

ARTICLE

Il destino di un corpo legato alla scrittura: ipotesi di una «écriture féminine» nelle *Terze Rime* di Veronica Franco

Fabiana Cecchini

Texas A&M University

RIASSUNTO

In questo studio propongo una lettura delle *Terze Rime* (1575) di Veronica Franco come componimenti rivelatori di sofisticate pose letterarie che danno origine ad un linguaggio poetico dal carattere esclusivamente femminile. Da cortigiana e poetessa colta e raffinata, la Franco è ben consapevole della relazione esistente tra autore e lettore. Nel riordinare la sua raccolta la poetessa si serve del genere epistolare con il preciso intento di affermare la sua figura di cortigiana attraverso la lirica delle sue missive in un elegante gioco letterario per cui la Franco poetessa celebra la Franco cortigiana, attribuendo alla sua immagine pubblica un valore simbolico che la possa elevare ad icona del suo tempo. Nella corrispondenza arte e vita si fondono in un processo tale che renderà impossibile per il lettore distinguere l'invenzione letteraria dall'evento biografico, la posa artistica dalla verità fattuale, il sentimento autentico della donna innamorata dal gioco amoroso della cortigiana che seduce il suo amante durante l'intrattenimento salottiero. Ogni parola, ogni segno daranno quindi origine ad una *grafia del sé*, ossia ad una autorappresentazione scritta di sé che l'autrice costruisce attraverso i generi letterari con cui sceglie di raccontarsi, dando origine ad un corpo scrittorio che costituisce una fisicità femminile, forgiato dalla sua esperienza di donna.

PAROLE CHIAVI: lettera – epistolario – cortigiana – poetessa – terze rime – scrittura femminile – tenzone – écriture féminine – Rinascimento – Venezia

Gli epistolari d'amore, che siano reali o d'invenzione letteraria, suscitano sempre un interesse particolare nei lettori grazie alla funzione di mezzo comunicativo assunto dalla lettera, per cui quest'ultima si pone come «presenza materiale dell'amato e [la] carta come veicolo del sentimento» (Zarri xviii). Visto in questa prospettiva, l'epistolario si presenta agli occhi del lettore come un libro che racchiude la vicenda biografica e sentimentale dei suoi autori nell'atto di svelare la rappresentazione di quell'"io" che scrive, di cui gli innamorati si servono con l'intento d'innescare una seduzione reciproca, tessere il dialogo amoroso e ricreare una presenza fisica in una relazione a distanza. Il lettore proietta il percorso amoroso disegnato dagli amanti nello spazio della propria mente, in cui vengono ricostruiti la vicenda del carteggio, i protagonisti ed i luoghi. In questo modo la lettera si trasforma da «lettre confidence» a «lettre drame», per usare le definizioni di Janet Altman, secondo cui la missiva non si presenta più solo come depositaria statica d'informazioni confidenziali, ma assume un ruolo attivo all'interno della storia d'amore: quello di orchestratrice dell'azione che si sviluppa lettera dopo lettera e conferisce all'intera vicenda una struttura narrativa romanzesca, dotata di un inizio, uno svolgimento ed una fine configurando in parallelo anche l'identità dei suoi autori (Altman 8).¹ In questo senso, nella pratica epistolare delle scrittrici, la lettera si carica di una connotazione privilegiata che spesso rivela la presenza di un

soggetto femminile sia nei contenuti che nella scrittura facendo emergere vicende sentimentali che si rivelano essere «qualcosa di più complesso che semplici ‘storie d’amore’», come confermano gli studi di Marina Zancan sulla produzione letteraria femminile (*Il doppio*, xxi).

È nella prospettiva della lettera intesa come «lettre drame» connessa alla costruzione dell’immagine di sé che in questo studio si propone la lettura delle *Terze Rime* (1575) di Veronica Franco. Da cortigiana e poetessa colta e raffinata, la Franco è ben consapevole della relazione esistente tra autore e lettore. Nel riordinare la sua raccolta, la poetessa si serve del genere epistolare con il preciso intento di affermare la sua figura di cortigiana attraverso la lirica delle sue missive, in un sofisticato gioco letterario per cui la Franco poetessa celebra la Franco cortigiana, attribuendo alla sua immagine pubblica un valore simbolico che la possa elevare ad icona del suo tempo. Dalla lettura delle *Terze Rime* si evince quella che è la strategia scrittoria adottata dalla Franco: come Margaret Rosenthal e Stefano Bianchi hanno ben argomentato nei loro studi, tramite la potenza evocativa del linguaggio petrarchesco la poetessa costruisce il ritratto perfetto della cortigiana che non ha nulla da invidiare alla «donna di palazzo» per cultura ed intelletto, identificandosi nella nascita mitologica di Venezia, città emersa dalle acque dell’Adriatico, come la dea dell’amore Venere, sua protettrice.² Tuttavia, si nota che l’intuizione della Franco di trasportare l’esperienza poetica e amorosa del Petrarca nella sua quotidianità di donna amante e amata, ossia di cortigiana e poetessa, carica gli scritti di una specificità altamente femminile, che rende possibile parlare di una «écriture féminine» così come ipotizzata da Hélène Cixous in «Le Rire de la Méduse», nel 1975. In questo modo le *Terze Rime* consentono alla Franco di mettere in scena all’interno delle sue opere un «io poetante» che definisce un soggetto biografico contemporaneamente sia oggetto che soggetto della scrittura amorosa, in un processo per cui la poetessa che delinea il profilo della colta cortigiana redige un preciso ritratto di donna ed amante da consegnare ai posteri.

