

Le Terze rime di Veronica Franco e il film biografico Padrona del suo destino (Dangerous Beauty)

Dukić, Paola

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:401504>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-18**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

Odsjek za talijanistiku

Diplomski studij

**Le *Terze rime* di Veronica Franco e il film
biografico *Padrona del suo destino (Dangerous
Beauty)***

Diplomski rad

Studentica: Paola Dukić

Mentorica: dr. sc. Francesca Maria Gabrielli, doc.

Zagreb, srpanj 2021.

INDICE

| | |
|--|----|
| 1. INTRODUZIONE..... | 1 |
| 2. LA CONDIZIONE DELLE DONNE NEL RINASCIMENTO E IL MESTIERE DELLE CORTIGIANE A VENEZIA..... | 2 |
| 3. VERONICA FRANCO, “CORTIGIANA ONESTA” E AUTRICE..... | 9 |
| 3.1. <i>TERZE RIME</i> | 12 |
| 3.2. <i>LETTERE FAMILIARI A DIVERSI</i> | 15 |
| 3.3. FORTUNA..... | 17 |
| 4. <i>PADRONA DEL SUO DESTINO</i> | 19 |
| 4. VERONICA FRANCO E MARCO VENIER..... | 31 |
| 5. VERONICA FRANCO E MAFFIO VENIER..... | 46 |
| 6. CONCLUSIONI..... | 60 |
| 7. BIBLIOGRAFIA..... | 63 |
| 8. FILMOGRAFIA..... | 65 |
| 9. SITOGRAFIA..... | 65 |

1. INTRODUZIONE

Nella seconda metà del Cinquecento, in una città culturalmente vivace ma ricca di contraddizioni quale era Venezia, visse e operò Veronica Franco, autrice e “cortigiana onesta”. La città di Venezia nel periodo rinascimentale era caratterizzata da un orizzonte culturale patriarcale. La libertà delle donne era generalmente limitata alla dimensione privata, all’ambito familiare. Il destino delle donne appartenenti alle famiglie benestanti contemplava solitamente il matrimonio oppure il convento. Per le altre, la prostituzione poteva rappresentare un’alternativa, una possibilità di fuggire dai ruoli imposti dalla società. Mi riferisco in particolare a una specifica categoria di prostitute, le cosiddette “cortigiane oneste”, che godevano di prestigio sociale grazie alla loro bellezza e, soprattutto, alla loro cultura. L’educazione umanistica era, infatti, l’imprescindibile prerequisito per diventare una cortigiana onesta. Lo *status* di cortigiana onesta offriva una maggiore indipendenza, non solo economica. Veronica Franco, cortigiana onesta di grande fama, compose e pubblicò due opere letterarie: le *Terze rime* (1575) e le *Lettere familiari a diversi* (1580). Ispirandosi liberamente alla monografia *The Honest Courtesan* di Margaret Rosenthal, il regista americano Marshall Herskovitz diresse nel 1998 il film *Dangerous Beauty*, il quale offre un ritratto biografico romanzato della cortigiana onesta e autrice Veronica Franco. In questa tesi è mia intenzione offrire un confronto fra le *Terze rime* e il film *Dangerous Beauty* nella versione italiana (*Padrona del suo destino*). Mi concentrerò sulla caratterizzazione dei personaggi principali del testo filmico, e in particolare sulla relazione fra la protagonista e i cugini Marco e Maffio Venier, confrontandola con la rappresentazione degli stessi nel testo letterario. Si presume infatti che Marco Venier sia l’autore del primo capitolo ternario delle raccolte *Terze rime*, a cui l’autrice offre la sua risposta nel testo poetico seguente. Maffio Venier è invece autore di tre testi poetici fortemente diffamatori nei confronti di Veronica Franco, e il capitolo 16 delle *Terze rime* tematizza la reazione della poetessa all’attacco letterario.

Prima di tracciare il profilo biografico di Veronica Franco e di presentare le sue opere – le *Terze rime* e le *Lettere familiari a diversi* – tratterò in breve la condizione delle donne durante il periodo rinascimentale, soffermandomi sulle cortigiane a Venezia. In seguito presenterò il film *Dangerous Beauty* (1998) di Marshall Herskovitz nella sua versione italiana (*Padrona del suo destino*; direttore del doppiaggio Oreste Lionello, assistente al doppiaggio Elisabetta Liberti). Nella parte centrale della tesi analizzerò i primi due capitoli delle *Terze rime*, dedicandomi in particolare alla rappresentazione della relazione tra il proponente Marco

Venier e la rispondente Veronica Franco nello scambio di capitoli proemiale, o per meglio dire tra il soggetto poetico maschile del primo capitolo ternario e il soggetto poetico femminile del capitolo ternario di risposta. Seguirà il raffronto con la rappresentazione del legame fra il personaggio di Veronica Franco e quello di Marco Venier nel testo filmico. Presenterò infine il capitolo 16 delle *Terze rime*, in cui l'autrice si difende dagli attacchi letterari del poeta Maffio Venier, e lo metterò a confronto con una scena del film ad esso ispirata.

2. LA CONDIZIONE DELLE DONNE NEL RINASCIMENTO E IL MESTIERE DELLE CORTIGIANE A VENEZIA

L'orizzonte culturale dell'area geopolitica in cui Veronica Franco viveva ed operava era patriarcale. In generale, le posizioni di potere erano occupate da uomini, mentre le donne erano sottoposte al controllo di una figura maschile. Le basi culturali della misoginia medievale e rinascimentale, per cui «in famiglia, come nello stato, sono gli uomini a governare e le donne a essere subordinate» (King/Rabil 1998: x-xi),¹ vanno ricercate, secondo Margaret King e Alber Rabil, nell'antichità classica, ed in particolare nella filosofia di Aristotele, che considera le donne fisicamente ed intellettualmente inferiori agli uomini. Inoltre, il diritto romano, base degli ordinamenti giuridici medievali e rinascimentali, attribuiva il potere al *pater familias*, lasciando alle donne poca libertà ed autonomia (cfr. *ivi*: xi-xii). Fra le basi culturali della tradizione misogina King e Rabil includono inoltre le reinterpretazioni teologiche della Sacra Scrittura, e in particolare della Genesi e delle epistole paoline (cfr. *ivi*: xiii-xiv). Le virtù esaltate nelle donne nel periodo rinascimentale erano l'obbedienza, il silenzio e la castità. Dalla castità femminile dipendeva il sistema familiare:

la castità femminile assicurava la continuità del governo maschile della famiglia. Se la moglie non era casta, il marito non poteva essere sicuro della legittimità dei suoi discendenti. Se i discendenti non erano suoi e acquisivano la sua proprietà, era la famiglia di un altro, e non la sua, a conservarsi (*ivi*: xxiii).²

Come sottolineano Margaret King e Albert Rabil nell'introduzione della collana *The Other Voice in Early Modern Europe*, «il requisito della castità teneva le donne a casa, le rendeva

¹ «in the household, as in the state, men should rule and women must be subordinate». Tutte le traduzioni dall'inglese e dal croato della bibliografia secondaria sono mie.

² «Female chastity ensured the continuity of the male-headed household. If a man's wife was not chaste, he could not be sure of the legitimacy of his offspring. If they were not his, and they acquired his property, it was not his household, but some other man's, that had endured».

silenziose, le isolava, le lasciava nell'ignoranza» (*ivi*: xxiii).³ Per articolare le aspettative del periodo umanistico-rinascimentale nei confronti del ruolo di moglie, lo storico Paul Larivaille si sofferma sul trattato quattrocentesco in forma di dialogo *I libri della famiglia* di Leon Battista Alberti e conclude che alla donna veniva richiesto «di essere innanzi tutto una sposa modesta e tutta dedicata ai suoi, una buona madre per i figlioletti, una saggia amministratrice della casa e dei beni della famiglia durante le assenze del marito» (Larivaille 2017 [1983]: 38). Nel suo volume sulla condizione delle donne nel periodo in esame, la studiosa Margaret King mette in rilievo che la maggioranza delle donne nel Rinascimento erano madri e trascorrevano gli anni fertili partorendo e allattando figli.⁴ A causa dell'alta mortalità infantile la tendenza generale era di avere molti figli; le donne partorivano in intervalli da 12 a 18 mesi, anche se il parto rappresentava un rischio per la loro salute e finiva, in circa il 10% dei casi, con la morte. Per i genitori era preferibile avere figli maschi in quanto essi potevano aiutarli economicamente; le figlie rappresentavano un peso finanziario a causa della dote necessaria per il matrimonio. Inoltre, avere figlie comportava il rischio potenziale della perdita dell'onore familiare in caso la loro castità fosse macchiata. Tuttavia, le figlie offrivano la possibilità di un'alleanza vantaggiosa con la famiglia del loro futuro sposo. Per quanto riguarda l'istruzione delle donne, essa dipendeva dalla loro condizione economica. Le giovani povere non ricevevano nessun'istruzione, mentre lo scopo dell'istruzione di quelle appartenenti ai ceti medi «non era di coltivare la loro mente, ma di incoraggiare la loro obbedienza verso i doveri e le virtù familiari» (1991: 165).⁵ Solo le appartenenti all'aristocrazia ricevevano talvolta una maggiore formazione. Come nota King, nel Rinascimento esistevano scuole frequentate da ragazze in cui si imparava a leggere e a scrivere in volgare. Il padre determinava il livello d'istruzione della figlia e lo stesso accadeva anche per la scelta del futuro marito. Una volta sposata, la donna si trovava sotto il controllo del marito. King sottolinea che il marito nel matrimonio aveva, oltre al potere morale, il potere «legale, sociale, [...] fisico» (1991:48).⁶ La situazione economica delle donne era in un certo senso paradossale, come mette in rilievo la studiosa, in quanto esse avevano il diritto di possedere proprietà, ereditare ricchezze, percepire un salario e il dovere di pagare le tasse, ma non potevano controllare le decisioni in questo senso della famiglia a cui appartenevano. Anche se il marito gestiva il denaro all'interno della famiglia, in caso di cattiva

³ «The requirement of chastity kept women at home, silenced them, isolated them, left them in ignorance».

⁴ Le informazioni articolate in questa parte della tesi relative alla vita matrimoniale e monacale delle donne nel Rinascimento sono tratte da Margaret King (1991). *Women of the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press: *passim*.

⁵ «was not one that would cultivate her mind, but one that would encourage her obedience to familiar duties and virtues».

⁶ «legal, social, [...] physical».

amministrazione della dote la moglie poteva denunciarlo e richiedere la restituzione del denaro. Uno dei diritti che le donne avevano era quello di poter fare testamento. La morte del marito per alcune donne poteva risultare in libertà e indipendenza economica, per altre in solitudine e povertà. Risposarsi era una pratica frequente visto che molte giovani sposavano uomini di età avanzata e quindi non di rado rimanevano vedove. I figli, in tal caso, restavano nella casa e famiglia del defunto marito. I lavori delle donne nel Rinascimento variavano a seconda del livello di ricchezza e luogo di residenza. Oltre ai lavori legati alla casa e alla cura dei figli, le donne svolgevano lavori legati all'agricoltura o all'artigianato. La vita delle donne era interamente legata all'ambito familiare, infatti le donne stesse definivano la propria esistenza in tre fasi: prima, durante e dopo il matrimonio. La vita monacale era un'alternativa al matrimonio. Mentre era necessario provvedere alla dote per le figlie sia in caso di matrimonio che di vita monacale (in questo caso la dote richiesta era molto più bassa), la presenza di figli maschi garantiva che il patrimonio familiare rimanesse, appunto, in famiglia. Le famiglie con molte figlie a volte non potevano permettersi di maritarle tutte e quindi persuadevano (o costringevano) alcune di loro ad entrare in convento. Ad ogni modo, non tutte le donne avevano la possibilità di diventare monache. Questa possibilità era riservata alle classi sociali che potevano permettersi di pagare la dote monacale. Tuttavia, le donne povere potevano vivere nel convento come lavoratrici. Le monache avevano maggiori possibilità di istruzione e non di rado si dedicavano alla scrittura devozionale.

Un'alternativa ai ruoli di moglie e monaca era la prostituzione. Molte sono le ragioni per cui una piccola città come Venezia contava più di 10000 cortigiane o prostitute (cfr. Bassanese 1988: 296). Bassanese mette in rilievo che, secondo le stime di Marino Sanudo (1466-1536), nel 1509 a Venezia operavano 11654 prostitute, tuttavia solo alcune centinaia di esse erano "cortigiane oneste", un concetto su cui ritornerò in seguito (cfr. *ibid.*). La popolazione di Venezia nel periodo è, come sottolinea Rosenthal, di circa centomila abitanti (cfr. Rosenthal 1992: 11). Grazie alla valorizzazione della terraferma, allo sviluppo dell'industria tessile e tipografica, all'artigianato artistico, Venezia era in questo periodo una città florida, dal rapido sviluppo economico (cfr. Larivaille 2017 [1983]: 65). Ciò permetteva ai cittadini dei ceti medi di arricchirsi in breve tempo e di salire sulla scala sociale, per cui l'élite aristocratica veneziana temeva di perdere il primato (cfr. Sison 2015: 63). Come mette in rilievo Arielle Sison, per cercare di evitare la dispersione del patrimonio familiare, le famiglie tendevano a permettere solo al primogenito di sposarsi (cfr. *ibid.*). A causa della diminuzione degli uomini a cui era permesso sposarsi, oppure per il notevole costo della dote

che le famiglie non potevano permettersi, molte giovani ragazze rimanevano senza marito e dovevano arrangiarsi da sole per mantenere se stesse e le proprie famiglie diventando prostitute (cfr. *ibid.*). Le prostitute vengono spesso rappresentate nei testi letterari a firma maschile del Rinascimento come donne avare che badano soltanto ad arricchirsi, come ad esempio nei *Ragionamenti* di Pietro Aretino (cfr. Rosenthal 1992: 18). Tuttavia, la maggioranza di esse appartenevano a famiglie povere o impoverite e questo mestiere rappresentava per loro l'unica via d'uscita dalla povertà (cfr. Sison 2016: 64).

