Padova, Il Poligrafo, 2008.

BAFFIONI VENTURI Luciano, *Costanza Monti e Giulio Peticari. Amore e morte tra Marche e Romagna all'inizio dell'Ottocento*, Ancona, peQuod, 2008.

BANDINI BUTI Maria (a cura di), *Monti Peticari Costanza*, in *Poetesse e scrittrici*, Roma, EBBI Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1941-1942, vol. II, serie 2, pp. 40-41, s.v.

BANTI Alberto Mario, *La nazione del risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.



BASSOLI Vincenzo, *Costanza Perticari*, in «Architrave. Mensile di politica, letteratura e arte», fasc. 10, settembre 1941.

BERTINI-ATTILJ Clelia, *Costanza Monti Perticari*, in «Nuova Antologia», serie 5, vol. 131, 1 ottobre 1907, pp. 453-466.

BORGESE Maria, *Costanza Perticari nei tempi di Vincenzo Monti*, Firenze, Sansoni, 1941.

BOSISIO Achille, *Costanza Perticari in un recente studio di Maria Borgese*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», (Atti dell'Ateneo di Venezia, a.a. 1940-1941), a. CXXXII, vol. 128, 1941, pp. 438-439.

BOSISIO Achille, *Costanza Perticari*, in «Ateneo Veneto. Rivista di scienze, lettere ed arti», a. CXLVII, vol. 140, n. 2, luglio – dicembre 1956, pp. 29-36.

BRIGLIADORI Piergiorgio – ELLENI Luigi, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, vol. XCVI, Forlì, Biblioteca comunale "A. Saffi", *Collezioni Piancastelli – sezione "Carte Romagna"*, Firenze, Olschki, 1980.

CANONICI FACHINI Ginevra (a cura di), *Prospetto biografico delle donne italiane rinomate in letteratura, dal secolo decimoquarto fino a' giorni nostri*, con una risposta a Lady Morgan riguardante alcune accuse da lei date alle donne italiane nella sua opera "L'Italie", Venezia, Tipografia di Alvisopoli, 1824.

CASADIO MONTANARI Loris, *Costanza Monti Perticari*, in *Donne nella storia nel territorio di Ravenna, Faenza e Lugo dal Medioevo al XX secolo*, a cura di Claudia Bassi Angelini, Ravenna, Longo, 2000, pp. 296-300.

CECCHI Silvia, *Le tredici vite di Costanza Monti Perticari*, con postfazione di Rosario Salamone, Ancona, Progetti Editoriali, 2008.

CORABI Gilda, *Scrittrici dell'Ottocento*, in *Atlante della letteratura italiana. Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Sergio Luzzato e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, vol. III.

COVATO Carmela, *Sapere e pregiudizio. L'educazione delle donne fra '700 e '800*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1991.

COLOMBO Angelo, *À propos de quelques œuvres de Costanza Monti. Les irruptions d'une femme dans les domaines masculins*, in *Les anciens au miroir de la modernité. Traductions et adaptations littéraires en Italie au début du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2005, pp. 101-136.

DI MARTINO Anna Maria, *"Quel divino ingegno". Giulio Perticari: un intellettuale tra Impero e Restaurazione*, Napoli, Liguori, 1997.

*Dizionario Biografico degli Italiani*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 2012.

*Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, 1970-1976.

FLERES Ugo, *Ritratti di personaggi storici nella Galleria Nazionale di Arte Moderna*, in «*Bollettino dell'Arte*», n. 9, 1908, pp. 352-353.

FORATTI Aldo, *Poetessa e figliola di poeta*, Ferrara, Taddei, 1926.

FRACCHIA Umberto (a cura di), *Le più belle pagine di Vincenzo Monti*, Milano, Treves, 1927.

FRAISSE Geneviève – PERROT Michelle (a cura di), *L'Ottocento*, in *Storia delle donne in Occidente*, a cura di George Duby e Michelle Perrot, Bari, Laterza, 2000, vol. IV.

FRANCHI Italo, *Giovan-Batista Niccolini: Ricordi intimi. Amori*, in «Fanfulla della Domenica», a. IV, n. 2, 1882.