Quando verso la fine del Cinquecento Veronica Franco pubblica le *Terze Rime* (1575) e le *Lettere* (1580), è all’apice della sua carriera di cortigiana e di poetessa. Cosciente che i ruoli sociali che ricopre identificano due figure di donna in un unico corpo, la Franco forgia la sua identità pubblica su questi due attributi che le vengono affiancati per dar forma e definire i contorni di quel personaggio che la poetessa vuole offrire ai suoi lettori. *Veronica Franco. Meretrice e scrittrice* recita il titolo dell’opera teatrale della Maraini, così come la biografia di Margaret Rosenthal accosta l’appellativo di «honest courtesan» al nome di Veronica Franco «citizen and writer of sixteenth century Venice»: facile intuire che per lei l’essere una cortigiana onesta ed una poetessa costituiranno la prospettiva da cui sarà guardata come donna e da cui saranno lette le sue opere. Infatti, se per la grammatica italiana «poetessa» e «cortigiana» appartengono alla categoria nominale, per la Franco adempiono alla funzione di attributi, ossia proprietà che le assegnano il ruolo di creatrice di poesia per corteggiare i suoi tanti ammiratori (la poetessa) e musa ispiratrice per coloro che scambiano con lei poesie e scritti vari, ma che allo stesso tempo la rendono figura di donna perduta, traviata (la cortigiana). Già all’epoca rinascimentale una nomenclatura ben precisa definisce il posto delle cortigiane nella società: come spiega Giorgio Padoan «‘cortigiana’ stava a dire ‘donna di Corte’ [. . .], e designava quelle che altrove dapprima si dissero meretrici ‘honeste’ ovvero ‘honorate’, a segnarne non solo il diverso grado di agiatezza raggiunto, ma soprattutto il fatto che il loro putanesimo non era più un mestiere, ma un’arte del vivere» (188). Perciò la cortigiana istruita nell’arte della seduzione, della danza, della conversazione letteraria e salottiera, nel panorama culturale rinascimentale si delinea come una «terza figura femminile» nello spazio di confine a metà tra la donna di palazzo e la meretrice, «una donna sola (né figlia, né moglie) come la meretrice, una donna colta, come la donna onesta per aristocrazia di nascita, una figura interna allo

spazio della città, ma esterna alle definizioni formali della Repubblica, che mentre la onora e la gode, ne rinserra i tratti entro il tempo breve del vivere quotidiano» (Zancan, *Il doppio*, 160).

Del tutto consapevole di questa sottile terminologia che regola la sua gerarchia professionale, per la Franco diventa di fondamentale importanza, allora, ridefinire l'immagine pubblica legata alla sua professione di cortigiana. Di conseguenza, nel riordinare la sua raccolta in terze rime, si pone strategicamente come colei che è celebrata nei versi dei suoi ammiratori (una Laura, dunque), colei che celebra questi ultimi nei versi da lei composti in risposta ai loro (un Petrarca) e infine come decantatrice delle sue abilità di amante e poetessa attraverso lo scambio reciproco di rime. Inoltre, il gioco di parole «ver unica», alla maniera petrarchesca, le dà sia la possibilità di nominarsi all'interno dei suoi versi che di essere nominata in quelli dei suoi amanti, che rispondendo ai suoi capitoli, contribuiscono a rivalutare e completare quel ritratto di sé di stimata cortigiana e poetessa che va minuziosamente componendo. In questo modo, nella corrispondenza arte e vita si fondono in un processo tale che per il lettore sarà impossibile distinguere l'invenzione letteraria dall'evento biografico, la posa artistica dalla verità fattuale, il sentimento autentico della donna innamorata dal gioco amoroso della cortigiana che seduce il suo amante durante l'intrattenimento salottiero. Ogni parola, ogni segno darà quindi origine ad una *grafia del sé*, ossia ad una rappresentazione scritta di se stessa che l'autrice costruisce attraverso i generi letterari con cui sceglie di raccontarsi.³

Per Veronica Franco, dunque, il capitolo in terza rima concepito come lettera sarà l'ente visivo su cui proiettare la propria identità pubblica e privata, dando origine ad un corpo scrittoriale che per l'autrice costituisce una fisicità femminile, poiché forgiato dalla sua esperienza di donna. In questo senso, quindi, la scrittura epistolare perde la sua principale funzione comunicativa di colmare una distanza, riempire un vuoto e lo scambio amoroso in versi per la Franco assume un valore auto-celebrativo: i capitoli, soprattutto se letti di pari passo con le *Lettere*, si trasformano in fautori di un'esistenza che riflettono il disegno ben preciso dell'immagine di donna che la loro autrice ha creato su misura per il lettore. Così, questo pensiero che in questo studio si vuole definire pianificatore unisce l'io poetante e l'io biografico, veicolando e autorizzando l'interpretazione autobiografica che caratterizza la produzione della Franco. È ormai canonico, infatti, considerare le *Lettere* e le *Terze Rime* come fonti per la ricostruzione della sua storia di vita e sentimentale, in bilico tra la *fiction* e la verità fattuale. Se, infatti, Philippe Lejeune nel 1975 ne *Le pacte autobiographique* richiede al lettore di una qualsiasi autobiografia un patto tramite cui quest'ultimo si presta a non dubitare della veridicità del racconto in prima persona dell'autore, nel contesto dell'opera di Veronica Franco, lo stesso patto si trasforma in una sorta di duplice intesa: non solo ai suoi lettori viene richiesto di credere ai fatti che la poetessa presenta, ma anche di cedere alla seduzione che la cortigiana attiva attraverso lo svelamento di sé. Raffinata ed intelligente, Veronica Franco ha ben chiaro ciò che la società in cui vive si aspetta da lei ed è sia per sfida letteraria che per sfida sociale che decide di legare il suo corpo alla scrittura, facendo della cortigiana una poetessa che decanta le virtù della prima, proprio per confermare quanto la Franco poetessa possa coesistere con la Franco cortigiana. Alle *Lettere* e alle *Terze rime* è quindi affidato il compito di presentare l'immagine di donna che emerge da questo connubio, prendendo in prestito lo stile dal *Canzoniere* del Petrarca, ma non la sua storia.

Il *Canzoniere* del Petrarca, infatti, nel Cinquecento si pone per i suoi tanti seguaci come *imitatio stili* ed *imitatio vitae*, per usare le locuzioni di Luigi Baldacci, grazie anche alla fortunata rivisitazione storica e critica che ne fece Pietro Bembo (Baldacci 47). Nel vortice di «donne che