Fra le donne che praticavano la prostituzione nel periodo rinascimentale, Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones distinguono le “meretrici” dalle “cortigiane oneste” (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 3). Le prime erano prostitute comuni, di basso rango, mentre le “cortigiane oneste” costituivano una categoria a parte. Per quanto riguarda il termine “cortigiana”, nel Rinascimento esso venne ad indicare la prostituta piuttosto che la dama di corte (cfr. Larivaille 2017 [1983]: 60). Il termine, come indica Larivaille, venne per la prima volta usato nel Quattrocento quando i “curiali” – gli umanisti e gli altri personaggi che gravitavano intorno all'ambiente della Curia, ovvero della porte pontificia – iniziarono ad aprire i loro cenacoli serali alla compagnia del sesso femminile e, siccome le donne sposate e le giovani per bene trascorrevano la maggior parte della loro giornata in casa, la loro scelta necessariamente ricadeva su donne libere, possibilmente belle e colte; come sottolinea Larivaille, «se la *curia* designava la *corte* pontificia, e *curiale* (in latino *curialis*) il cortigiano, fu ovvio chiamarle *curiales*, termine che in italiano venne tradotto in *cortegiane*» (*ivi*: 61-62). Paul Larivaille distingue le “cortigiane oneste” dalle “cortigiane da lume” o “cortigiane da candela”, che nella maggioranza dei casi vivevano in povertà (cfr. *ivi*: 63). A differenza delle altre prostitute, le cortigiane oneste non offrivano solo prestazioni sessuali, ma anche intellettuali, essendo donne di una certa cultura, capaci di conversare su arte, politica, letteratura, di intrattenere con la poesia o con la musica, oppure di fungere da compagnia in eventi pubblici. Come mettono in rilievo Rosenthal e Jones, il sintagma “cortigiana onesta” indica, appunto, la cortigiana onorata, ovvero di prestigio, affermata (cfr. 1998: 3). Non tutte le donne che nel periodo rinascimentale esercitavano il mestiere della prostituzione potevano diventare cortigiane oneste, ed una delle cause di ciò era il difficile accesso delle donne a un'istruzione di un certo rilievo. Esaltate sia per la loro bellezza che per la loro cultura e intelligenza, le cortigiane oneste godevano, in generale, dell'ammirazione dei contemporanei, nonché di una maggiore autonomia e libertà rispetto a quella concessa alle donne del periodo, soprattutto se appartenenti ai ceti medio-alti (cfr. Adler 1988: 213).

Il mestiere delle “cortigiane oneste” veniva sia attaccato sia esaltato. Da un lato le cortigiane oneste attraevano i viaggiatori e le persone potenti perché rappresentavano il simbolo della libertà sessuale di Venezia (cfr. Rosenthal 1992: 19). In occasioni importanti le cortigiane oneste svolgevano il ruolo di intrattenere e di affascinare i visitatori o i membri dell'élite veneziana. Dall'altro lato esse potevano perdere questa posizione privilegiata da un momento all'altro. Le autorità tolleravano questo mestiere in contrasto con i valori morali della società veneziana perché ne traevano profitto, percependo tasse dalle cortigiane (cfr. *ivi*: 22). La seconda ragione è legata, come sottolinea Paula Clarke, a una certa *forma mentis* rinascimentale. La prostituzione era vista come necessaria «per proteggere le donne per bene dall'incontrollabile passione carnale degli uomini e per evitare peccati più gravi quali la sodomia, l'adulterio, la violenza carnale e l'incesto» (Clarke 2015: 419).⁷ Margaret F. Rosenthal, in linea con una tesi di Guido Ruggiero, mette in rilievo che la prostituzione offriva una valida alternativa per le giovani donne che non avevano la possibilità economica di partecipare al sistema di base che prevedeva il pagamento della dote (cfr. 1992: 23).

Il mercato della prostituzione era florido perché le cortigiane oneste, apprezzate o meno in seno alla società, erano tuttavia ricercate. Le ragazze giovani, le donne sposate e le vedove trascorrevano la maggioranza del loro tempo in casa, ed erano assenti dalle feste e dalle riunioni frequentate da soli uomini, i quali cercavano altrove compagnia femminile (cfr. Larivaille 2017 [1983]: 45-46). Sara Adler si esprime in questi termini sullo status delle cortigiane:

Come colte compagne nella ricerca dei piaceri della mente e del corpo, le cortigiane occupavano una sorta di zona di trasgressione non convenzionale. E se da un lato, in quanto cortigiane, non erano accettate in seno alla società alla stregua delle “donne per bene”, esse erano tuttavia rispettate ed era loro conferito lo status di professioniste nel mercato del piacere (1988: 213).⁸

Nella monografia *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento* lo storico Paul Larivaille⁹ offre una ricostruzione ipotetica delle abitudini quotidiane delle cortigiane oneste basandosi su una serie di fonti storiche e letterarie, fra cui vanno menzionati i *Ragionamenti* del letterato Pietro Aretino (1492-1556).

⁷ «to protect decent women from men's uncontrollable carnal passions and to avoid worse sins such as sodomy, adultery, rape, and incest».

⁸ «As cultured companions in the pursuit of pleasure of the mind and body, they occupied a kind of unorthodox zone of transgression. And while as courtesans they may not have had the social acceptability of “proper women”, they were respected and conferred status as professionals in the business of pleasure».

⁹ La ricostruzione storica della quotidianità delle cortigiane rinascimentali presentata in questa parte della mia tesi è tratta da Paul Larivaille (2017) [1983]: 108-132.

La descrizione della quotidianità delle cortigiane oneste presentata da Larivaille ci offre la possibilità di paragonarla con quella rappresentata nell'opera cinematografica *Dangerous Beauty*. Secondo Larivaille, la giornata di una cortigiana onesta iniziava nelle prime ore del mattino, dedicate alla cura del corpo e alla scelta dei vestiti. La cura del corpo consisteva nel lavarsi il viso e il corpo, curare le unghie, mettersi il profumo e acconciarsi i capelli, attività in cui le cortigiane oneste venivano aiutate dalle loro serve. Per quanto riguarda i vestiti, Graf sottolinea che le cortigiane oneste si vestivano con «somma eleganza» e «lusso eccessivo» (Graf 1888: 424). Ogni capo di abbigliamento era scelto con cura, dalla biancheria «finissima», vestiti di seta e pellicce «più rare» ai «guanti preparati con la concia di gelsomini di Spagna» (*ibid.*).

Dal momento che, a causa del modo di vestirsi simile, era talvolta difficile distinguere le donne nobili dalle cortigiane, furono introdotte delle leggi allo scopo di differenziare le une dalle altre: Larivaille sottolinea che a Venezia venne emanata nel 1546 una legge che obbligava tutte le cortigiane a portare un velo o un nastro giallo posto in un luogo visibile, mentre alcuni anni dopo esse dovevano portare un berretto (cfr. Larivaille (2017) [1983]: 114). Tuttavia, leggi del genere non venivano sempre messe in pratica, almeno a Venezia. Per quanto riguarda la severità delle condizioni delle prostitute, la città più rigida era Roma, mentre a Venezia si viveva più «agiatamente, allegramente e liberamente» (Graf 1888: 286). Roma e Venezia erano le città con il più grande numero di prostitute e cortigiane. In entrambe le città il numero degli uomini sorpassava parecchio quello delle donne e le condizioni erano favorevoli per lo sviluppo della prostituzione. Roma era «la capitale del cristianesimo e della prostituzione», come scrive Larivaille (2017 [1983]: 54).

Tornando al ritratto offerto da Larivaille della quotidianità di una cortigiana, dopo essersi preparata per la giornata, nelle ore più avanzate della mattina la cortigiana andava a fare una passeggiata oppure andava in chiesa, per migliorare la propria reputazione. Mangiava il pranzo da sola o in compagnia dei familiari, preparandosi per le visite pomeridiane. I pomeriggi erano riservati per la socializzazione con clienti abituali o di passaggio. La sera rappresentava la parte più importante della giornata di una cortigiana. I banchetti e le serate a cui veniva invitata la cortigiana erano spesso accompagnati da qualche forma di intrattenimento, come la danza, la musica o diversi giochi d'azzardo. Queste riunioni erano l'occasione per fare una buona impressione affascinando i presenti con la propria bellezza e con le proprie capacità comunicative allo scopo di sedurre i clienti con cui avrebbe trascorso la notte.

La vita delle cortigiane non era affatto facile e quella poca libertà che questo mestiere offriva la pagavano a un caro prezzo. Larivaille riassume a questo proposito il pensiero del personaggio dell'ex prostituta Nanna nei *Ragionamenti* di Pietro Aretino:

per ogni cortigiana cui sorride la fortuna ce ne sono migliaia che sopravvivono appena in balia dei soprusi e delle vessazioni di clienti più astuti e più cinici di loro, dello sfruttamento dei ruffiani e delle mediatrici, delle continue noie procurate loro dalla polizia o dal clero, della sifilide che le consuma, degli innumeri medicastri e ciarlatani pronti ad approfittare delle loro disgrazie (Larivaille 2017 [1983]: 249).

A causa della loro professione, le cortigiane dovevano stare sempre attente perché tutte le persone che gravitavano intorno a loro rappresentavano un potenziale pericolo. I clienti potevano essere violenti e maltrattarle, trasmettere malattie o rovinare la loro carriera a causa della gelosia. Se si servivano di intermediari, ovvero dei cosiddetti ruffiani o delle mezzane, essi potevano sfruttare la loro posizione e limitare ancora di più la libertà delle prostitute. Inoltre, le autorità potevano causare problemi, i membri della Chiesa o il popolo potevano giudicarle e portarle alla rovina. Per avere successo in questa professione dovevano sapersi arrangiare. Le donne che facevano questo mestiere erano in competizione l'una con l'altra, tuttavia tutte loro avevano una cosa in comune, ovvero, per dirla con Larivaille, il «forsennato desiderio» (Larivaille 2017 [1983]: 78) di sollevarsi dalla miseria in qualunque modo. La prostituzione richiedeva il saper sfruttare ogni occasione. Tuttavia, come afferma Larivaille, massima doveva essere la cura di «non compromettere mai [...] la più perfetta integrazione possibile nella vita sociale circostante» (*ivi*: 103).

Erano poche le cortigiane che potevano considerarsi veramente di successo. Essere una cortigiana di successo significava evitare «la subordinazione finanziaria e sociale all'interno della tradizionale struttura familiare patriarcale» (Adler 1988: 213).¹⁰ Veronica Franco fu una delle più celebri cortigiane oneste del Cinquecento. Inoltre, Franco si realizzò anche come autrice in un periodo in cui, com'è noto, nonostante la dominante prospettiva androcentrica, sempre più donne riuscivano a imporsi quali soggetti di scrittura diventando parte integrante del sistema letterario italiano, soprattutto in virtù del concomitante discorso filogino che si andava sviluppando sul piano culturale negli stati europei e principalmente in Italia nel corso del Rinascimento. Nel periodo rinascimentale si affacciano sulla scena letteraria in Italia circa duecento scrittrici: basti fare i nomi di Vittoria Colonna, Gaspara Stampa, Laura Battiferri,

¹⁰ «avoidance of financial and social subordination within the traditional patriarchal family structure».

Chiara Matraini, Maddalena Campiglia, Moderata Fonte, Isabella Andreini, Lucrezia Marinelli, ecc. (cfr. Cox: 2008: xiii-xiv). Come afferma Virginia Cox:

Anche se la loro posizione nella cultura letteraria italiana è rimasta senza dubbio marginale, non stiamo parlando di un silenzio rotto da poche voci eccezionali ma piuttosto di una presenza minoritaria consolidata, sempre più accettata con il passare del tempo come una cosa scontata. (*ibid.*).¹¹

Inoltre, questo fu un periodo favorevole anche per l'affermazione delle donne come artiste, innanzitutto come pittrici e, verso la fine del sedicesimo secolo, anche come attrici, cantanti e compositrici, e il livello di accettazione sociale nei loro confronti fu sorprendente (cfr. *ibid.*). Una diversa concezione della donna si andava sviluppando nel periodo in esame: la bellezza e la castità non erano più considerate le uniche qualità femminili degne di lode, ora lo erano anche la determinazione, l'erudizione e l'eloquenza (cfr. *ivi*: xv).

3. VERONICA FRANCO, “CORTIGIANA ONESTA” E AUTRICE

Veronica Franco (1546-1591)¹², la più celebre cortigiana onesta della Venezia di fine Cinquecento, si dedicò con successo alla scrittura letteraria. Figlia di Francesco Franco e Paola Fracassa, Veronica Franco proveniva da una famiglia di “cittadini originari” veneziani (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 2), un ceto sociale intermedio fra la nobiltà ed il popolo. Al mestiere di cortigiana fu introdotta dalla madre, insieme alla quale viene nominata nel *Catalogo de tutte le principali et più honorate cortigiane di Venezia* del 1565 (cfr. *ibid.*; nel *Catalogo* la madre figura nella veste di mezzana).

Veronica Franco ebbe la fortuna di assistere alle lezioni impartite ai suoi fratelli da tutori privati. Si sposò molto giovane con Paolo Panizza ed il loro matrimonio durò poco, visto che nel 1564 chiese la restituzione della dote. La poetessa ebbe sei figli, di cui solo tre raggiunsero l'adolescenza, tutti figli di padri diversi. Veronica Franco approfondì la sua istruzione frequentando uomini di cultura e prendendo parte al circolo culturale di Domenico

¹¹ «Although their place within Italian literary culture remained undoubtedly marginal, we are not talking of a silence broken by a few exceptional voices but of something more like an established minority presence, increasingly accepted over time as a matter of course».

¹² Per la vita e le opere di Veronica Franco cfr. l'introduzione all'edizione critica delle *Terze rime* curata dalle studiose Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones da cui traggio le osservazioni articolate in questa parte della mia tesi, a meno che non siano indicate altre fonti (Introduction: The Honored Courtesan, in: Rosenthal/Jones, Ann Rosalind 1998: 1-22).