GARAVINI Fausta, *Diletta Costanza*, Venezia, Marsilio, 1996.

GARAVINI Fausta, *I taccuini di Costanza*, in *Operosa parva per Gianni Antonini*, studi raccolti da Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, Valdonega, 1996, pp. 257-268.

GHIDETTI Enrico, *I romantici italiani e il culto di Dante*, in «Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni», a cura di Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa e Giorgio Inglese, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010, vol. I, pp. 303-325.

GHIDETTI Enrico, *Mito e culto di Dante fra Settecento illuminista e Ottocento romantico-risorgimentale*, (Atti del Convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011), in «La rassegna della letteratura italiana», a cura di Enrico Ghidetti e Elisabetta Benucci, serie IX, n. 116, luglio – dicembre 2012, vol. II, pp. 379-408.

GIUSTI Giuseppe, *Una chiacchierata ai lettori di Dante*, in «Giornale del commercio», 17 gennaio 1838

GOZZI Gaspare (a cura di), *Lettere d'illustri italiani ad Antonio Papadopoli*, Venezia, Tipografia Antonelli, 1886.

GRECO Oscar, *Monti-Perticari Costanza*, in *Bibliografia femminile italiana del secolo XIX*, Venezia, s. n., 1874, p. 340, s.v.

JANNI Ettore (a cura di), *I poeti minori dell'Ottocento*, Milano, Rizzoli, 1955, vol. I.

MALDINA Nicolò, *Recensione di "Costanza Monti Perticari, L'origine della Rosa con altri versi inediti e rari, a cura di Fernanda Rossetti"*, in «Studi e problemi di critica testuale», vol. 86, 2013/1, pp. 272-278.

MANTEGAZZA Paolo, *Fisiologia dell'odio*, Milano, Treves, 1889.

MANZONI Alessandro, *Fermo e Lucia. Prima composizione del 1821-1823*, in *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1964 [3° ediz.], vol. II, tomo III.

MASI Ernesto, *Parrucche e Sanculotti nel secolo XVIII*, Milano, Treves, 1886.

MASI Ernesto, *La figlia di Vincenzo Monti*, in «Nuova Antologia», vol. 112 della raccolta vol. CXCVI, 1 agosto 1904, pp. 353-363.

MONTI Vincenzo, *Proposta di alcune correzioni e aggiunte al vocabolario della Crusca*, Milano, Imperiale regia stamperia, 1817-1824.

MONTI Vincenzo, *Convivio di Dante Alighieri ridotto a lezione migliore*, Milano, Tipografia Pogliani, 1826.

MONTI Vincenzo, *Poesie*, Palermo, Virzì, 1855.

MONTI Vincenzo, *Postille ai commenti del Lombardi e del Biagioli sulla Divina Commedia*, Ferrara, Stamperia Domenico Taddei e figli, 1879.

MONTI Vincenzo, *Epistolario*, a cura di Alfonso Bertoldi, Firenze, Le Monnier, 1928-1931, 6 voll.

NALINI MONTANARI Gina, *Un'altra Costanza Monti Perticari*, Ferrara, Comunicarte, 2004.

NALINI MONTANARI Gina, *Costanza Monti nella silenziosa Ferrara*, in *Vincenzo Monti nella memoria di Ferrara. Manoscritti, libri e documenti*, a cura di Alessandra Farinelli Toselli e Luigi Pepe, Bologna, Clueb, 2004, pp. 55-61.

*Necrologio del Conte Giulio Perticari*, in «Corriere delle Dame», n. 28, 13 luglio 1822.

ODELSCALCHI Pietro, *Agricola Filippo, pittore romano*, in «Giornale Arcadico», tomo VIII, ottobre – dicembre 1820, pp. 419-422.

PALMIERI Pantaleo, *Il dantismo romagnolo dell'Ottocento*, in *Occasioni Romagnole. Dante, Giordani, Manzoni, Leopardi*, Modena, Mucchi, 1994, pp. 39-59.

PASQUINI Luigi, *Processo a Costanzina (e sua assoluzione)*, in «La Martinella di Milano», vol. XVIII, fasc. 10, ottobre 1964, pp. 384-393.