scrivono, che affrontano l'esperienza riflessa della lettera nella storia del Petrarca dentro la loro scrittura» (Zancan, *Nel cerchio*, 178), la Franco si appropria della *love story* tra il Petrarca e Laura, ma se ne distanzia impersonando sia l'amante che l'amata. Infatti, contrariamente al poeta toscano, nelle *Terze Rime* la Franco non ha come centro del suo canto amoroso un unico oggetto amato, ma la moltitudine dei suoi corteggiatori con cui si cimenta in un dialogo di contenuti e forme: nelle sue rime rimbalzano e trovano posto anche le parole dei suoi innamorati che, ingaggiati in una conversazione amorosa in cui si lodano arti amatorie ed artistiche, interrompe quel silenzio tra amanti di cui la poesia petrarchesca e petrarchista si alimenta, come testimonianza tragica di un amore impossibile. Si vedano per esempio le raccolte delle due «donne di palazzo» per eccellenza, Veronica Gambarà e Vittoria Colonna: entrambe rimaste vedove pochi anni dopo il loro matrimonio, nei loro sonetti, madrigali e canzoni celebrano l'amore eterno per il loro amato ormai perso, ma che continua a rimanere un punto saldo e fermo nel loro cuore, alla maniera petrarchesca. Francesco Ferrante d'Avalos, è per la Colonna «un sole» che rimbalza di componimento in componimento, talora come simbolo di ritrovata gioia nell'atto del ricordarlo, o come rinnovato dolore per la sua perdita. Gilberto X di Correggio è per la Gambarà simbolo di un lutto a vita, tanto che nelle sue poesie il senso di perdita dell'amato e la tristezza che ne è derivata saranno i temi dominanti. A differenza della poetessa «donna di palazzo» che privilegia l'esperienza spirituale e divina dell'amore, la Franco preferisce dare spazio all'attualità di esso, alla fisicità dei corpi che lo vivono ed elimina la sacralità del sentimento, sostituendola con la carnalità della passione corrisposta.⁴ E se il Petrarca usa in gran parte la forma del sonetto e della canzone, la Franco opta per il capitolo in terza rima per accentuare il senso giocoso del rapporto uomo-donna e raramente compone sonetti.⁵

Non a caso la voce della Franco prende forma nell'ambiente intellettuale e sociale in cui si trova ad agire: Ca' Venier, «negli anni del Concilio uno dei ridotti preferiti dagli scrittori di mezza Italia [. . .] luogo adatto agli incontri mondani (pare che la Stampa vi conoscesse Collaltino) ma anche alla circolazione di manoscritti, di innovazioni stilistiche, di idee» (Erspamer 193). Il circolo, capitanato dal patron Domenico Venier, animato dai suoi nipoti Marco Venier e Maffio Venier e dai poeti che lì si riunivano, offre alla Franco più di un'occasione per definire la sua immagine di donna, poetessa, musa ispiratrice e cortigiana onesta.⁶ In particolare, Marco, Maffio e Domenico Venier, anche se non sono mai direttamente nominati, vengono tutti e tre chiamati in causa: Marco, come colui che viene ritenuto «l'amant du coeur» della Veronica e principalissimo tra i suoi corrispondenti» nelle vesti dell'«incerto autore» (Zorzi 115);⁷ Maffio come lo sfidante calunniatore nella tenzone tra Maffio, Veronica e Marco; Domenico, come il leader del salotto in cui lei partecipa e da cui si è dovuta assentare a causa della diatriba con i cugini Venier, come spiega nel capitolo XV.⁸

Così, «subverting the master's plan» (Adler 215), ovvero distanziandosi dal modello petrarchesco, la Franco affida l'avvio delle *Terze Rime* alla voce di Marco Venier:

«Dal magnifico Marco Veniero alla signora Veronica Franca»

La penna e 'l foglio in man prendete intanto
e scrivete soavi e grate rime,
ch'ai poeti maggior tolgono il vanto.

[. . .]

donna di vera ed unica beltade
e di costumi adorna di virtude

con senil senno in giovanil etade!
 [. . .]
 Venere in letto ai vezzi vi ravvisa,
 a le delizie che 'n voi tante scopre
 chi da pietà vi trova non divisa;
 de le nove Castalde in voi sorelle
 l'arte e l'ingegno a l'altrui vista s'opre. (I.75–132)

Strategicamente posto all'inizio dell'antologia, attraverso il suo amante, la Franco indica al suo pubblico le qualità per cui vorrebbe essere ricordata: la sua «unica» e «vera» bellezza e purezza evocate anche dal suo nome («donna di vera ed unica beltade»); l'abilità nel comporre versi in rima, più spiccata di quella di un poeta («ch'ai poeti maggior tolgono il vanto») e la capacità di destreggiarsi nell'arte amatoriale, datale in dono dalla dea Venere («Venere in letto ai vezzi vi ravvisa»). Da questi versi spicca il desiderio di essere riconosciuta prima di tutto come poetessa e in secondo luogo come cortigiana. Il capitolo di Marco Venier apre allo stesso tempo anche la sfida alle tante Laura o Beatrice, immagini di donna angelicata, muta e sorda alle pene d'amore della tradizione letteraria: nell'invito di Marco Venier a prender carta e penna, trovano nella Franco una controparte loquace e autorizzata al dialogo con l'amante. Ma sta in «donna di vera ed unica beltade», l'affermazione della presenza dell'autrice nel testo a lei dedicato. Se nel verso *vera* ed *unica* fungono da attributi che qualificano il nome *beltade*, per la Franco la coppia di aggettivi «vera ed unica» assume un valore nominale: uniti danno origine al suo nome, garantendole sia la possibilità di affermarsi dentro un testo maschile come presenza femminile, sia la possibilità di auto-riconoscersi in esso come se stessa, e non in una figura di amante simbolo, *sehna*.

L'azione di ritrovarsi nominata nel testo poetico del suo amante riconduce l'esperienza dell'amore petrarchesco su un piano reale, autobiografico, così come «le delizie che 'n voi tante scopre», associa l'oggetto del desiderio ad un corpo fisico materializzato nel suo corpo di donna, marcato sessualmente. Ecco che allora un tipo di differenza sessuale rintracciabile nella scrittura femminile sta prendendo avvio e proprio grazie a quella voce maschile che storicamente le ha negato questo confronto con il testo scritto. Essendo quindi innalzata da Marco Venier a poetessa capace di creare poesia «ch'ai poeti maggior tolgono il vanto», la Franco abbandona il ruolo passivo della musa e può mettere in atto la sua autonomia linguistica e contenutistica, pur rimanendo all'interno di essa: il secondo capitolo «Risposta della signora Veronica Franca» riprende la provocazione di Marco Venier e se dubita della sua sincerità, non si sottrae invece alle sue attenzioni e in caso le dimostri lealtà e devozione, allora potrebbe rivelargli

certe proprietà in me nascose
 vi scovirò d'infinita dolcezza
 che prosa o verso altrui mai non espose (52–54)
 [. . .]
 Così dolce e gustevole divento,
 quando mi trovo con persona in letto,
 da cui amata e gradita mi sento,
 che quel mio piacer vince ogni diletto,
 sí che quel, che strettissimo pareo
 nodo de l'altrui amor divien più stretto(154–159)
 [. . .]

ond'io istruita a questi so dar opra
 sí ben nel letto, che d'Apollo a l'arte
 questa ne va d'assai spazio di sopra
 e 'l mio cantar e 'l mio scriver in carte
 s'oblía da chi mi prova in quella guisa,
 ch'a' suoi seguaci Venere comparte.(163–171)

Lo svelamento corporeo, il piacere dell'atto sessuale, tutto ciò che fa parte dell'esperienza amorosa, sono riportati in una dimensione quotidiana, in cui due corpi ingaggiano una battaglia d'amore passionale: il nodo petrarchesco ora non è più una metafora che descrive una situazione immaginaria, ma assume la connotazione fisica di due corpi che si muovono all'interno di un'alcova d'amore di una donna ben istruita nell'arte della seduzione a cui nessun uomo può resistere («quel mio piacer vince ogni diletto»). Innalzare la sua professione ad arte per Veronica Franco non è cosa di poco conto, poiché rivela il suo preciso intento di proporsi al pubblico come una “intellectual collaborator rather than sexual partner” (Rosenthal 185).