Venier, una figura di rilievo nella vita pubblica di Venezia e di importanza cruciale per la poetessa. Le riunioni intellettuali di Ca' Venier avevano una funzione di rilievo nella cultura veneziana del tempo, nel circolo culturale «si ragionava di poesia, di filosofia e di ogni cosa che potesse dar grato pascolo a nobili intelletti» (Graf 1888: 325). I membri della famiglia Venier erano «uno dei più potenti clan nobiliari a Venezia durante il sedicesimo secolo» (Rosenthal 1989: 239).¹³ Domenico Venier era amico e protettore di Veronica Franco, nonché suo consigliere in questioni relative alla scrittura letteraria (cfr. *ivi*: 229). La poetessa gli affidava infatti la correzione e revisione dei suoi scritti (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 6). Rosenthal avanza l'ipotesi che a Domenico Venier siano probabilmente destinati alcuni dei capitoli rivolti a un generico "signor" (cfr. Rosenthal 1989: 242).

La scrittura di Veronica Franco è caratterizzata da una spinta che potremmo definire femminista in quanto l'autrice critica la condizione delle donne nella società e difende le donne che praticano la sua stessa professione. Inoltre, Veronica Franco cercò di aiutare le donne in difficoltà non solo scrivendo, ma anche economicamente, come emerge da entrambi i suoi testamenti, in cui, ad esempio, lasciò del denaro da destinarsi a giovani veneziane non maritate che non potevano permettersi la dote. Nel 1577 propose inoltre la creazione di un istituto di carità (la Casa del Soccorso) per le donne che, in quanto già madri e mogli, non potevano essere accolte nella Casa delle Zitelle o nella Casa delle Convertite (che richiedeva un voto di castità), come sottolineano Rosenthal e Jones. Gli istituti di carità veneziani perseguivano il comune fine di sradicare la prostituzione: la Casa delle Zitelle, destinata alle giovani ragazze che rischiavano di entrare nel mondo della prostituzione; la Casa del Soccorso, per le donne più adulte, sia prostitute sia mogli adultere; la Casa delle Convertite, per le ex prostitute che optavano per una vita di isolamento e contemplazione (cfr. Chojnacka 1998: 71). Chojnacka sottolinea che istituti del genere, pur essendo in parte un modo per controllare gruppi sociali percepiti come potenzialmente pericolosi, offrivano tuttavia «un nuovo tipo di comunità femminile» (cfr. *ibid.*).¹⁴ In altri termini, pare che Veronica Franco volesse creare una rete di solidarietà femminile in una società dominata da uomini, uomini da cui era tuttavia dipendente e senza i quali non avrebbe potuto ottenere né sicurezza né prestigio sociale. Rosenthal e Jones affermano infatti che Franco, come emerge dal capitolo 24 delle *Terze rime*, non desiderasse «un mondo in cui le donne vivono senza gli uomini (considerando la sua professione, sarebbe

¹³ «one of the most powerful noble clans in Venice during the sixteenth century».

¹⁴ «a new type of female community».

una fantasia improbabile), ma un mondo in cui esse possano convivere con gli uomini in una reciprocità priva di insidie» (Rosenthal/Jones 1998: 21).¹⁵

Nonostante il Cinquecento sia in Italia un secolo di straordinaria fioritura della scrittura femminile, il soggetto femminile di scrittura è ancora, in ultima analisi, una figura marginale nel panorama letterario. Fra i fattori che King e Rabil indicano come i motivi principali che ostacolano l'ingresso delle donne nell'arena letteraria nel periodo rinascimentale vanno sottolineati almeno due: la generale istruzione inferiore delle donne ed il fatto che il silenzio delle donne era in generale considerato una virtù, per cui ogni forma di espressione femminile rischiava di essere giudicata negativamente (cfr. King/Rabil 1998: xxi). Nell'immaginario culturale, inoltre, predominava una prospettiva androcentrica, anche se, come sottolinea Virginia Cox e come ho già avuto modo di notare, nella cultura rinascimentale si andava diffondendo una revisione in senso filogino della concezione della donna. Le donne che scrivono nel corso del Cinquecento, e in particolare nel periodo fino al 1560, per la maggior parte operano all'interno del modello petrarchista filtrato attraverso la rilettura di Pietro Bembo.¹⁶ Come sottolinea Sara Maria Adler, Veronica Franco critica e sovverte la convenzione petrarchista, la quale verte su un io lirico maschile perennemente insoddisfatto, incapace di raggiungere l'obiettivo desiderato (cioè l'amore della donna amata), su un locutore che considera la propria sofferenza lo stimolo principale alla scrittura (cfr. Adler 1988: 228 e *passim*). Al posto della sofferenza le *Terze rime* tematizzano al contrario l'edonismo erotico: l'io poetico femminile delle *Terze rime* si sofferma sul proprio piacere e su quello del suo amante; inoltre, la locutrice afferma di voler essere rispettata nella stessa maniera con cui viene rispettato un individuo di sesso maschile; dai suoi amanti l'io poetico femminile richiede i fatti e non solo le vane parole; la locutrice articola la necessità dell'amicizia tra gli uomini e le donne, ecc. (cfr. *ivi*: 223-226). Nei versi della poetessa veneziana l'amore si realizza anche nella fisicità, che non è rappresentata come peccato ma come fonte di reciproco piacere. Nelle *Terze rime* il desiderio e il piacere sessuale non sono, infatti, riservati solo agli uomini ma anche alla locutrice, che gode dei momenti di intimità con il suo amante.

La maggioranza degli studiosi analizza le opere di Franco tenendo conto della sua vita privata e professionale. Tatiana Crivelli ad esempio sottolinea che nel caso di Veronica Franco «il ricorso al dato esistenziale ha [...] una sua ragion d'essere, e la considerazione della figura

¹⁵ «She imagines not a world in which women live without men (given her profession, this was an unlikely fantasy) but one in which they can coexist in safe reciprocity with men».

¹⁶ Cfr. la periodizzazione offerta da Virginia Cox (2008: *passim*).

autoriale non risulta inopportuna» (2005: 83). Veronica Franco, infatti, tematizza nelle sue opere la sua professione di cortigiana, una attività che «confronta costantemente e direttamente l'autrice con una questione di genere» (*ibid.*), e difende se stessa ed altre donne dello stesso mestiere dai frequenti attacchi subiti. Nelle *Lettere* Veronica Franco si sofferma anche sui rischi legati alla prostituzione, ad esempio quando cerca di dissuadere una madre dallo scegliere tale mestiere per la figlia.

3.1. TERZE RIME

Veronica Franco è autrice di due opere principali, le *Terze rime* (1575) e le *Lettere familiari a diversi* (1580). Oltre alle *Terze rime* e alle *Lettere familiari a diversi*, Franco compose anche alcuni sonetti occasionali (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 2). Le *Terze rime*, dedicate a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova e Monferrato e stampate presumibilmente nel 1575 (la data di pubblicazione si ricava dalla lettera dedicatoria), sono una raccolta poetica di 25 capitoli in terza rima, che si allontana quindi anche dal punto di vista metrico dalla convezione petrarchista in voga all'epoca. La forma del capitolo era particolarmente apprezzata dai membri del circolo culturale Venier frequentato da Veronica Franco (cfr. *ivi*: 6-7). Il capitolo in terza rima veniva usato anche ai fini del dibattito poetico nella forma della tenzone proposta/risposta, una forma che Veronica Franco riprende (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 7). Il capitolo ternario è formato da terzine di endecasillabi con schema di rime ABA BCB (...) YZY Z. La lunghezza dei capitoli è variabile: il capitolo più breve delle *Terze rime* è di 39 versi mentre il più lungo di 565 (cfr. *ivi*: 13). Franco, grazie al lavoro del circolo Venier sull'elegia latina, si ispirò a Catullo, Ovidio, Propertio e Tibullo, adattando alla voce femminile il lamento sull'infedeltà, sulla gelosia, ecc., mentre le *Eroidi* di Ovidio le fornirono «un modello epistolare» (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 7).¹⁷ Crivelli sottolinea che uno dei modelli dei capitoli di Veronica Franco sono i capitoli amorosi in terza rima di Ariosto, caratterizzati dalla «medesima forma metrica e [...] analoga modalità epistolare» (Crivelli 2005: 95). Tatiana Crivelli esalta l'originalità della scrittura di Veronica Franco che:

Sia nella costruzione del suo canzoniere, sia nella scelta delle forme metriche [...] tende a percorrere le strade meno frequentate, aprendo il proprio discorso a tematiche dai contorni realistici e a tecniche maggiormente affini alle proprie necessità espressive (2005: 94).

¹⁷ «epistolary model».

Secondo Rosenthal e Jones, il motore principale della produzione letteraria di Veronica Franco è un'esigenza di autocelebrazione:

La storia della raccolta è sempre quella di Franco come poetessa. La coppia di capitoli con cui apre la raccolta enfatizza la sua fama di scrittrice, eccezionale fra le donne veneziane e le cortigiane come una "star" letteraria (Rosenthal/Jones 1998: 14).¹⁸

L'eroticismo della produzione poetica di Franco si distacca dai moduli tipici del petrarchismo cinquecentesco. I capitoli della raccolta vertono in generale sulle relazioni della poetessa con una serie di personaggi maschili, presentati sia come amanti e amici che come nemici. La forma lunga del capitolo permette a Franco di affrontare non solo tematiche amorose, ma anche polemiche. Nella prima parte della raccolta, dal primo al quattordicesimo capitolo, assistiamo a una serie di scambi poetici nella forma proposta-risposta fra Veronica Franco e un *Incerto autore*:¹⁹

creando così il doppio effetto di rafforzare da un lato lo sguardo del lettore sull'io femminile, che compare sia in forma di voce narrante che di musa ispiratrice, e dall'altro di porre, tramite questo accostamento, la scrittura degli elogiati e quella dell'elogiata su un livello di pari dignità (Crivelli 2005: 90-91).

Esistono molte ipotesi sull'identità del poeta o dei poeti in questione. Per quanto riguarda il primo capitolo della raccolta, in un esemplare delle *Terze rime*, al posto dell'indicazione *Incerto autore* che si riscontra invece in altre copie, è indicato il nome di Marco Venier, che non compare più nelle pubblicazioni successive (cfr. *ivi*: 88). Frugoni considera plausibile l'ipotesi secondo cui Marco Venier non volesse che il suo nome venisse pubblicato (cfr. Frugoni 1948: 45). Se il primo capitolo va attribuito con ogni probabilità a Marco Venier, rimane il dubbio di chi siano gli altri capitoli. Gli studiosi hanno diverse opinioni a riguardo e Marilyn Migiel le mette a raffronto (cfr. 2016: 59), sottolineando che se da un lato Margaret F. Rosenthal nella sua monografia ritiene possibile che l'autore di tutti i capitoli dell'*Incerto autore* sia Marco Venier (cfr. Rosenthal 1992: 155),²⁰ dall'altro Sara Maria Adler propende per la presenza di una serie di autori diversi (cfr. Adler 1988: 215, n. 10). Secondo Migiel, invece, è ipotesi plausibile che autrice di tutti i capitoli delle *Terze rime*, inclusi i capitoli dell'*Incerto*

¹⁸ «The story of the collection is always the story of Franco as a poet. The pair of poems with which she opens the collection emphasize her fame as a writer, exceptional among Venetian women and among courtesans as a literary "star"».

¹⁹ La pubblicazione nella raccolta di testi altrui accanto ai propri è una scelta autoriale simile a quella adottata dalla cortigiana Tullia d'Aragona nelle sue *Rime* (1547), come sottolineano Rosenthal e Jones, cfr. 1998: 13.

²⁰ Vorrei tuttavia sottolineare che nell'introduzione all'edizione critica da loro curata, le studiose Rosenthal e Jones considerano Marco Venier l'autore del primo capitolo, rimarcando che gli autori degli altri capitoli non sono identificati (Rosenthal/Jones 1998: 13).

autore, sia la stessa Veronica Franco: in tal caso la poetessa seguirebbe l'esempio classico delle *Eroidi*, la ben nota raccolta di immaginarie epistole amorose di una serie di eroine composta da Ovidio (cfr. 2016: 59).

I capitoli della seconda parte della raccolta, dal quindicesimo al venticinquesimo, sono tutti di Veronica Franco. I testi sono in genere indirizzati a destinatari maschili (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 13).

Il primo scambio di capitoli della raccolta è di importanza cruciale ai fini della presente tesi. Nel tessuto semantico di tale scambio proemiale, e in particolare del capitolo di risposta di Veronica Franco, viene costruita una locutrice che, transcendendo le insidie del discorso elogiativo del suo interlocutore (Marco Venier), si presenta come sua pari sia sul piano dell'eloquenza che su quello amoroso. Ai fini di questa tesi è fondamentale anche il capitolo sedicesimo della raccolta, in cui la locutrice si difende dagli attacchi di Maffio Venier, asserendo l'uguaglianza tra i sessi, e trasformando la sua difesa personale in una difesa generale del sesso femminile (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 18). Tramite la sua poesia Franco affronta, in generale, la questione della condizione femminile in chiave emancipatoria. Di particolare rilievo è il tema erotico e l'aperta celebrazione della sessualità, nonché la celebrazione delle doti letterarie della locutrice. Mediante la rappresentazione di colei che dice io nelle *Terze rime*, Veronica Franco costruisce un'immagine di sé quale perfetta cortigiana onesta, promuovendo le proprie capacità di seduzione e di soddisfacimento dei suoi amanti, ed esalta simultaneamente le proprie doti di scrittrice. Come ho già avuto modo di sottolineare, le *Terze rime* vengono generalmente lette come una forma di autopromozione dell'autrice, funzionale ad agevolare la sua scalata sociale (cfr. Sison 2015: 65). Tatiana Crivelli sottolinea che Franco nelle sue opere:

spinge dunque fino all'estremo l'identificazione fra la figura della cortigiana e quella della donna onesta, l'assume su di sé con quell'elegante consapevolezza che le permette di non trasformarsi in caricatura di un ruolo che socialmente non le competerebbe bensì di proporsi all'interno del proprio specifico *status* con una dignità nuova e profonda, che sfrutta appieno tutte le potenzialità della dimensione pubblica (2005: 87-88).