PERTICARI Giulio, *Opere*, Napoli, G. Rondinella Editore, 1856, 2 voll.

PIANCASTELLI Carlo, *Vincenzo Monti e Fusignano*, Bologna, Stabilimenti Poligrafici Riuniti, 1928.

POLIZZI Gaspare, «*Io scrivo le mie lettere dove ha regno Mercurio*». *Antonio Papadopoli: un uomo di lettere nell'Italia del primo Ottocento*, in «Quaderni veneti», n. 45, 2007, pp. 105-144.

QUERCI Eugenia (a cura di), *Dante vittorioso. Il mito di Dante nell'Ottocento*, Torino, Allemandi, 2011.

RASY Elisabetta, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 2000.

RAVÀ Luigi, *Teresa Monti Pichler*, in «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», a. IX, fasc. 5, maggio 1915, pp. 113-118.

RENIER Rodolfo, *La figliuola del Monti*, in «Fanfulla della Domenica», a. XXV, n. 46, 1903.

RICALDONE Luisa, *La scrittura nascosta. Donne di lettere e loro immagini tra Arcadia e Restaurazione*, Fiesole, Cadmo, 1996.

ROMANO Maria, *Costanza Monti Peticari. Studio su documenti inediti*, Rocca San Casciano, Cappelli, 1903.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Emilio o dell'educazione*, Milano, Mondadori, 1997.

SCIPIONI Scipione, *Alcune lettere e poesie di Costanza Monti Peticari*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. XI, fasc. 31-31, 1888a, pp. 74-108.

SEGANTI Giuseppe, *Un idillio rientrato*, Lugo, Tip. G. Randi, 1954.

SEGANTI Giuseppe, *Francesco Cassi e Costanza Monti*, in «Studi Romagnoli», n. VIII, 1957, pp. 639-653.

SELMI Elisabetta (a cura di), *La scrittura femminile a Brescia tra il Quattrocento e l'Ottocento. «L'alta virtute e il glorioso vanto» delle «dame bresciane per dottrina eccellenti»*, Brescia, Fondazione Civiltà Bresciana, 2001, vol. II.

SOLDANI Simonetta (a cura di), *L'educazione delle donne. Scuole e modelli di vita femminile nell'Italia dell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1989.

TIMPANARO Sebastiano, *Aspetti e figure della cultura ottocentesca*, Pisa, Nistri-Lischi, 1980.

TISSONI Roberto, *Il commento ai classici italiani nel Sette e nell'Ottocento (Dante e Petrarca)*, Padova, Antenore, 1993.

TOMMASINI Giacomo, *Storia della malattia per la quale morì il Conte Giulio Perticari*, Bologna, Nobili, 1823.

UGUCCIONI Riccardo Paolo (a cura di), *Atti del processo a Costanza Monti Perticari*, (processo celebrato nel teatro "la Concordia" di San Costanzo - Pesaro e Urbino il 17 giugno 2006) Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, aprile 2008.

VALLONE Aldo, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1958.

*Versi del Cav. Vincenzo Monti e del conte Gio. Antonio Roverella*, in «Giornale Arcadico di Scienze, Lettere, ed Arti», tomo XIV, aprile – giugno 1822, pp. 120-124.

VIDACOVICH Nicolò, *Vincenzo Monti e Paride Zajotti. 108 lettere di Vincenzo Monti, Costanza Monti Perticari, Cesare Monti, Giuseppe Acerbi, ecc. ed altri documenti inediti*, Milano, L.F. Cogliati, 1928.

VILLANI Carlo, *Stelle femminili. Dizionario bio-bibliografico*, nuova edizione ampliata riveduta e corretta, Napoli-Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi-Segati, 1915, vol. I, p. 446.

VITERBO Ettore, *Otto lettere inedite di Costanza Monti Peticari a Giuseppe Mamiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», vol. LV, fasc. 164-165, 1910, pp. 377-388.

ZANCAN Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998.



## RINGRAZIMENTI

Ringrazio innanzitutto i miei genitori che hanno sempre creduto in me, la mia famiglia che mi ha sempre sostenuto, Laura che mi è stata sempre vicina in questi mesi e tutte le persone che hanno fatto il tifo per me e che mi vogliono bene.