Se si seguono brevemente i versi 154–159, infatti, sembra che l'intreccio di rime proposto dalla Franco nello schema metrico del capitolo voglia enfatizzare attraverso le parole «letto-diletto-stretto» il piacere e l'intreccio dei due corpi nell'atto sessuale. È possibile affermare, quindi, che la preferenza data alla terza rima abbia il preciso scopo nella poetica della Franco di tradurre ed esprimere l'esperienza amorosa in un ricercato e raffinato linguaggio femminile capace di sedurre. Strategia scrittoria innovativa, se si considera che «Veronica Franco's *Terze Rime* represents, so far as I can discern, the only text by a woman written exclusively in the capitolo form during the latter half of the sixteenth century» (Rosenthal 178). Attraverso questi versi, «ove il piacere sa aprirsi e discorrere senza inverecondia» (Flora in Zorzi 116), la Franco si mette abilmente in un dialogo di forme e contenuti con il suo amante⁹ tanto da costituire il «biglietto da visita [che tramite una] tecnica che diremmo autopubblicitaria [...] esalta, senza alcuna remora e con straordinaria immediatezza, le capacità amatorie da lei possedute» (Bianchi, *Rime*, 6). In questo modo i capitoli I e II assumono la forma letteraria della *tenzone* in un processo per cui lo schema di proposta/risposta funge da prologo a tutta la raccolta, come le studiose Fiora Bassanese e Margaret Rosenthal sostengono. La stessa Franco, conscia dell'innovazione afferma «che prosa o verso altrui mai non espose» (II.54), o meglio, mai osò tanto, si mostra orgogliosa della sua audacia di cantare un tipo di amore felice e corrisposto («da cui amata e gradita mi sento» [II.156]). Grazie alla *tenzone* si genera così, quella che Ellen Moers identifica come l'espressione femminile del dialogo d'amore:

Women's love poetry seems to be I-You poetry, not I-He poetry on the whole; the effect is verse letters directed by a woman to the specific man she loves; and not about him; [...] Women poets do not complain of the power of love, the poison on Cupid's dart. On the contrary, they rejoice in love, and boast of the transformation in themselves . . . (167–68)

Una strategia che già nei primi del Novecento Abdelkader Salza considerava un tentativo di «emancipazione femminile» da parte della poetessa e in cui Giovanni Frugoni intravedeva una «soddisfatta consapevolezza, maliziosa e spregiudicata, della propria natura complice e sensibile» (Zorzi 15). Quasi anticipando l'invito di Hélène Cixous «Il faut que la femme s'écrive: que la femme écrive de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, [...] Il faut que la femme se mette au texte — comme au monde, et à l'histoire, — de son propre mouvement» (39), la Franco dona alle sue lettere d'amore una traccia femminile che esemplifica un tipo di «écriture féminine», in

quanto nei suoi versi mostra di voler padroneggiare quel corpo femminile che Cixous nei suoi studi, secoli dopo, considererà sottratto alla donna. “Rubare” vecchie storie, operare un *revisionismo mitico* sul loro contenuto, ossia trasformare gli archetipi della fantasia maschile in un ordine simbolico femminile¹⁰ ed iscriverci se stessa lasciando tracce della sua sessualità come affermazione della propria femminilità e persona, sarà il tratto distintivo della sua figura pubblica e della sua scrittura. In questo modo, Veronica Franco crea per sé uno spazio in cui ha la possibilità di emergere come poetessa inserita nel circolo più noto della sua città e quello stesso spazio reale in tutte le sue componenti (personaggi e situazioni), costituisce anche lo spazio dell’esperienza personale da trasportare nel testo scritto. Dalle terze rime della Franco sembra emergere, così, una duplice storia: la prima, quella di un «io» privato che ora è autorizzato a liricizzarsi attraverso la parola poetica e a cui è concesso di esporsi pubblicamente; la seconda quella di un «io» collettivo, come sostiene Dacia Maraini, che richiama in sé tutti quei ritratti statici di donne della tradizione letteraria maschile che la Franco riscatta per diventare partecipe di una «soggettività storica», capace di delineare una prospettiva generazionale che riflette la vicenda universale della scrittura delle donne.¹¹

L’organizzazione delle *Terze Rime* che vede Veronica Franco come unico personaggio riconoscibile della *love story* presentata (se si esclude il *Marco Venier* del primo capitolo) ha suscitato non pochi dubbi sull’attribuzione autoriale delle rime, tanto che il critico Francesco Flora considererà le *Terze Rime* come «quella specie di romanzo epistolare in versi», ipotizzando che «sia stato dai due amanti concepito in collaborazione, redatto dall’uno e dall’altro, corretto magari da Domenico Venier e finalmente composto in quella forma oggettiva e lesta [da] quel terzo o quarto poeta che dalla lor fusione nacque» (in Zorzi 115–116). Se per Riccardo Scrivano da una parte questa è una supposizione «suggestiva e romanzesca», dall’altra «non fa che confermare l’impressione di originalità della poesia della Franco», tanto che Scrivano conierà appositamente per lei la definizione di *apetrarchista* (224), una figura a metà tra il petrarchismo e le varie rielaborazioni. A lungo dibattuta e contrastata, l’idea del Flora non cessa però di affascinare a tutt’oggi i critici che si occupano di Veronica Franco. Alvise Zorzi preferisce ipotizzare che la Franco sia l’autrice di tutti e sette i capitoli di proposta e risposta, assegnando al Venier il primo e ritirando l’attribuzione in un secondo momento per lo scandalo creatosi. Tesi avvalorata secondo lo Zorzi dal «temperamento dimostrato da Veronica nei suoi versi ed anche [...] nei comportamenti della sua vita privata» (119), ma che secondo l’editore Stefano Bianchi «appare, a dir la verità, alquanto fantasiosa [poiché] essi si dimostrano generalmente [...] scritti da dilettanti del petrarchismo» (Bianchi, *Rime*, 41). E si può concordare con Margaret Rosenthal quando afferma che

although this theory is intriguing, because it would make Franco the only woman writer in the period to assume in print the male writer’s voice as her own, it goes against the informality of poetic exchanges, as I understand it, in Venice during the latter half of the sixteenth century. Unfortunately, with no manuscript sources for Franco’s poems surviving, it is hard to prove any one theory conclusively. (155)