3.2. LETTERE FAMILIARI A DIVERSI

La seconda opera di Veronica Franco è intitolata *Lettere familiari a diversi* e fu pubblicata presumibilmente nel 1580 (la data si desume dalla lettera dedicatoria): si tratta di una raccolta di 50 lettere composte probabilmente nel corso degli anni Settanta del Cinquecento (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 9). Nelle *Lettere* Franco ha un diverso approccio verso i suoi destinatari rispetto alle *Terze rime*. Mentre nelle *Terze rime* l'autrice, attraverso l'attenta costruzione letteraria della figura della locutrice, esalta se stessa come poetessa e cortigiana, nelle *Lettere* la voce che dice io assume non di rado un atteggiamento moraleggiante, fornendo consigli (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 10). Rosenthal mette in rilievo che nelle *Lettere* Franco si autorappresenta come «consigliera morale, scrittrice e curatrice di progetti letterari collaborativi, nonché come amica fedele, madre a cui non interessa il guadagno, affettuosa compagna e partner innamorata» (Rosenthal 1992: 123).²¹ Le *Lettere*, in modo simile alle *Terze rime*, vanno lette, secondo Rosenthal e Jones, a partire dal desiderio di Franco di trascendere gli stereotipi legati alle prostitute ed essere riconosciuta come una donna le cui priorità sono i valori morali e non, come la sua professione potrebbe far pensare, i beni materiali ed il denaro (cfr. 1998: 10). Nella forma dell'epistola l'autrice assume spesso un tono polemico, denuncia la società e, in particolare, il maltrattamento delle prostitute da parte dei loro clienti. Veronica Franco nelle *Lettere* generalmente non annota la data o il nome del destinatario (cfr. *ivi*: 9). La raccolta è introdotta da due epistole dedicatorie: la prima a Luigi d'Este e la seconda, accompagnata da due sonetti, ad Enrico III di Valois, il quale, durante il suo passaggio per Venezia nel 1574, aveva scelto, tra tutte le cortigiane oneste, di trascorrere il suo tempo proprio con lei (cfr. *ivi*: 9-10). Redigendo le *Lettere* senza data e senza destinatario Franco le rende in un certo senso universali, in quanto il messaggio espresso nelle lettere sembra destinato a tutti (cfr. *ivi*: 9). Tuttavia, anche se il nome dei destinatari per lo più non è indicato, non si tratta di personaggi immaginari, ma di persone che avevano un determinato legame con l'autrice. Veronica Franco, essendo mantenuta da persone di potere, non poteva permettersi di menzionare o tantomeno criticare pubblicamente personaggi appartenenti all'élite veneziana. Le *Lettere* considerate nel loro insieme ci offrono preziosi dati autobiografici. Da esse scopriamo che la poetessa scriveva anche per motivi pragmatici: molte lettere sono infatti richieste, ringraziamenti, scuse o inviti (cfr. *ivi*: 6). Nelle *Lettere* Franco «lodava chi le pareva

²¹ «Franco is a moral counselor, writer and editor of collaborative literary projects, as well as devoted friend, mother uninterested in financial gain, affectionate companion, and partner in love».

meritevole di lode, rimproverava chi le pareva avesse meritato rimprovero; confortava con buone parole gli ammalati e gli afflitti; chiedeva aiuto e favore nei bisogni proprii o di altri» (cfr. Graf 1888: 321).

Una delle lettere più celebri è la lettera 22. Tale lettera si distacca radicalmente dalla rappresentazione del mestiere della cortigiana onesta nelle *Terze rime*. In essa infatti l'autrice non solo non esalta la professione ma al contrario consiglia una madre, intenzionata a incoraggiare la figlia a intraprendere la strada della prostituzione, di non farlo. All'epoca di Franco era frequente la pratica per cui le ex cortigiane impoverite e madri persuadevano e/o costringevano le proprie figlie ad intraprendere il mestiere della prostituzione per poter sostenere la famiglia (cfr. Rosenthal 1992: 15). È possibile che la madre di Veronica Franco abbia fatto lo stesso con lei. L'autrice elenca nella lettera 22 i rischi del mestiere ed i requisiti necessari insistendo che si tratta di un lavoro difficile ed affermando che non tutte le donne possano diventare cortigiane oneste di successo. Nella lettera Franco articola i lati negativi della professione: oltre alla possibilità di maltrattamento fisico da parte dei clienti e al rischio di contrarre malattie, il mestiere è non solo contrassegnato da instabilità economica, ma provoca danni psicologici alle donne che lo esercitano (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 12).

[...] troppo infelice cosa et troppo contraria al senso humano è l'obligar il corpo a²² l'industria di una tal servitù che spaventa solamente a pensarne: darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata, d'esser rubata, d'esser uccisa, ch'un solo un dì ti toglia quanto con molti in molto tempo hai acquistato, con tant'altri pericoli d'ingiurie et d'infermità contagiose et spaventose? Mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre della facoltà et della vita, qual maggior miseria? Quai ricchezze, quai commodità, quai delitie posson acquistar un tanto peso? Credere a me, tra tutte le sciagure mondane questa è l'estrema. (Franco 1580?: 44-45).²³

Dalla lettera in esame si potrebbe concludere che Veronica Franco non sia affatto soddisfatta del suo mestiere. Tuttavia, Rosenthal e Jones affermano che Franco non si presenta mai come vittima dei rischi e delle insidie indicati nella lettera, né accusa sua madre di averle distrutto la vita facendola diventare cortigiana (cfr. 1998: 12). Nelle sue opere il matrimonio non è mai indicato come una scelta migliore rispetto alla prostituzione (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 106). Il messaggio articolato nella lettera è, come sottolinea Rosenthal, che le donne

²² &: a.

²³ Nella presente trascrizione ho seguito un approccio conservativo: ho corretto i refusi (segnalando in nota la versione originale e la correzione proposta), ho sciolto le abbreviazioni, regolarizzato la punteggiatura, gli accenti e gli apostrofi, ho distinto *u* da *v*, sostituito & con *et*.

dovrebbero avere la possibilità di scegliere la vita che vogliono condurre e non essere costrette a determinate scelte esistenziali dai famigliari (cfr. *ibid*).

3.3. FORTUNA

Secondo Rosenthal e Jones, le *Terze rime* e le *Lettere* di Veronica Franco non erano molto conosciute quando l'autrice era ancora in vita.²⁴ Non essendoci sul frontespizio indicazione della casa editrice (come nemmeno del luogo o della data di pubblicazione) le studiose concludono che le prime edizioni delle *Terze rime* e delle *Lettere* furono pubblicate su richiesta e a spese dell'autrice. Tuttavia, Veronica Franco era conosciuta come scrittrice sia in Italia che all'estero: i suoi sonetti apparvero in raccolte poetiche che contemplavano anche testi di nobildonne veneziane; curò una raccolta poetica in onore di Estore Martinengo (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 111; cfr. anche Rosenthal/Jones: 5); Muzio Manfredi le mandò nel 1591 una lettera dalla Francia lodando un suo sonetto, non sapendo che fosse morta tre mesi prima. Ad ogni modo, la pubblicazione delle opere di Veronica Franco, rappresenta, secondo Tatiana Crivelli, un fatto in qualche modo eccezionale nel panorama letterario dell'epoca (cfr. 2005: 84-86). La studiosa sottolinea che anche se il periodo in questione vede la pubblicazione di una serie di canzonieri a firma femminile, le autrici appartenevano in genere a famiglie di ceti sociali elevati (si pensi a Vittoria Colonna e Veronica Gambara). Nel caso invece delle rime di Gaspara Stampa – una poetessa «in odore di cortigianeria», per dirla con Crivelli (*ivi*: 85) – si tratta di un'opera pubblicata postuma, mentre la raccolta di rime della cortigiana onesta Tullia d'Aragona, pubblicata nel 1547, e quindi mentre la poetessa era in vita, è contraddistinta da un registro platonizzante, distante dai toni sensuali delle *Terze rime* (cfr. *ibid*). Veronica Franco, sottolinea Crivelli, è una poetessa che rende pubblica la propria poesia per integrarsi «in uno stato sociale che non le pertiene per nascita, e senza che per questo ella si debba nascondere o abbandonare il suo modo di essere» (*ivi*: 86).

Anche se Veronica Franco godette quindi sia di benessere economico che di fama, gli ultimi anni della sua vita non furono affatto facili. Gli avvenimenti che pesarono principalmente sulla quotidianità dell'autrice furono la diffusione della peste a Venezia,

²⁴ Le informazioni articolate in questa parte della tesi relative alla fortuna delle opere di Veronica Franco sono tratte da Rosenthal/Jones 1998: 21-22, a meno che non sia diversamente indicato.

periodo in cui lei non visse nella città (1575-1577), il fatto che fu derubata più volte, e soprattutto il processo a cui fu sottoposta nel 1580 davanti al tribunale dell'Inquisizione (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 4). Il tutore dei suoi figli, Redolfo Vannitelli, accusò infatti la poetessa di stregoneria, più precisamente di aver eseguito incantesimi (cfr. Rosenthal 1992: 154). L'accusò inoltre di alcuni peccati minori come il fatto di mangiare carne nei giorni del digiuno, di non andare mai a messa, di indossare perle, gemme che erano proibite alle cortigiane, ecc. (cfr. Rosenthal 1992: 167). Franco riuscì a difendersi con successo e fu prosciolta dalle accuse, tuttavia il processo peggiorò la sua situazione. Dopo la morte di Domenico Venier (1582) rimase senza protettori e trascorse gli ultimi anni della sua vita nel quartiere di Venezia vicino alla chiesa di San Samuele, dove abitavano le prostitute veneziane più indigenti (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 4). Veronica Franco morì di febbre il 22 luglio 1591 a soli 45 anni.

L'interesse per Veronica Franco cominciò a svilupparsi alcuni secoli dopo la sua morte. Così nel Settecento e Ottocento furono pubblicati tre dei capitoli della poetessa in antologie di scrittrici femminili: in particolare, nel 1726 i capitoli 12 e 14 furono pubblicati in un'antologia curata da Luisa Bergalli. Nel 1874 Giuseppe Tassini pubblicò la prima biografia dell'autrice e nel 1888 Arturo Graf pubblicò uno studio sulla poetessa che ho già avuto modo di citare in questa tesi. Fra le edizioni critiche moderne delle *Terze rime* ricordiamo quelle a cura di Abdelkader Salza (1913), Stefano Bianchi (1995), Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones (1998), mentre Benedetto Croce curò un'edizione delle *Lettere familiari a diversi* nel 1949. Oltre ad essere curatrice, assieme ad Ann Rosalind Jones, dell'edizione moderna delle *Terze rime* con traduzione in inglese (*Poems and Selected Letters* 1998), comprensiva della traduzione in inglese di quindici lettere tratte dalla raccolta epistolare dell'autrice veneziana (*Lettere*), Margaret F. Rosenthal è autrice di uno dei contributi più rilevanti in tempi recenti su Veronica Franco: la monografia storico-letteraria intitolata *The Honest Courtesan* (1992).

Il film *Dangerous Beauty* (Marshall Herskovitz, 1998) offre un ritratto di Veronica Franco cortigiana onesta e poetessa ispirato alla monografia di Rosenthal. Emblematica del fascino che continua ad esercitare la figura di Veronica Franco è, accanto al film oggetto di questa tesi, l'opera teatrale del 1992 di Dacia Maraini, intitolata *Veronica, meretrice e scrittrice*.

4. PADRONA DEL SUO DESTINO

La vita di Veronica Franco suscitò l'interesse del regista Marshall Herskovitz che nel 1998 diresse il film *Padrona del suo destino (Dangerous Beauty)*, uscito nella versione italiana l'anno seguente. *Dangerous Beauty* è un film americano, il cui genere può essere collocato tra il biografico (*biopic*) ed il sentimentale, della durata di 111 minuti e con la sceneggiatura scritta da Jeannine Dominy. Il film, come ho già avuto modo di rimarcare, è liberamente ispirato alla monografia di Margaret F. Rosenthal *The Honest Courtesan* pubblicata nel 1992.

La monografia della studiosa americana, suddivisa in cinque parti, offre uno studio attento ed esaustivo della vita e produzione letteraria di Veronica Franco, soffermandosi sull'orizzonte socioculturale in cui la poetessa operò. La prima parte (*Satirizing the Courtesan: Franco's Enemies*) introduce il lettore nella società della Venezia del tempo e analizza le dinamiche del potere, soffermandosi sulle relazioni tra uomini e donne, sulla condizione delle prostitute e, in particolare, delle cortigiane oneste, le quali, trovandosi in una posizione sociale di un certo prestigio, subivano spesso attacchi letterari. Il nemico più noto di Veronica Franco era Maffio Venier il quale scrisse tre testi poetici in cui diffamava l'autrice. Nella seconda parte dell'opera, intitolata *Fashioning the Courtesan: Franco's Patrons*, Rosenthal si sofferma sulla relazione della poetessa con Domenico Venier, il suo protettore più importante. La monografia prende in considerazione numerosi dati biografici e documenti storici, ivi inclusi due testamenti della poetessa degli anni 1564 e 1570 e un documento fiscale dell'anno 1582. La terza parte (*Addressing Venice: Franco's Familiar Letters*) tratta le *Lettere familiari a diversi*, sottolineandone gli aspetti principali e mettendo in luce, ad esempio, la solidarietà che Veronica Franco esprime nei confronti di altre donne, e in particolare delle giovani indigenti. Nella quarta parte (*Denouncing the Courtesan: Franco's Inquisition Trial and Poetic Debate*) viene presentato il processo al tribunale dell'Inquisizione causato da Redolfo Vannitelli, tutore dei figli di Veronica Franco, che accusò la poetessa di pratiche eretiche. Il capitolo analizza una serie di documenti fra cui gli atti del processo e la denuncia di Vannitelli. In questa parte della monografia la studiosa si sofferma inoltre sul dibattito poetico tra la poetessa e Maffio Venier, e in particolare sulla difesa che la poetessa articola nel Capitolo 16 delle *Terze rime*. In questa sezione del libro viene inoltre analizzato lo scambio poetico fra Marco Venier e Veronica Franco nei capitoli 1 e 2, e Rosenthal sottolinea il desiderio della locutrice nel secondo capitolo

di abbandonare il ruolo di musa ispiratrice e di porsi come «collaboratrice poetica» («poetic collaborator»); cfr. Rosenthal 1989: 248). La quinta e ultima parte della monografia (*The Courtesan in Exile: An Elegiac Future*) tratta i capitoli di Veronica Franco caratterizzati da un registro elegiaco e si sofferma sul periodo che la poetessa trascorse lontano da Venezia.