Se le *Terze Rime* non venissero concepite come il frutto di una corrispondenza amorosa a più voci tra una Franco corteggiata e corteggiatrice ed i numerosi amanti, verrebbe a meno la dimensione intellettuale di una poetessa ben inserita nel circolo letterario veneziano e si svaluterebbe quella figura di cortigiana dotta ed istruita che la Franco ha sofisticatamente costruito tramite le lettere, i suoi versi e quelli dei suoi corrispondenti. Si pensi alla struttura di proposta e

risposta che viene data alle *Terze Rime* che permettono la trasformazione da *lettres confidence* a *lettres drame* in cui i capitoli dipanano l'uno dopo l'altro l'immagine di sé e la sua vicenda biografica; si considerino i ripetuti accenni agli scambi di componimenti nelle epistole: dalle *Lettere*, si porti ad esempio la lettera I ad Enrico III, con i sonetti a lui dedicati; la lettera V dove menziona di aver portato «alcune delle mie cose da leggere» alla persona a cui fa visita per uno scambio di idee; la lettera VI in cui si legge «invio due sonetti fatti per l'istesse rime dei quattro vostri, e così n'avrò fatto quattro anch'io».

Se Margaret Rosenthal congetta che un «fictional poetic debate» alla guida di Domenico Venier nelle vesti di «literary “counselor”» impegni la Franco a difendersi dalle accuse di costosa cortigiana da parte di Maffio (155), pare altrettanto efficace rinforzare l'idea delle *Terze Rime* come una raccolta scritta a più mani (quelle dei tanti amanti con cui corrispondeva) e non solo quelle di Veronica Franco e Marco Venier. Arturo Graf in *Una cortigiana tra mille* è il primo ad essere incline «a crederli opera di parecchi, per lo meno di due» ed è ancora il Graf a presupporre la presenza di un

amante fisso [. . .] col quale forse coabitava, se partita lei, egli rimaneva solo *in solitario tetto*. Si ricava inoltre che la Veronica ebbe un bel giorno un amorazzo, o un capriccio, e che trascinata dalla subita passione [. . .] piantò l'amante consueto, e se ne andò fuori di Venezia. (307)

Tuttavia è impossibile per lo studioso associare l'identità dell'amante con quella del Venier nella storia d'amore che anima i capitoli III-IV-V. Sarà Abdelkader Salza nel 1913 il primo ad elaborare una sorta di narrativa sentimentale nelle didascalie che illustrano brevemente il contenuto delle *Terze Rime*, come premessa ad ogni capitolo. In nessuna di queste, però, figura il nome di Marco Venier come l'amante fisso di Veronica Franco. Così come non saranno i nomi a confermare l'identità dei protagonisti del triangolo poetico attribuito a Maffio Venier-Veronica Franco-Marco Venier che Manlio Dazzi ricostruisce in appendice ai volumi della collana *Il Fiore della Lirica Veneziana*, ne «Il libro chiuso di Maffio Venier: Maffio Venier e Veronica Franco». Sarà, invece, un dettagliato confronto tra le *Terze Rime* e le *Lettere* a fornire al critico il contesto logico che giustifichi l'esistenza di una storia d'amore, seppure solo ipotizzata e piena di dubbi, ma che ha gettato le basi per le varie interpretazioni che si sono susseguite e che ormai viene accettata da un punto di vista biografico e letterario come ufficiale.

Il Dazzi suppone che la tenzone nasca dal rifiuto della Franco di passare una notte con Maffio Venier e che quest'ultimo, sentendosi respinto, si finga innamorato dedicandole il capitolo «Franca credetème, che, per San Maffio», in cui l'accusa di essere troppo costosa per le prestazioni da lei offerte, non diverse e migliori da quelle di una qualunque prostituta di bordello. In questi versi in dialetto veneziano e veramente poco elogiatori della «poetessa-etera» (Dazzi 10) chiamata in causa direttamente con una variante del suo cognome (*Franca*), la «condizione della cortigiana viene buttata in faccia alla poetessa, e l'intera composizione è un duro richiamo a quella condizione» (Zorzi 103). Secondo il Dazzi, però, la Franco lo vede solo come una «certa spavalderia letteraria [. . .] una sparata del giovane [Marco Venier]» (27), inoffensiva e poco irritante. A detta del critico è con il capitolo «An, Fia, Comodo? A che muodo zioghémo» che comincia la confusione tra Marco Venier e Maffio Venier, e venuta a conoscenza del componimento, l'ha erroneamente attribuito a Marco Venier, adirandosi con lui.

Come sostengono alcuni critici, la Franco può essersi sentita infastidita da questo capitolo per questioni di cuore,¹² ma come si cerca di dimostrare in questo studio, quando viene a contatto con i capitoli di Maffio Venier, il suo risentimento si rivolge maggiormente al fatto che quei componimenti deridevano quella figura di poetessa e cortigiana rispettabile, elegante, sofisticata, intellettuale e sensuale che lei aveva tratteggiato nei suoi testi. Infatti, se nei suoi versi lei usa il corpo ed il nome per nobilitare la sua professione fino al punto di volerne diventare il simbolo di Venezia, quello stesso corpo e quello stesso nome da Maffio Venier vengono denigrati, sminuiti, umiliati al punto tale da ottenere il risultato contrario. Se per la poetessa, quindi, il poetare alla maniera petrarchesca è un modo originale per trasformarsi da oggetto della lirica a soggetto della lirica, Maffio Venier riprende lo stesso stile per sbeffeggiare la lirica amorosa ingaggiata dalla Franco e dagli amanti nei capitoli delle *Terze Rime*, impiegando lo stesso vocabolario o immagini: si pensi a «le bionde chiome e 'l viso almo e sereno» (I.39) che nei componimenti di Maffio diventa pelo per fare materassi, l'«unica di quest'occhi vera luce» (XI.26) si trasforma in un'indemoniata dagli occhi storti, «la donna bella e getil» (I.179) diventa il «colosso» che a malapena si regge in piedi.¹³

È a questo punto che si potrebbe considerare come valido il gioco di società tra i tre, il «poetic debate» incoraggiato da Domenico Venier (Rosenthal 155): «Non più parole: ai fatti, in campo a' l'armi» (XIII), infatti, viene esposto dalla sua autrice come un atto di sfida, una reazione ad una provocazione («in quanto do risposta provocata» XIII.5) di un amante un po' irriverente. Il tono giocoso della lite che la poetessa trasferisce all'interno di un'alcova d'amore («ad uscio chiuso, rimosso ogni padrin, sia diffinita» XIII.56–57), in cui la cortigiana si appresta a sfidare l'incauto «nel letto [. . .] guerreggiando stesa» (XIII.80) autorizza il lettore a pensare all'esistenza del gioco salottiero in Ca' Venier e che il destinatario del capitolo possa essere Marco Venier. Infatti, già nel cap. II. la Franco alludeva alle «certe proprietà in me nascose» che gli avrebbe dolcemente rivelato se solo si fosse presentato come degno amante, ed ora sembra voglia ribadire il concetto. Se l'autore avesse ritirato quelle infami ed ingiuste accuse, lei gli si sarebbe donata anima e corpo, il cui calore e amore avrebbero sovrastato e cancellato la potenza della calunnia:

Per soverchiar la tua sì indegna offesa
 Ti verrei sopra, e ne contrasto ardita,
 scaldandoti ancor tu ne la difesa,
 teco morrei d'equal colpo ferita.¹⁴ (XIII.83–85)

Sorpreso e colto alla sprovvista, l'«incerto autore» ammette la sua estraneità ai fatti, forse provocati da altri («Non so, ma forse ch'a taluno increbbe / del viver nostro insieme [. . .] Insomma dal mio canto non conosco / d'avervi offeso» XIV.64–68) e non può far altro che rispondere con una richiesta di pace: «Non piú guerra, ma pace: e gli odi e l'ire» (XIV.1).

Ma ecco che «dopo la pace e dopo un po' di riconciliazione con Marco, la Franco si vide piovare addosso la seguente terribile sonnettesa», «Veronica, ver unica puttana»:¹⁵ se lo sconosciuto autore del capitolo I la «definiva donna di vera ed unica beltade» (115), e quello del capitolo VII «vera e unica eccelsa dea / convien ch'a lei mi volga, e ch'i la nome» (174–175), aiutando la poetessa a definirsi come volto della repubblica veneziana, Maffio Venier ribalta l'immagine mitica da lei proposta. Tuttavia, nonostante la connotazione negativa di «puttana», gli aggettivi «vera» ed «unica» accostati all'insulto offrono alla Franco l'occasione per trasformare la calunnia in lode e rivalutare in positivo la sua figura: sfruttando la funzione nominale dei due

attributi, la Franco torna a riappropriarsi del proprio testo, del proprio corpo e di tutte quelle immagini eleganti che aveva costruito per sé al fine di donare una reputazione positiva al suo mestiere. In aggiunta, le viene data ancora una volta la possibilità d'inserire la propria fisicità all'interno dei versi come tratto distintivo di una scrittura femminile che nemmeno la calunnia può contrastare:

«Ver unica» e'l restante mi chiamaste,
alludendo a Veronica mio nome(XVI.139–140)

Se l'«incerto autore» del cap. VII e Maffio Venier la nominano solo attraverso il gioco di parole, nella risposta alla provocazione del Venier, l'inserimento di se stessa nel discorso testuale in corso è completa: la Franco si auto-riconosce nel testo di Maffio Venier e si auto-nomina nel suo per fare appello al suo “dizionario”, e ribadire ancora una volta i contorni della sua immagine di donna.¹⁶ Attraverso la spiegazione che la Franco dà del significato di «vera» ed «unica», la poetessa rettifica la fama negativa della sua professione che Maffio Venier aveva degradato con il termine «puttana», insulto che offendeva in maniera più generale la categoria di cortigiane oneste di cui lei si vantava di appartenere, e su un piano più personale, lei stessa, la sua persona, il suo corpo e la sua abilità d'intrattenere i suoi amanti. Lo schema della proposta/risposta della tenzone, la volgarità del linguaggio di Maffio Venier che si alterna alla vivacità con cui la poetessa risponde assumendo talora la posa dell'amante offesa ma disposta a perdonare l'amante offrendosi per una notte insieme (XIII), unite alla posa della donna colta che fa della sua professione un'arte così sofisticata da riscattare l'ingiuria ricevuta per tutta la sua categoria, dona alla polemica una dimensione sensuale, caricandola di quella presenza corporale che sin dal primo capitolo anima la poesia della Franco. Così la poetessa riesce continuamente ad essere inserita sia nei testi che crea che in quelli dedicatele dai poeti del circolo letterario a cui appartiene. E se Manlio Dazzi vede «una congiura di famiglia per distogliere Marco dall'innamoramento poetico e pratico della cortigiana» (46) quando sia la Franco che l'«incerto autore» menzionano essere idea di terzi quella di aver composto «tai libelli infamatori» (Lettera XLVII), i testi della Franco ben poco informano sulla veridicità dei fatti e sull'identità dei vari personaggi.¹⁷

Di conseguenza ciò che si è voluto dimostrare in questo studio è la difficoltà di considerare le opere della poetessa sotto una prospettiva autobiografica oggettiva, poiché ciò che anima le *Terze Rime* (e successivamente le *Lettere*) non è una confessione sentimentale privata, ma la posa letteraria, la ricerca di un linguaggio poetico dal carattere esclusivamente femminile come dimostrazione di un virtuosismo intellettuale. Infatti, ciò che la Franco si pone come obiettivo è la costruzione minuziosa di un ritratto femminile da consegnare ai posteri, che la possa inserire all'interno della tradizione letteraria italiana soprattutto come poetessa, facendo però in modo che il suo ruolo di cortigiana onesta veneziana non venga sottovalutato o dimenticato.

NOTE

¹Rimando anche allo studio di Elisabeth McArthurper una discussione sulla struttura dei romanzi epistolari generati da corrispondenze reali e d'invenzione letteraria.

²I capitoli e le lettere della Franco verranno citati dalle edizioni di Bianchi.

³Mi sembra opportuno rilevare che in questo studio si utilizza la definizione che dà il titolo al convegno svoltosi a Bari dal 3 al 5 Novembre 2000 promosso dalla *Società Italiana delle Letterate* dedicato al tema dei rapporti tra scrittura biografica e autobiografica al femminile e rappresentazioni del sé. Le studiose (M. Pagliara, F. Troisi, P. Zaccaria, E. Fiore, M. Putrelle, L. Capano) impegnate in una ricerca sulla «Teoria e Pratica delle scritture auto-bio-grafiche comparate al femminile» hanno pubblicato i loro interventi in quattro volumi: D'Elia Anna. A cura di. *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*, vol. 4. Bari: Adriatica Editrice, 2002: 7.