L'opera cinematografica *Dangerous Beauty* è ispirata liberamente alla monografia di Margaret Rosenthal. Il film offre un ritratto della Venezia di fine Cinquecento e della vita della cortigiana onesta e autrice Veronica Franco, impersonata da Catherine McCormack. Altri attori principali sono Rufus Sewell, Oliver Platt, Fred Ward, Naomi Watts, Moira Kelly e Jacqueline Bisset. Nella tesi mi soffermerò sulla versione italiana del film intitolata *Padrona del suo destino*. Oreste Lionello curò il doppiaggio e l'adattamento dei dialoghi italiani.

In questa parte della tesi offrirò una breve sintesi del film. Lo spettatore è introdotto nella vicenda dalla didascalia: «Venezia, 1583 – la più ricca e decadente città in Europa. Le sue donne erano trattate come proprietà. Poche di loro sapevano appena leggere. Ma alcune hanno goduto di un diverso destino... Questa è una storia vera». Di tale diverso destino ha goduto anche Veronica Franco (Catherine McCormack), introdotta nella prima scena. La giovane e ribelle Veronica legge di nascosto, circondata da altre ragazze intente invece a cucire. Con questa scena il regista rappresenta la quotidianità delle giovani veneziane, incoraggiate a dedicarsi a passatempi legati alla sfera domestica piuttosto che intellettuali, e mette in rilievo le diverse aspirazioni della protagonista. Veronica finge di svenire per poter raccogliere da terra il libro che stava leggendo e, con il libro in mano, esce di casa trascinandosi con sé la sua amica Beatrice (Moira Kelly). Le due giovani assistono all'arrivo del fratello di Beatrice, Marco Venier (Rufus Sewell), futuro senatore di Venezia. In riva al canale Veronica osserva con adorazione le cortigiane che circondano Marco e decide di accompagnare l'amica a casa per salutarlo. Veronica e Marco si scambiano un saluto ed iniziano ad interessarsi l'uno all'altra. A casa, durante la cena, Veronica discute con i suoi familiari sul tema del matrimonio e la madre Paola (Jacqueline Bisset) le spiega che il matrimonio è un contratto e che non ha necessariamente a che fare con l'amore o con la passione. Tuttavia, la figlia si innamora di Marco e nella scena seguente la vediamo assorta nello scrivere versi amorosi. Suo fratello Serafino (Daniel Lapaine) la prende in giro recitando ad alta voce i suoi versi, ma poi conclude che si tratta di un amore autentico. La stessa sera, Marco arriva in gondola davanti alla casa di Veronica corteggiandola con una canzone e la giovane esce a parlargli. Osservandoli dalla finestra, Paola, Serafino ed Elena (Justine Miceli) discutono se il fatto che Veronica trascorra il suo tempo da sola con Marco sia moralmente accettabile. Elena dice infatti che «Le ragazze

in età da marito vanno accompagnate» (00:09:18). Infine, la madre dichiara che il matrimonio tra Veronica e Marco sia impossibile a causa della loro situazione economica: «ci vorrebbe una dote da riscattare un re» (00:09:30). Tuttavia, i due amanti cominciano a trascorrere molto tempo insieme. Li vediamo scambiarsi baci e parole in gondola o a cavallo. Nella scena seguente assistiamo al matrimonio di Beatrice con Lorenzo Gritti (Ralph Riach), un uomo anziano e molto ricco. Veronica è stupita del fatto che i genitori di Beatrice abbiano acconsentito a questo matrimonio. Il padre di Marco nota l'interesse del figlio per Veronica e lo avverte che la ragazza «non è da sposare» (00:14:46). La felicità di Veronica viene interrotta quando Marco le comunica che non la potrà sposare perché il suo «deve essere un matrimonio di stato» (00:16:00) e la famiglia Franco non è né socialmente né economicamente all'altezza. Il cuore di Veronica è spezzato, ma la madre mostra alla figlia un modo alternativo per poter stare con Marco – quello di diventare una cortigiana onesta.

In seguito il film si concentra sull'iniziazione di Veronica alla professione di cortigiana onesta. Paola, un tempo cortigiana anche lei, spiega a Veronica che aveva nutrito l'intenzione di trovarle un marito ma che, sfortunatamente, suo padre aveva speso tutti i soldi per la dote e che ora era il suo turno di sostenere la famiglia impoverita. Lavorare come una lavapiatti o cameriera sarebbe, secondo Paola, umiliante per sua figlia, che ha invece tutte le predisposizioni per diventare una cortigiana di successo. Inoltre, la vita nel convento sarebbe troppo contraria al suo carattere vivace. Veronica all'inizio respinge le idee della madre, ma presto capisce di non avere altra scelta. Grazie alla madre impara a camminare, a mangiare, a vestirsi ed a ballare come una cortigiana, a scegliere bene gli amanti e a far sentire ogni uomo come se fosse «l'unico uomo dell'universo» (00:23:58).

La bellezza e intelligenza di Veronica vengono notate già dalla sua prima apparizione come cortigiana. Insieme al ministro Ramberti (Simon Dutton) frequenta una festa durante la quale Maffio Venier (Oliver Platt) intrattiene i presenti con dei versi dedicati alla gloriosa città di Venezia. Marco, ingelosito dopo aver incontrato Veronica, le chiede davanti a tutti di «dare battaglia», ovvero di cimentarsi in una tenzone con Maffio. Veronica gestisce bene la situazione e ottiene l'ammirazione del pubblico grazie ai suoi versi in risposta a quelli di Maffio. In seguito al duello letterario, la protagonista trascorre la sua prima notte da cortigiana con il ministro Ramberti e il giorno dopo confessa alla madre di aver provato piacere. Paola le dà una bevanda contraccettiva e le porta i soldi che ha guadagnato la sera prima. Veronica diventa presto una delle cortigiane più ricercate grazie alla sua bellezza e intelligenza ed allaccia un legame stretto con Domenico Venier (Fred Ward), che le rivela i segreti dell'élite

veneziana. La vita della cortigiana si trasforma profondamente e la ricchezza, gli amanti, i loro doni e il denaro diventano la sua quotidianità. Veronica scopre un nuovo modo di vita in cui le è finalmente permesso frequentare la biblioteca, partecipare alla vita pubblica di Venezia e trascorrere tempo con uomini potenti e colti. Anche Maffio, personaggio caratterizzato da atteggiamenti misogini soprattutto nei confronti delle cortigiane, è affascinato dalla bellezza di Veronica, la quale, tuttavia, non ricambia il suo interesse.

Il numero notevole di amanti con cui Veronica trascorre il suo tempo fa ingelosire Marco che più volte prova a ottenere un appuntamento con la cortigiana. Veronica lo respinge per paura che si sarebbe presto stancato di lei e perché segue il monito della madre: «amalo e ti perderai» (01:15:17). Marco alla fine sposa Giulia de Lezze (Naomi Watts), che non ama. Si tratta di un'unione stabilita a tavolino per esigenze di politica familiare. Il carattere di Giulia è l'esatto contrario di Veronica. La nobildonna è orientata soltanto al benessere della famiglia e non ha alcun'ambizione personale. Infatti, il suo unico desiderio è di essere una brava moglie. Veronica invece pubblica una raccolta di poesie grazie a Domenico Venier, il che scatena l'ira di Maffio. Veronica recita versi tratti dalla sua raccolta in un giardino davanti a Domenico, Marco e Maffio Venier, il ministro Ramberti ed altri intellettuali e politici, dopo di che Maffio, visibilmente ubriaco, comincia ad insultarla disprezzando lo stile poetico «di una puttana» (00:50:48). Ad un certo punto, egli brandisce la spada e taglia il volume di Veronica. Veronica allora prende la spada di Marco e sfida Maffio a duello. Oltre al duello con le spade, i due poeti “combattono” anche con le parole. Veronica mediante i suoi versi difende se stessa e le donne di Venezia, rivolgendo al suo avversario le seguenti parole: «riconoscete che, femminilmente, noi oltre al sesso abbiamo anima e mente» (00:54:58).

Dopo il pesante scontro con Maffio, Marco e Veronica decidono finalmente di stare insieme e Veronica abbandona la sua professione per stare solo con lui. Il periodo felice fra i due viene interrotto dalla guerra contro i Turchi e dal passaggio di Enrico III per Venezia. Enrico III (Jake Weber) poteva aiutare Venezia nella guerra offrendo il sostegno della flotta francese. Il re, giovane e alla ricerca del divertimento, richiede di trascorrere la notte, tra tutte le cortigiane, proprio con Veronica che, per garantire il suo aiuto e salvare la città, accetta. Ciò fa allontanare Marco a causa della sua gelosia. Gli uomini partono per la guerra e vediamo Veronica nell'atto di pregare. Le mogli, riunite nella casa di Beatrice, chiamano Veronica sperando che lei, visti i suoi legami con uomini potenti, possa informarle sulla guerra e, soprattutto, se i loro mariti siano vivi. Giulia accusa Veronica di essere il motivo per cui i loro mariti sono infedeli e ordina a Beatrice di mandarla via dalla sua casa. Nella scena seguente

Beatrice e Veronica si trovano in una gondola e parlano. Beatrice esprime la propria disperazione per il modo di vita che ha dovuto condurre e teme che sua figlia farà la stessa fine, ovvero che si sposerà, farà figli e morirà sapendo di aver vissuto una vita infelice. Beatrice chiede allora a Veronica di insegnare a sua figlia come diventare una cortigiana. Infatti, il modo di vita di Veronica le sembra l'unica via d'uscita da una vita senza libertà. Veronica rifiuta la richiesta affermando che, anche se la professione di cortigiana può sembrare invidiabile, l'apparente libertà può scomparire da un momento all'altro. Infine, conduce l'amica nel luogo dove le cortigiane vanno a morire e le mostra una cortigiana, un tempo molto famosa, che ora nessuno vuole a causa di un amante geloso che l'ha ferita al viso.

Nella scena finale la città di Venezia, un tempo gloriosa e splendida, viene colpita dalla peste. La Chiesa dichiara che la malattia è una punizione di Dio per il modo di vita immorale dei Veneziani, accusando in primo luogo le cortigiane oneste e le prostitute di basso rango. Ritenute la causa delle cinquantamila vittime della peste, vengono condannate all'isolamento, se non alla morte. Di peste muore anche la madre della protagonista, Paola, che in punto di morte chiede perdono alla figlia. Nel frattempo Marco riceve notizie sulla situazione a Venezia e ritorna nella città. Non appena arrivato corre da Veronica e i due si abbracciano. In quel momento Veronica riceve l'intimazione di presentarsi davanti al tribunale dell'Inquisizione di Venezia per difendersi dall'accusa di stregoneria. Al tribunale Veronica deve difendersi dalle accuse di Maffio Venier, suo nemico personale. Veronica ha due possibilità di scelta: confessare di essere una strega, pentirsi e in questo modo salvare la propria vita oppure non confessare ed essere condannata a morte. Marco cerca di salvarla in tutti i modi, ma la sua posizione di senatore non è sufficiente per opporsi alla Chiesa. Maffio insiste sul presunto peccato di stregoneria ripetendo più volte che Veronica avrebbe stregato tantissimi uomini, incluso lui stesso, facendoli innamorare di lei. A questo punto Veronica dichiara di non aver avuto altra scelta, visto che non le era permessa nessun'altra professione. Marco la implora di confessare, ma lei non vuole rinnegare tutta la sua vita. Si pente, come afferma, «di non aver avuto altra strada, ma non di aver percorso la mia vita» (01:41:20). Nel momento in cui il giudice esprime la sua sentenza, Marco dichiara di essere suo complice e chiede a tutti i presenti di alzarsi per mostrare che sono dalla sua parte. Vedendo che la maggior parte degli uomini si era alzata, il giudice conclude che il caso di Veronica Franco è un fatto di Stato e decide di proscioglierla dall'accusa. Il film finisce con Veronica e Marco abbracciati in una gondola e con il commento finale della voce narrante: «L'era delle cortigiane era finita. Veronica Franco

destinò la sua casa alle vittime dell’Inquisizione. Lei e Marco rimasero amanti per il resto della vita».

L’importanza del film *Dangerous Beauty* sta nel fatto che si tratta dell’unico film in lingua inglese che tematizza la vita di una scrittrice della prima età moderna (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 96). *Dangerous Beauty* è un film fra il biografico e il sentimentale che avvicina un aspetto della storia e cultura del secondo Cinquecento ad un pubblico che non è necessariamente appassionato di storia o letteratura, poiché il nodo centrale dell’azione è, appunto, la relazione amorosa tra i due protagonisti, Veronica e Marco. Margaret F. Rosenthal e Shannon McHugh in un articolo, scritto in forma di dialogo fra le due studiose, intitolato *From Helicon to Hollywood: A Dialogue on Veronica Franco and Dangerous Beauty* (2017) – da cui traggio le osservazioni riportate in questa sezione e a cui sono in generale debitrice per quanto riguarda il confronto offerto in questa tesi fra il film e le *Terze rime* – elencano gli aspetti del testo filmico che si discostano dallo studio biografico-letterario offerto nella monografia *The Honest Courtesan* di Rosenthal a cui il prodotto cinematografico si ispira. Pur nel rispetto delle caratteristiche specifiche del linguaggio cinematografico e delle legittime scelte del regista, mi trovo d’accordo con le conclusioni delle studiose, le quali rimarcano che le divergenze rispetto alla monografia (divergenze che, ovviamente, il passaggio stesso da un linguaggio scientifico storico-letterario a un linguaggio filmico di tipo biografico-sentimentale necessariamente implica) diminuiscono il potenziale femminista della produzione letteraria e delle scelte esistenziali di Veronica Franco. Il film costruisce un ritratto della poetessa in ultima analisi non allineato, o allineato solo parzialmente, alla costruzione di sé che Franco offre nelle sue opere, un aspetto su cui insiste Rosenthal e su cui ritornerò qui di seguito (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 108).