⁴Per una discussione su alcune innovazioni apportate al modello del Petrarca nei canzonieri del Cinquecento, si veda il saggio di Finotti.

⁵J.J. Cuddon spiega che il *capitolo* «is an Italian verse form which is either an imitation or a parody of Dante's *terza rima*. It has all the characteristics of that form and has being widely used since the 15th c., especially for satire» (118). Benedetto Croce afferma che il *capitolo* o *terza rima* era un «metro che era già dell'alta poesia, ma nel Cinquecento volentieri trasferito alla satira, alle composizioni bernesche, all'epistola prudenziale e morale, e talora all'elegia amorosa» (223). Veronica Franco fa uso del sonetto nella lettera ad Enrico III di Francia, inviata al sovrano in occasione dell'incontro avuto con lui, durante la sua visita a Venezia nel 1574. In quell'occasione la Franco compone due sonetti in cui celebra la presenza del nobile re nel suo 'povero ricetto' e il regalo che la Franco gli fece prima di partire, ossia un suo ritratto, affinché lui si ricordi di lei. «Questo ritratto non deve essere confuso con quello dipinto dal Tintoretto (al quale, per ringraziamento, Veronica inviò la lettera xxi). Del ritratto donato ad Enrico III si è purtroppo perduta ogni traccia, mentre il ritratto del Tintoretto è forse quello oggi esposto al Worcester Art Museum di Worcester, Massachussets» (Bianchi, *Lettere*, 119). E ancora il Bianchi afferma: «Su incarico del colonnello Francesco Martinengo, conte di Malpaga, la Franco, in morte di suo fratello Estor compone nove sonetti per la sua commemorazione e furono pubblicati nella raccolta curata dalla Franco stessa *Rime di diversi eccellentissimi autori nella morte dell'Illustre Sign. Estor Martinengo Conte di Malpaga*, probabilmente del 1575, anno della morte di Estor» (Bianchi, *Rime*, 241).

⁶Rimando al saggio di Erspamer per un approfondimento sul circolo di Ca' Venier ed i poeti che lì vi si riunivano.

⁷È opportuno riportare la precisazione di Stefano Bianchi a proposito dell'attribuzione del primo capitolo a Marco Venier: nella «Nota al testo» delle *Terze Rime*, l'editore spiega che «il cap. I reca il nome di Marco Venier nell'esemplare delle *Terze Rime* attualmente conservato nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (segn. Rinasc. F 251); in un altro esemplare, posseduto alla Biblioteca Marciana di Venezia (segn. Rari V494 I), figura invece come 'd'incerto autore', allo stesso modo degli altri sei capitoli di proposta o di risposta presenti nell'edizione. Dato per scontato che la raccolta subì una modifica dopo la tiratura del primo foglio, resta ancora da capire il motivo che determinò l'omissione del nome del Venier in alcune sue copie. Si è pensato che lo stesso Venier, autorevole personaggio della vita politica veneziana, una volta veduto il proprio nome nella raccolta, avesse

chiesto di farlo togliere per non rivelare l'esistenza dei suoi rapporti con una cortigiana, benché 'onesta'» (41).

⁸«S' inserisce a questo punto anche il cap. XV indirizzato da Veronica senza dubbio a Domenico Venier. Egli l'ha invitata ad una riduzione nella sua accademia. Veronica non c'è andata, e dopo qualche tempo se ne scusa. Se ne scusa con una lunga appassionata descrizione delle sue pene perché l'amato ha dovuto partire. Come la scusa sia fragile si vede, inoltre, oltre che dal fatto che è troppo fuori di luogo tutta quella spasimata confidenza [. . .] C'è dunque altro in aria, c'è pettegolezzo, senza dubbio un litigio di Veronica con Marco [. . .] Dunque tutta quella confidenza delle pene d'amore per il suo bene partito è fatta a Domenico perché Marco intenda. Ella lo aspetta ancora, è ancora sostenuta con lui, e non è andata alla riduzione per non incontrarlo. E forse Domenico l'aveva invitata a posta perché si parlassero e chiarissero». (Dazzi 44).

⁹«The first poem of the *Terze Rime* is not Veronica's but the Venetian Patrician Marco Venier's—probably an intentional organizational tactic on her part in order to put herself in the position to respond argumentatively» (Adler 215).

¹⁰In questo studio si usa la definizione data da Lucia Re alla tendenza riscontrata in alcune poetesse italiane contemporanee, che secondo la studiosa «whereby these poets 'steal' old stories and challenge them utterly, so that they can no longer stand as foundations of collective male fantasy, and become, rather part of feminine symbolic order» (Marotti 194).

¹¹Maraini, Dacia. «Il mio teatro» e «Il dialogo nel romanzo.» Seguendo la «Nota della Redazione» curatrice del sito web in cui è disponibile l'intervista, «[i due testi riportano] il contenuto di due incontri con Dacia Maraini (*Il mio teatro, L'uso del dialogo nel romanzo*), che si sono tenuti nell'ambito delle iniziative del CIMES (12 e 13 marzo 1997). Ringraziamo l'autrice per aver voluto rivedere le sue dichiarazioni, e ricordiamo altresì le attrici Laura Curino e Anna Rispoli, che recitando in quell'occasione brani di *Veronica Franco* e di altri testi della Maraini, hanno affiancato ai colloqui col pubblico la viva presenza del teatro» http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num06/6_09.htm

¹²Manlio Dazzi scrive in proposito: «Essendosi divulgata la voce che questo capitolo era 'del Venier', Veronica può aver pensato a Marco, che era qualcosa nel suo catalogo mentale e poetico. Di, ritengo, la sua lettera VIII che parla di 'ingiurie e villanie'» (34). Alvisè Zorzi in merito commenta: «[...] come pare, da un non ben precisato equivoco Veronica fu indotta a credere che l'autore del primo se non secondo capitolo in dialetto fosse stato Marco Venier, il 'suo' Marco, l'autore del primo dei 'capitoli' in italiano delle *Terze Rime*, così vibrante di passione» (105).