Il nucleo tematico centrale del film è, come ho già avuto modo di osservare, la storia d’amore tra Veronica e Marco, futuro senatore di Venezia: Rosenthal e McHugh sottolineano, infatti, che il film si presenta innanzitutto come un film romantico-sentimentale, piuttosto che biografico (cfr. 2017: 96). Tuttavia, il nobile Marco Venier era soltanto uno dei molti amanti di Veronica Franco e non l’unico vero amore della sua vita, come invece suggerisce il film (cfr. *ivi*: 98). Nella monografia *The Honest Courtesan*, Rosenthal mette in rilievo che il politico Marco Venier era anche poeta con cui Franco scambiò versi (cfr. Rosenthal 1992: 155 e *passim*), un aspetto quest’ultimo che il film non contempla. Anche altri personaggi rappresentati nel film solo come uomini politici in realtà si occupavano anche di letteratura, come ad esempio Domenico Venier, presenza cruciale nella vita di Veronica Franco, intorno

al quale si riuniva all'epoca il più importante circolo culturale veneziano (cfr. *ivi*: 108). Per quanto riguarda il ministro Ramberti, con cui nel film *Veronica* trascorre la sua prima notte da cortigiana, mi sono chiesta se il personaggio filmico sia in qualche modo ispirato a una figura presente nella monografia di Rosenthal. Da quanto possiamo leggere in *The Honest Courtesan*, Ludovico Ramberti, appartenente a un'apprezzata famiglia di commercianti e proprietario di una farmacia nei pressi del ponte di Rialto, nel suo testamento del 1570, per motivi non chiari, lasciò ad Achille, il secondo figlio di Veronica Franco, una proprietà agricola nei pressi di Chioggia (cfr. Rosenthal 1992: 79).

Shannon McHugh e Margaret Rosenthal rimarcano che il film è incentrato su Veronica Franco cortigiana onesta e spazio minore è offerto invece alla rappresentazione del personaggio femminile nella veste di poetessa. In altre parole, Veronica Franco, donna colta e autrice di due opere letterarie e di alcuni sonetti in un periodo in cui l'ingresso delle donne nella sfera letteraria non era affatto scontato, è rappresentata nel film soprattutto come cortigiana che trascorre il suo tempo con i suoi amanti, partecipa ad eventi pubblici oppure si difende in tribunale, e in misura minore come poetessa. In *Dangerous Beauty* la vita delle cortigiane oneste viene rappresentata in modo simile al ritratto ipotetico della quotidianità di una cortigiana offerto da Paul Larivaille, su cui mi sono brevemente soffermata nella prima parte della presente tesi: Veronica bada molto all'aspetto fisico, il suo abbigliamento e la sua casa assomigliano a quelli delle nobildonne, lei trascorre le sere in compagnia mangiando, bevendo e dedicandosi a giochi d'azzardo. Nel film vediamo raramente la protagonista nell'atto di scrivere testi poetici. Il suo impegno di scrittrice è rappresentato, secondo le studiose, come mero hobby (cfr. 2017: 104). Oltre ai due importanti episodi di sfida poetica con Maffio, nella parte rimanente del testo filmico la protagonista è rappresentata nell'atto di leggere una sola volta, all'inizio del film (00:02:48); in due scene è rappresentata nell'atto di scrivere versi amorosi (00:07:32; 00:12:22); infine, in una scena la vediamo entrare per la prima volta insieme alla madre in biblioteca (00:21:32), dove prende un libro su Cleopatra, ma, come sottolinea McHugh, invece di leggerlo, imita la posizione del corpo e l'espressione del viso dell'immagine della regina presente sul frontespizio (cfr. *ivi*: 112).

Le studiose mettono in rilievo che quando Jeannine Dominy scriveva la sceneggiatura per il film (una sceneggiatura che fu approvata da Rosenthal, ma che subì importanti modifiche, come in genere accade, nella realizzazione del prodotto cinematografico finale, cfr. *ivi*: 97), Rosenthal e Jones non avevano ancora pubblicato la loro edizione critica e traduzione in inglese delle *Terze rime* con testo a fronte. Inoltre, nell'articolo in esame viene sottolineato che la

monografia di Rosenthal non riporta mai i capitoli ternari nella versione integrale, ma solo una serie di passaggi tratti da essi (cfr. *ivi*: 102). Vorrei mettere in rilievo che il volume *The Honest Courtesan* contiene nel suo insieme un cospicuo numero di versi tratti dalla *Terze rime* con traduzione inglese: si tratta di brevi passaggi tratti dai capitoli 1, 3, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 25; passaggi più lunghi dal capitolo 2 (vv. 1-9, 37-45, 82-87, 94-105, 154-159, 166-171, 181-190); e, soprattutto, la maggior parte del capitolo 16, ovvero nello specifico i versi 1-9, 22-27, 58-63, 64-81, 112-117, 118-126, 139-144, 148-156, 157-168, 178-186, 193-201, 202-208 (cfr. Rosenthal 1992: *passim*). McHugh sostiene che «la maggioranza [dei versi inclusi da Jeannine Dominy nella sceneggiatura] sono echi tematici dei versi di Franco e non adattamenti diretti» (Rosenthal/McHugh 2017: 101).²⁵ Ad ogni modo, Jeannine Dominy, il cui lavoro viene apprezzato dalle studiose e in particolare la sua attenzione ai temi della poesia di Veronica Franco (cfr. *ivi*: 102), inserisce nella sceneggiatura l'adattamento di alcuni versi tratti da due testi poetici cruciali, come sottolinea McHugh: l'incipit di un sonetto diffamatorio di Maffio Venier ai danni della poetessa («Veronica ver unica puttana»; nel film: «Madonna Veronica, veritably unique whore») e il verso 66 del capitolo 16 di Veronica Franco, un testo in cui la poetessa si difende dall'attacco letterario summenzionato articolando una prospettiva femminista («ché mani e piedi e core avem qual voi»; nel film: «Recant the curse you give my kind; admit I have, as you, a heart and mind»), riuscendo in tal modo a «rendere in certa misura il proto-femminismo di Franco» (cfr. *ivi*: 101 e 103).²⁶ Vorrei aggiungere che Dominy inserisce nella sceneggiatura anche l'adattamento di versi del capitolo 3 (vv. 55-57), di cui tratterò nella parte della tesi dedicata al rapporto fra i personaggi di Maffio e Veronica. Nella versione del film doppiata in italiano, su cui mi soffermo in questa tesi, i versi che il personaggio di Veronica pronuncia (anche fuori campo) sono per lo più l'adattamento di quelli presenti nella versione originale del film: da quanto ho potuto notare, i versi originali delle *Terze rime* non vengono usati in sede di doppiaggio, tranne in un caso, a cui accennerò in seguito, in cui si riscontra un adattamento di due versi del capitolo 19. Ad esempio, l'importante verso di cui sopra, ovvero il verso 66 del capitolo 16 («ché mani e piedi e core avem qual voi»), nella versione italiana del film viene tradotto dall'inglese e adattato («admit I have, as you, a heart and mind»): «Riconoscete che, femminilmente, noi oltre al sesso abbiamo anima e mente» (00:54:59). Il doppiaggio è fuor di dubbio una modalità di traduzione audiovisiva complessa. Tuttavia, essendo il film dedicato a una poetessa italiana, sarebbe forse stato possibile avvalersi del testo

²⁵ «Most were thematic echoes of Franco's verse rather than direct adaptations».

²⁶ «captured to some degree Franco's proto-feminist sentiment».

poetico delle *Terze rime*, ad esempio nelle scene del film in cui la voce della protagonista pronuncia dei versi fuori campo. Vorrei sottolineare che negli anni che precedono immediatamente l'uscita del film nella versione italiana Stefano Bianchi aveva curato un'edizione critica delle rime di Veronica Franco, uscita nel 1995.

Riguardo alla presenza, nel testo filmico, dell'attenta costruzione letteraria di sé che Veronica Franco articola nelle sue opere, Rosenthal evidenzia che:

La rappresentazione cinematografica annulla completamente la rappresentazione di sé che Veronica Franco offre nelle sue rime e lettere, la quale non consiste mai nell'affermazione del suo amore per un solo uomo [...]. Piuttosto, la narrazione che si sviluppa nelle sue *Terze rime* la presenta in molte vesti – come amante, come cortigiana tradita ed offesa, e come combattente contro i detrattori maschili (Rosenthal/McHugh 2017: 108).²⁷

Veronica Franco come autrice e come personaggio storico cerca in diversi modi di migliorare la posizione delle donne: nelle sue opere tematizzando una figura femminile che difende le altre donne e nella sua vita privata aiutando le donne in difficoltà (cfr. *ivi*: 107). Tuttavia, anche se nella scena filmica del duello tra Veronica e Maffio è presente la significativa affermazione di stampo femminista tratta dal capitolo 16 (v. 66), il film nel suo insieme attenua la tensione femminista che caratterizza le opere della scrittrice veneziana. Secondo Rosenthal e McHugh, in *Dangerous Beauty* Veronica è rappresentata soprattutto come una donna che cerca di affermarsi in una società dominata dagli uomini (cfr. 2017: 106). Nel film non solo non viene investigata la solidarietà nei confronti delle altre donne di Veronica Franco poetessa e personaggio storico (tranne in una scena ispirata alla lettera 22, cfr. *ivi*: 106-107), ma il personaggio di Veronica è presentato come oggetto dell'odio degli altri personaggi femminili (cfr. *ivi*), e soprattutto dalla moglie di Marco, Giulia, la quale, gelosa dell'amore che suo marito prova per la cortigiana, la umilia apertamente accusandola di aver rovinato molti matrimoni. Nella monografia *The Honest Courtesan* Rosenthal si sofferma sulla relazione tra le cortigiane oneste e le nobildonne, sottolineando che il rancore delle mogli aristocratiche verso le cortigiane non sorprende; uno dei motivi di tale antagonismo è, secondo la studiosa, il fatto che i nobili veneziani spesso continuavano a frequentare le cortigiane anche dopo il matrimonio (cfr. Rosenthal 1992: 74). Nel film, l'unica dalla parte della protagonista è Beatrice, sua amica e sorella di Marco. Quando Beatrice chiede aiuto a Veronica, ovvero le chiede di insegnare a

²⁷ «The cinematic representation undoes completely her self-representation in her poems and letters, which is never about affirming her love for one man [...]. Rather, the narrative that unfolds throughout her *Terze Rime* presents her in many different guises – as lover, betrayed and wronged courtesan, and as combatant against male detractors».

sua figlia il mestere della cortigiana, Veronica rifiuta spiegando che «per quanto grande sembri una gabbia è pur sempre una gabbia» (01:22:26). La scena del film in questione è ispirata alla lettera 22 (cfr. *ivi* 106-107) (la lettera è infatti parzialmente citata e tradotta in inglese in *The Honest Courtesan*, cfr. Rosenthal 1992: 128-129, 133-135), in cui l'autrice risponde a una donna che l'aveva pregata di introdurre sua figlia alla professione delle cortigiane. Nella lettera in questione Veronica Franco rifiuta la richiesta, ma il film omette quello che, secondo McHugh, è il fatto più importante: dopo aver elencato ciò che comporta il mestiere e quali sono i rischi della professione, sottolineando che non tutte le prostitute possono diventare cortigiane, Veronica Franco prometteva di aiutare la figlia della donna situandola in un istituto di carità e offrendole una possibilità di vita diversa (cfr. 2017: 107).

Margaret F. Rosenthal e Shannon McHugh mettono inoltre in rilievo alcuni dati biografici omessi nel film. Veronica Franco fu madre di sei figli, la metà dei quali tuttavia non raggiunse l'adolescenza (cfr. *ivi*: 106). Dalla monografia di Rosenthal, che contiene la trascrizione dei due testamenti della poetessa, scopriamo i nomi di due dei suoi figli: Achille, il cui padre era probabilmente Jacopo Baballi, ed Enea, figlio di Andrea Tron (cfr. Rosenthal 1992: 80). Nel film non è presente invece alcuna indicazione riguardo ai figli della protagonista né al fatto che si sposò ancora giovane con Paolo Panizza da cui divorziò poco dopo. Veronica Franco personaggio storico aveva tre fratelli, Girolamo, Orazio e Serafino (cfr. *ivi*: 66), nel film tuttavia viene rappresentato solo Serafino. Nella parte finale del film viene tematizzato il processo al tribunale dell'Inquisizione, una sequenza altamente «melodrammatica» di cui Rosenthal sottolinea la divergenza rispetto ai fatti storici, aggiungendo che la sceneggiatura di tale porzione del film fu redatta da un nuovo sceneggiatore, ingaggiato per creare «un finale più hollywoodiano» (2017: 104-105).²⁸ Veronica Franco fu davvero accusata di stregoneria, ma la persona che la denunciò fu Redolfo Vannitelli, il tutore dei suoi figli (cfr. Rosenthal 1992: 198), e non Maffio Venier, come invece avviene nell'opera cinematografica. Inoltre, nel film la punizione prevista per l'accusa di stregoneria è la condanna a morte, mentre in realtà Rosenthal spiega che la maggioranza delle accusate venivano prosciolte dopo alcune udienze, e solo alcune venivano sottoposte a pubblica umiliazione o esiliate, ma non condannate a morte (cfr. *ivi*: 158; cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 105). Veronica Franco non era, quindi, in pericolo di condanna a morte e il suo processo si concluse in breve tempo, anche grazie alle sue doti intellettuali e ai suoi legami con persone di rilievo, fra cui Domenico Venier (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 105). Nella monografia Rosenthal sottolinea che Franco morì

²⁸ «a more Hollywood ending».

giovane e povera: il processo segnò infatti l'inizio delle difficoltà che caratterizzarono gli ultimi dieci anni di vita di Veronica Franco (cfr. *ibid.*); il film ci offre invece un finale ben diverso: i due amanti abbracciati.

Le divergenze rispetto alla monografia della studiosa americana sono dettate dalle specificità del linguaggio cinematografico in generale e del genere filmico sentimentale in particolare. Tuttavia, Rosenthal sottolinea che la didascalia che compare sullo schermo all'inizio del film recita «Questa è una storia vera», e si chiede quindi che cosa implichi il concetto di “vero” in un film hollywoodiano (cfr. 2017: 108). Sulla questione del vero si sofferma il regista del film in esame in un'intervista del 2006 che presenterò qui di seguito.

Concludendo, *Dangerous Beauty*, un film hollywoodiano che si situa fra il biografico ed il sentimentale, offre un ritratto romanzato della vita della cortigiana onesta Veronica Franco a Venezia nel periodo rinascimentale. Il prodotto cinematografico, per quanto ispirato allo studio biografico e letterario offerto nella monografia di Rosenthal (Veronica Franco personaggio storico, come la protagonista del film, fu una cortigiana onesta come sua madre, visse a Venezia, Domenico Venier fu il suo protettore, pubblicò una raccolta di rime, fu denunciata e si difese davanti al tribunale dell'Inquisizione, visse in un periodo di peste e di guerra contro i Turchi), se ne discosta notevolmente. Le divergenze rispetto alla monografia sono tali da accentuare la centrale storia d'amore, in linea con i moduli retorici della commedia romantica (cfr. *ivi*: 108). Nel 2011 è stato messo in scena un musical basato sul film *Dangerous Beauty*, scritto sempre da Jeannine Dominy e con la stretta collaborazione di Rosenthal, in cui sono stati modificati gli elementi del film che avevano suscitato critiche, incluso il finale; infatti, nel musical non solo viene data molta più attenzione all'educazione di Veronica Franco, al suo ruolo di madre che lavora e ai suoi atti di solidarietà nei confronti delle altre donne come la Casa del Soccorso, ma Veronica alla fine lascia Marco (cfr. 2017: 113).

Nel 2006 Anne Aubert-Santelli e Shannon McHugh hanno intervistato il regista del film, Marshall Herskovitz, a Santa Monica, in California. L'intervista è reperibile sul sito ufficiale della University of Southern California.²⁹ Nell'intervista il regista parla delle sfide che ha dovuto affrontare dirigendo *Dangerous Beauty*. Innanzitutto Herskovitz sottolinea che, nonostante i costi molti elevati dei film storici, egli ha dovuto invece adattare la produzione del film ad un budget molto limitato. Per questo motivo la maggior parte del film è stata girata a Cinecittà, a Roma, invece che a Venezia. Inoltre, il regista afferma di aver adattato la moda

²⁹ <https://dornsife.usc.edu/veronica-franco/directing-dangerous-beauty/>.

rinascimentale ai gusti di un pubblico moderno, trovando una via di mezzo tra i vestiti rinascimentali delle cortigiane, che a suo avviso mancavano di sensualità, e i quadri del periodo che presentavano cortigiane seminude. I costumi del film sono stati creati dalla costumista italiana Gabriella Pescucci. Anche i mobili e gli interni del film sono una versione modificata rispetto a quelli rinascimentali: gli originali veneziani, secondo il regista, agli occhi di uno spettatore contemporaneo non appaiono lussuosi, ed era a suo avviso necessario trasmettere agli spettatori la sensazione di ricchezza e di prestigio. Il regista spiega inoltre i motivi per cui sono stati omessi alcuni dati biografici relativi alla protagonista, come ad esempio il fatto che fosse una madre. Herskovitz afferma che il suo scopo era quello di raccontare «una storia poetica, una storia sull'animo umano» («a poetic story, a story about the human spirit»), non necessariamente «la storia vera di Veronica Franco» («I wasn't necessarily telling the true story of Veronica Franco»), ma una storia che non mancasse di rispetto alla vera storia di Veronica Franco («I just didn't want to insult the true history of Veronica Franco»). Inoltre, molti tagli sono stati effettuati sia rispetto alla sceneggiatura di Dominy sia rispetto alle scene girate in quanto altrimenti il film sarebbe stato troppo lungo. Nell'intervista il regista si definisce in generale molto soddisfatto del film. Herskovitz mette in rilievo che il lavoro del regista è in primo luogo quello di essere un artista, e nessun'opera si può considerare perfettamente corrispondente al vero storico, sia essa un film o una biografia: si tratta sempre di interpretazioni. Inoltre, la tematica di *Dangerous Beauty* verte innanzitutto su questioni di politica sessuale. L'unica cosa di cui il regista si pente riguardo al film è di aver indicato nel finale che Veronica e Marco rimasero amanti per il resto della vita, perché non esistono prove che dimostrino questo fatto, anche se all'epoca riteneva la frase necessaria per un perfetto finale. Nell'intervista il regista dichiara inoltre che per lui era molto importante comunicare che Veronica Franco, oltre che cortigiana onesta, fosse anche una donna brillante e una poetessa, e per sottolineare questo aspetto il film tematizza, ad esempio, la sfida poetica.

Personalmente ritengo che *Padrona del suo destino* sia un'opera cinematografica riuscita nel suo genere, che si situa fra il biografico ed il sentimentale, e risulti fruibile e gradevole anche per un pubblico non interessato a problematiche storiche o letterarie. Tuttavia, dal mio punto di vista di studentessa di letteratura, avrei apprezzato se il film avesse dato maggiore spazio ai versi originali dell'autrice, e in particolare la versione doppiata, che non sembra avvalersene. Inoltre, mi trovo d'accordo con Rosenthal e McHugh riguardo al fatto che il ritratto offerto nel testo filmico, in ultima analisi, smorza il potenziale emancipatorio della scrittura e della vita di Veronica Franco, principalmente in quanto declinato in chiave

sentimentale. Nella seconda parte di questa tesi intendo offrire un confronto fra la rappresentazione letteraria (nelle *Terze rime*) e la rappresentazione filmica della relazione fra Veronica Franco, Marco Venier e Maffio Venier.

4. VERONICA FRANCO E MARCO VENIER

Rosenthal e Jones rimarcano che il nome Marco Venier («Marco Veniero») compare in una delle copie delle *Terze rime* per indicare l'autore del primo capitolo (cfr. 1998: 13); la rubrica in questione recita «del magnifico messer Marco Veniero alla signora Veronica Franca» (Crivelli 2005: 88).³⁰ Tale indicazione fu eliminata nelle pubblicazioni successive. La questione dell'attribuzione del primo testo poetico delle *Terze rime* rimane una questione aperta (cfr. *ibid.*), così come non è chiaro chi siano gli autori di tutti i capitoli la cui intestazione recita *Incerto autore*, come ho già ribadito.

In *Dangerous Beauty* la relazione tra Veronica Franco e Marco Venier viene rappresentata in chiave romantizzata e l'intero film ruota intorno alla loro storia amorosa. Rispetto alle informazioni presenti nella monografia di Rosenthal, nel film molti elementi sono stati modificati, tralasciati o aggiunti, e le modifiche, che si allineano con il genere biografico-sentimentale del film, sono funzionali, a mio avviso, ad aumentare il potenziale bacino di spettatori. Come è già stato precedentemente sottolineato, non risulta che Marco Venier sia stato l'uomo più importante nella vita di Veronica Franco né il suo unico amante, tuttavia, il fatto che in una copia delle *Terze rime* gli venga attribuita la paternità del primo testo poetico della raccolta può essere letto come segnale del ruolo significativo che Veronica Franco gli assegnava. In *Dangerous Beauty* Marco Venier è rappresentato nel ruolo di amante di Veronica e di senatore di Venezia. In realtà le sue funzioni furono molto più numerose. Come mette in rilievo Rosenthal in *The Honest Courtesan*, le posizioni di prestigio occupate da Marco Venier (1537-1602) nella Repubblica di Venezia furono quelle di *ufficiale alle cazude* (si occupava di riscossione delle imposte), *provveditore sopra la sanità* (era responsabile della salute pubblica), *savio di terraferma* (era il responsabile degli affari militari sulla terraferma), *avogadore di comun* (aveva "l'incarico di sostenere le ragioni pubbliche nei processi civili e

³⁰ Tatiana Crivelli afferma che «così recita una rubrica apposta a un esemplare conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze» (2005: 88, n. 24).

penali”³¹), *bailo* a Costantinopoli (aveva funzioni di console e ambasciatore³²), capo del Consiglio dei Dieci e, infine, *savio grande*, sintagma che indica il membro più importante del Collegio veneziano (cfr. 1992: 51). Sappiamo che Marco Venier era nipote di Domenico Venier. Oltre alla partecipazione alla sfera politica, Marco Venier fu anche un poeta. Giuseppe Gullino mette in rilievo che, secondo l’erudito veneziano settecentesco Giovanni Degli Agostini (*Notizie istorico-critiche [...] degli scrittori viniziani*, II, Venezia 1754), Venier non solo fu amante di Veronica Franco, ma le avrebbe dedicato sei componimenti proibendo, tuttavia, che fosse indicato il suo nome, componimenti che Veronica Franco avrebbe poi pubblicato nelle *Terze rime*; ad un’altra donna di nome Cinzia Brazzoduro Garzadori dedicò invece due sonetti (cfr. Gullino 2020).³³ In *Dangerous Beauty* il personaggio di Marco si sposa con Giulia de Lezze; secondo Gullino, invece, Marco Venier personaggio storico non convolò mai a nozze (cfr. *ibid.*).

Anche se non è possibile avere l’assoluta certezza che Marco Venier sia l’autore del primo capitolo delle *Terze rime*, ovvero che sia il corrispondente poetico di Veronica Franco nel primo scambio di capitoli della raccolta, tale ipotesi è senz’altro plausibile, soprattutto in quanto corroborata, come dicevo, dall’intestazione presente in un esemplare delle *Terze rime*, e su di essa baserò pertanto le mie osservazioni in questa parte della tesi. Nella monografia *The Honest Courtesan* Rosenthal sostiene che Marco Venier fu amante di Veronica Franco; inoltre, la studiosa avanza l’ipotesi che egli fosse il corrispondente poetico dell’autrice in tutti i capitoli di *Incerto autore* nelle *Terze rime* (cfr. 1992: 160). Il ruolo di Marco Venier in *Dangerous Beauty* è ispirato liberamente alla monografia di Rosenthal, in cui, come ho già sottolineato, vengono analizzati brani tratti dallo scambio di capitoli proemiale (cfr. 1992: 180-186). Essendo Marco un membro della famiglia Venier, la sua presenza nel film agevola la tematizzazione di altri personaggi cruciali nella vita di Veronica Franco, e mi riferisco in particolare a Domenico e Maffio Venier. In questa parte della tesi mi propongo di analizzare lo scambio di capitoli proemiale delle *Terze rime* e in particolare la rappresentazione della relazione tra il soggetto poetico maschile del capitolo ternario di proposta e il soggetto poetico femminile del capitolo ternario di risposta per metterla a confronto con la rappresentazione cinematografica della relazione fra i due protagonisti del film, Veronica e Marco.

³¹ Voce “avogadori” dell’enciclopedia Treccani, https://www.treccani.it/enciclopedia/avogadori_%28Enciclopedia-Italiana%29/.

³² Cfr. la voce “bailo” dell’enciclopedia Treccani, <https://www.treccani.it/vocabolario/bailo/>.

³³ Cfr. la voce “Venier, Marco” a cura di Giuseppe Gullino nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 98 (2020), reperibile sul sito https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-venier_%28Dizionario-Biografico%29/.

Come sottolinea Rosenthal, i primi due capitoli della raccolta hanno una funzione cruciale: lo scambio «proposta/risposta» iniziale «funziona come una sorta di prologo a tutte le *Terze rime*» (Rosenthal 1989: 243).³⁴ Le *Terze rime* sono spesso lette come strumento di autopromozione da parte della poetessa (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 14): avendo la parola maschile un peso notevole in una società patriarcale, Franco include nella sua raccolta scambi proposta/risposta con letterati che ne tessono le lodi (indicati con la dicitura «incerto autore»).

La chiave in cui è redatto il primo capitolo, presumibilmente di Marco Venier, è caratterizzata da elementi petrarcheggianti: l'io lirico soffre a causa della «donna crudel» che non ricambia il suo amore e la supplica di alleviare le sue pene (cfr. Rosenthal 1992: 181-182). Il locutore menziona più volte la «gran bellezza» della sua interlocutrice, ma la avverte della precarietà della stessa, attingendo al topos tradizionale della rosa:

e mentre di qua giù nessun ben posa,
nasce e spar la beltà più che baleno,
non che qual nata e secca a un tempo rosa. (1, vv. 34-36)³⁵

La donna, come sottolinea il locutore, potrebbe perdere la sua bellezza da un momento all'altro. Tuttavia, la sua bellezza perdurerà nel tempo a condizione che la donna sia pietosa verso il locutore e lo liberi dalle sue pene:

Dunque, per farvi al mondo eterna e diva,
amica di pietà verso chi v'ama,
siate di crudeltà nemica e schiva. (1, vv. 40-42)

L'importanza di questo capitolo sta nel fatto che, oltre a lodare la «beltà d'ogni essemplio altro divisa» (v. 61), l'io poetico esalta anche le capacità intellettuali e poetiche della donna mediante riferimenti mitologici (cfr. Crivelli 2005: 91):

³⁴ «stands as a kind of prologue to the entire *Terze rime*».

³⁵ Tutti i versi tratti dalle *Terze rime* di Veronica Franco in questa tesi sono citati secondo l'edizione critica a cura di Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones: Franco, Veronica (1998). *Poems and Selected Letters* [ed. trad. Ann Rosalind Jones, Margaret F. Rosenthal], Chicago: University of Chicago Press.