¹³«Veronica a sentir Maffio, ha la fronte bassa e rugosa, le orecchie a sventola, sopraciglia che sarebbero cespugliose se lei non le depilasse («Co do cegioni, che a tosar la lana/se faria un cavezal»: due sopraciglioni che, a tosarli si farebbe un materasso), gli occhi torti come un'indemoniata sottoposta agli esorcismi, «La bocca è co' [come] un fango corrotto», e le carni, se non fossero coperte di catini di cosmetici, sarebbero diverse da quelle di una donna giovane «co' xe da una tartufala ad un confetto». Quando cammina, vestita di abiti imbottiti per sembrare meglio in carne, appollaiata sugli zoccoli delle veneziane del Cinquecento, la cortigiana sembra «un colosso», ma nuda sembra una «vesìga sora un osso», magra e spolpata com'è tanto da passare in proverbio («Se dise, co' una di ossi xe reduta/che la somegia Veronica Franca . . .»): e afflitta dalle più vergognose malattie «ti è tutta marza», sei tutta marcia [. . .]» (Zorzi 130).

¹⁴A questo capitolo, il Salza premette la seguente didascalia narrative: «La donna disfida a morte l'amante, che è con lei corrucciato; tuttavia s'egli cercherà pace, s'azzufferà sì con lui, ma nelle voluttuose risse d'amore» (Bianchi 201–202).

¹⁵È opportuno precisare che questo studio si riferisce alla ricostruzione della tenzone con Maffio Venier fatta da Manlio Dazzi (34, 43).

¹⁶Si vedano alcuni versi del capitolo XVI: “«unica» alcuna cosa propriamente / in mala parte ed in biasimar si nome. [. . .] / Quella di cui la fama è gloriosa, / e che 'n bellezza od in valor eccelle, / senza par di gran lunga virtuosa / «unica» a gran ragion vien che s'appelle; [. . .] / L' «unico» in lode ed in pregio vien esposto [. . .] / quel che vi corse l'animo scriveste, / altrui volendo in ciò forse esser grato; [. . .] / ché voi, non v'accorgendo, mi lodate [. . .] / Quanto le meretrici hanno di buono, / quanto di grazioso e di gentile, / esprime in me del parlar vostro il suono” (XVI.143–183).

¹⁷Secondo il Dazzi, lo scandalo che tale tenzone ha provocato nel ridotto di Ca' Venier, è anche il motivo per cui Marco preferisce ritirare il suo nome dalle *Terze Rime* (46).

OPERE CONSULTATE

- Adler, Sara Maria. «Veronica Franco's Petrarchan *Terze Rime*: Subverting the Master's Plan.» *Italica* 65, n. 3 (Autumn, 1988): 213–233. Print.
- Altman, Janet. *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press, 1982. Print.
- Baldacci, Luigi. *Il Petrarchismo italiano del Cinquecento*. Milano-Napoli: Riccardo Ricciardi Editore, 1957. Print.
- Bassanese, Fiora A. «Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance.» *Texas Studies in Literature and Language* 30, 2–4 (1998): 295–319. Print.
- Benson, Pamela Joseph and Victoria Kirkham, eds. *Strong voices, Weak Histories. Early Women Writers & Canons in England, France and Italy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005. Print.
- Bianchi, Stefano, ed. *Veronica Franco. Rime*. Milano: Mursia, 1995. Print.
- . *Veronica Franco. Lettere*. Roma: Salerno Editrice, 1998. Print.
- Cixous, Hélène. «Le Rire de la Méduse.» *L'Arc* 61 (1975): 39–54. Print.
- Croce, Benedetto. *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*. Vol. 40. Bari: Laterza & Figli, 1952. Print.
- Cuddon, J.J. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Oxford, UK: Basil Blackwell Reference, 1991. Print.
- Dazzi, Manlio. *Il Fiore della lirica veneziana. Il libro chiuso di Maffio Venier. Maffio Venier e Veronica Franco*. Vol. 3. Venezia: Neri Pozza Editore, 1956. Print.
- D'Elia, Anna, ed. *Grafie del sé. Letterature comparate al femminile*. Vol. 4. Bari: Adriatica Editrice, 2002. Print.
- Erspamer, Francesco. «Petrarchismo e Manierismo nella lirica del secondo Cinquecento.» *Storia della cultura veneta: Il Seicento*. Vol. 4, pt. 1. Eds. Girolamo Arnaldi and Manlio Pastore Stocchi. Vicenza: N. Pozza, 1983: 189–222. Print.
- Finotti, Fabio. «Women Writers of Renaissance Italy.» Eds. Pamela Joseph Benson and Victoria Kirkham. *Strong Voices, Weak Histories. Early Women Writers & Canons in England, France and Italy*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005: 121–145. Print.
- Flora, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Milano: Mondadori, 1941. Print.
- Graf, Arturo. *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Ermanno Loecher, 1988. Print.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. Print.
- Maraini, Dacia. *Veronica Franco. Meretrice e scrittrice*. Milano: Bur, 2001. Print.

- . «Il mio teatro» http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num06/6_09.htm. Accessed, June 2007, April 2013. Web.
- . «Il dialogo nel romanzo» http://www.muspe.unibo.it/period/pdd/num06/6_09.htm. Accessed, June 2007, April 2013. Web.
- Marotti, Maria Ornella, ed. *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1996: 187–233. Print.
- McArthur, Elisabeth. *Extravagant Narratives. Closure and Dynamics in the Epistolary Form*. Princeton, NJ: Princeton UP, 1990. Print.
- Moers, Ellen. *Literary Women*. New York: Doubleday Company, 1976. Print.
- Padoan, Giorgio. *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*. Ravenna: Longo Editore, 1994. Print.
- Re, Lucia. «Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today.» Ed. Maria Ornella. *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 1996: 187–233. Print.
- Rosenthal, Margaret. *The Honest Courtesan. Veronica Franco Citizen and Writer of Sixteenth-Century Venice*. Chicago: Chicago University Press, 1992. Print.
- Salza, Abdelkader. *Gaspara Stampa e Veronica Franco. Rime*. Bari: Laterza, 1913. Print.
- Scrivano, Riccardo. «La poetessa Veronica Franco.» *Cultura e letteratura del Cinquecento*. Ed. Riccardo Scrivano. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1966: 197–228. Print.
- Zancan, Marina. *Nel cerchio della luna. Figure di donna in alcuni testi del XVI secolo*, Venezia: Marsilio Editori, 1983. Print.
- . *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione italiana*. Torino: Einaudi, 1999. Print.
- Zarri, Gabriella, ed. *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia secoli xv–xvii*. Roma: Viella, 1999. Print.
- Zorzi, Alvise. *Cortigiana veneziana. Veronica Franco e i suoi poeti 1546–1591*. Milano: Camunia, 1986. Print.