A Febo è degno che si sodisfaccia
dal vostro ingegno, ma da la beltate
a Venere non meno si compiaccia:
le tante da lei grazie a voi donate
spender devete in buon uso, sì come
di quelle, che vi diede Apollo, fate:
con queste eternerete il vostro nome,
non men che con gli inchiostri; e lento e infermo
farete il tempo, e le sue forze dome. (1, vv. 151-159)

Nelle *Terze rime* Franco insiste sulla rappresentazione di sé come donna colta e come amante provetta e per questo motivo apre la propria raccolta di rime con versi di pugno altrui che lodano sia il suo aspetto fisico che le sue abilità di scrittura (cfr. Crivelli 2005: 91). In altre parole, la scrittura per Franco rappresenta uno strumento per elevarsi dal ruolo della prostituta comune, in quanto le permette di costruire un'immagine di sé come poetessa colta e cortigiana dalle doti straordinarie. I suoi versi sono, quindi, funzionali ad assicurarle la promozione nell'ambito sociale.

Anche se il locutore esalta la sua interlocutrice e la definisce superiore alle altre donne, le sue lodi non sono assolute bensì subordinate al soddisfacimento del suo desiderio:

E così 'l vanto avete tra le belle
di dotta, e tra le dotte di bellezza,
e d'ambo superate e queste e quelle;
e mentre l'uno e l'altro in voi s'apprezza,
d'ambo sarebbe l'onor vostro in tutto,
se la beltà non guastasse l'asprezza. (1, vv. 133-138)

Anche se loda sia la sua bellezza che la sua istruzione ed il suo talento per la scrittura, è evidente che il locutore attribuisce maggiore importanza al ruolo della sua interlocutrice come amante che come poetessa. La figura femminile è rappresentata come oggetto del suo desiderio, funzionale al suo piacere, piuttosto che come una donna con la propria voce. Infatti, secondo Marilyn Migiel, in questo capitolo l'io poetico maschile «cerca di *fare in modo* [...] che lei scelga Venere al posto di Apollo, l'amore sensuale al posto della poesia e attività intellettuale» (Migiel 2016: 63).³⁶ Marilyn Migiel mette in evidenza, inoltre, l'aggressività del locutore che richiede dalla figura femminile a cui si rivolge la piena sottomissione sessuale mediante «dichiarazioni d'amore da un lato ed asserzioni con le quali cerca di controllarla ed intimidirla dall'altro» (Migiel 2016: 61).³⁷ I versi in questione riguardano la descrizione di un incontro sensuale nel letto:

Prenderei con le mani il forbito oro
de le trecce, tirando de l'offesa,
pian piano, in mia vendetta il fin tesoro.
Quando giacete ne le piume stesa,
che soave assalirvi! e in quella guisa
levarvi ogni riparo, ogni difesa! (1, vv. 121-126)

Le espressioni «tirando», «assalirvi», «levarvi ogni riparo, ogni difesa» comunicano l'aggressività del locutore nei confronti dell'oggetto del suo desiderio. In questi versi la donna è, in altri termini, rappresentata come oggetto sessuale da sottomettere alla volontà del soggetto desiderante. Il passaggio riportato, come sottolinea Migiel, viene interpretato spesso come un'aggressione giocosa e la violenza che si può leggere nei versi viene attenuata; nella traduzione dall'italiano all'inglese nell'edizione di Rosenthal e Jones «assalirvi» viene ad esempio tradotto con l'espressione «to fall upon you» (cfr. Migiel 2016: 62). Ad ogni modo, sono numerosi i segnali testuali che suggeriscono che lo scopo del locutore sia quello di controllare e dominare la figura femminile desiderata: per realizzare tale scopo egli «stabilisce

³⁶ «trying to *make sure* [...] that she chooses Venus over Apollo, sexual love over poetry and intellectual activity». Corsivo nell'originale.

³⁷ «declarations of love on one hand and controlling and threatening assertions on the other».

che il non conformarsi al suo desiderio sarebbe risultato in una punizione» (*ivi*: 63).³⁸ Dal brano succitato si evince, in altri termini, la problematicità della lode dell'intelletto della donna perché, anche se le sue capacità possono paragonarsi a quelle degli dei, il suo compito rimane in primo luogo quello di soddisfare i desideri dell'uomo.

Il secondo capitolo della raccolta è anche il primo capitolo dichiaratamente di Veronica Franco e costituisce la risposta della poetessa al capitolo 1. Secondo Migiel, il capitolo in esame non è un'autocelebrazione da parte della poetessa, come la critica franchiana solitamente suggerisce, quanto piuttosto «una pacata riflessione su come gestire l'aggressività»³⁹ presente nel capitolo del proponente (*ivi*: 61; cfr. anche *ivi*: 59). Nel capitolo 2 la locutrice cerca di invertire i ruoli stabiliti dalla convenzione petrarchista e di uscire dal ruolo di oggetto silenzioso del desiderio (cfr. Rosenthal 1992: 186). La locutrice si dichiara insoddisfatta della modalità di corteggiamento tematizzata nel capitolo 1 e domanda più volte al suo interlocutore la dimostrazione dell'amore con i fatti perché non crede a «quel che mostran le parole e 'l volto» (v. 2):

E se invero m'amate, assai mi duole
che con effetti non vi discopriate,
come chi veramente ama far suole (2, vv. 28-30)

Nel capitolo di risposta emerge la diffidenza della locutrice nei confronti delle lodi articolate dal suo interlocutore, il suo volersi difendere in generale dai «falsi detti» e dalla «finta sembianza» (v. 18) e la sua ricerca di certezze («quello della certezza è destro calle, / che sempre mena a riposato albergo / [...] a questo gli occhi del mio pensier ergo, / e da parole e da vezzi delusa, / tutti i lor vani indizi lascio a tergo», vv. 19-20, 22-24). La locutrice lascia la seguente scelta al suo interlocutore:

Poi ch'io non crederò d'esser amata,
né 'l debbo creder, né ricompensarvi

³⁸ «establishes that there will be punishment for non-compliance with his desire».

³⁹ «a tempered reflection on how to manage aggression».

per l'arra che fin qui m'avete data,
dagli effetti, signor, fate stimarvi:
con questi in prova venite, s'anch'io
il mio amor con effetti ho da mostrarvi;
ma s'avete di favole desio,
mentre anderete voi favoleggiando,
favoloso sarà l'acetto mio;
e di favole stanco e sazio, quando
l'amor mi mostrerete con effetto,
non men del mio v'andrò certificando. (2, vv. 34-45)

Nel passaggio riportato la poetessa usa la parola «effetti» ben tre volte (ai vv. 37, 39, 44), insistendo che l'amore deve essere dimostrato con i fatti, e non con parole lusinghiere che possono essere false.

La poesia di stampo petrarchista tematizza in genere l'irraggiungibilità dell'oggetto del desiderio, ed è, in virtù della lezione bembiana primocinquecentesca, tendenzialmente caratterizzata da toni platonizzanti: si tratta di «un modello letterario garbato, decoroso e dignitoso, consapevolmente elitario e [...] lontano da ogni macchia di volgarità» (Cox 2008: 58).⁴⁰ Nelle *Terze rime* di Veronica Franco, come scrive Tatiana Crivelli, il modello petrarchista è presente «come *Leitmotiv* del suo discorso amoroso», esso emerge in alcune scelte lessicali e «nell'adozione di un dialogo con momenti altamente lirici fra due amanti» (2005: 94). Tuttavia, il distacco dalla convenzione petrarchista si nota soprattutto nella scelta di usare i capitoli ternari, assenti nei *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca, il che permette all'autrice di «fare spazio alla tradizione della poesia erotica e infiltrare [...] il sapore di un realismo dai caratteri decisamente sensuali» (*ivi*: 96.). Benedetta Lamanna sostiene che la locutrice nel capitolo 2, degradando a “favole” il discorso petrarcheggiante del suo interlocutore (il termine e i suoi derivati sono ripetuti ben quattro volte in quattro versi successivi, ai vv. 40-43: «favole», «favoleggiando», «favoloso», «favole»), «denuncia la

⁴⁰ «a polite, decorous, and dignified model of literature, self-consciously elitist and [...] remote from any taint of vulgarity».

tradizione letteraria maschile dominante in favore di una modalità di comunicazione più autentica e reciproca» (Lamanna 2019: 76).⁴¹ La locutrice del secondo capitolo non accetta, in altri termini, il tipo di relazione proposto dal suo interlocutore nel capitolo 1, una relazione di dominazione dell'uomo sulla donna. Il proponente richiedeva infatti l'obbedienza e la resa della donna, suggerendo in tal modo che i suoi desideri avessero maggiore importanza e dovessero essere soddisfatti a prescindere dalla volontà della sua interlocutrice. Nel capitolo di risposta la locutrice articola invece un diverso approccio alla relazione amorosa. Nel testo viene rappresentato un amore basato sull'onestà e sulla reciprocità, e viene enfatizzata la connessione tra due persone (cfr. Migiel 2016: 70). Tra gli atteggiamenti dei due soggetti poetici esiste un nesso di causalità: se l'uomo decidesse di dimostrare alla donna il suo amore con i fatti lei risponderrebbe allo stesso modo; se invece egli continuerà a corteggiarla solo con le parole, da lei otterrà solo parole. Ottenere una dimostrazione d'amore mediante gli «effetti», ovvero con i fatti, implica un rapporto basato sulla collaborazione, e più precisamente su una collaborazione intellettuale ovvero poetica: come sottolinea Rosenthal, nel secondo capitolo Veronica Franco trasforma la silenziosa musa petrarchesca in «collaboratrice poetica» («poetic collaborator»; Rosenthal 1989: 247-248; Rosenthal 1992: 185). Se l'interlocutore soddisferà le richieste della locutrice, la quale esige un'interazione a livello intellettuale (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 14), egli sarà ricompensato pienamente sul piano sensuale:

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,
 sì che quel, che strettissimo pareo,
 nodo de l'altrui amor divien più stretto. (2, vv. 154-159)

La locutrice promette la riconciliazione «in letto» (v. 155) e conclude il capitolo con l'esaltazione di se stessa come amante. Veronica Franco infatti mette in mostra nei suoi versi il fatto di essere una cortigiana, senza reticenze. Alla fine del secondo capitolo la locutrice

⁴¹ «denounces the dominant male literary tradition in favour of a more authentic, reciprocal mode of communication».

allude «con una chiara metafora erotica» all'atto sessuale stesso, rovesciando tuttavia i ruoli tradizionali: «è la donna a penetrare qui nel grembo dell'amante» (cfr. Crivelli 2005: 99):

Il valor vostro è quel tenace nodo
che me vi può tirar nel grembo, unita
via più ch'affisso in fermo legno chiodo (2, vv. 175-177)

Posizionando questo capitolo nella zona proemiale delle *Terze rime* Franco «definisce il suo approccio all'amore, alla sessualità, all'eccellenza, alle imprese di successo ed alla tradizione letteraria» (Miguel 2016: 60).⁴² Nel capitolo in esame viene tematizzata infatti una visione della relazione amorosa che trascende la necessità di controllo dell'altro espressi nel primo capitolo, favorendo la libertà individuale e la condizione di parità, intellettuale ed erotica, con il partner. Mi sembra pertanto plausibile concludere che il capitolo 2 sia un testo caratterizzato da un potenziale emancipatorio che potremmo definire femminista in quanto contrasta la logica della dominazione di un sesso sull'altro, promuovendo relazioni interpersonali di parità e reciproco rispetto.

Dallo scambio di capitoli proemiale delle *Terze rime* emerge quindi una complicata dinamica relazionale tra i due soggetti poetici, la quale allude, nella finzione letteraria, al rapporto fra gli autori (o presunti tali) dei versi: Marco Venier e Veronica Franco. In questa parte della tesi è mia intenzione proporre un confronto fra la dinamica relazionale che emerge dai versi di Veronica Franco e quella rappresentata nel film *Padrona del suo destino*.

Come ho già avuto modo di notare, *Padrona del suo destino* (*Dangerous Beauty* nella versione originale) è un film fra il biografico ed il sentimentale che verte sulla relazione amorosa tra Veronica Franco e Marco Venier. La trama del film, già esposta in precedenza, prevede che con il ritorno di Marco a Venezia i due giovani si innamorino subito l'uno dell'altra. Mentre Veronica vede nel matrimonio una romantica unione tra due amanti ed è convinta di aver trovato il suo futuro marito, la madre Paola è consapevole che sposarsi a quei tempi significava «concludere un affare» (00:07:18). Anche Marco è cosciente della correlazione tra l'amore e la politica. L'amore tra i due non è sufficiente per il loro matrimonio

⁴² «defines her own approach to love, sexuality, excellence, successful attainments, and the literary tradition».

vista la diversa condizione sociale delle loro famiglie; inoltre, Marco ha il dovere di sposare una donna che possa migliorare la sua posizione, e non il contrario. Il suo matrimonio deve beneficiare sia la famiglia Venier che la Repubblica di Venezia. Marco pone fine alle illusioni di Veronica con la seguente spiegazione: «Il matrimonio non è romantico; per questo Dio ha creato la poesia» (00:16:30). Veronica intraprende quindi la carriera di cortigiana, e Marco, vista la situazione, le propone pragmaticamente: «Sappiamo entrambi che l'amore è un impegno arduo, se non impossibile, perciò perché non goderci quel poco che ci è permesso insieme» (00:38:40). Veronica, che in amore vuole tutto o niente, segue il consiglio della madre che le insegna a stare attenta a non innamorarsi di nessun cliente, altrimenti rischia di perderlo. Come sappiamo, l'amore tra Marco e Veronica persisterà nonostante tutti gli ostacoli: l'impossibilità del loro matrimonio, la professione di cortigiana di Veronica, il matrimonio di Marco con Giulia, la gelosia di Marco a causa della notte trascorsa da Veronica con il re Enrico, la guerra, il processo di Veronica davanti all'Inquisizione per l'accusa di stregoneria. Nel film Marco Venier è presentato come l'unico uomo che Veronica ami veramente. Egli dal canto suo cerca di trovare il modo di stare con lei nonostante la situazione in cui si trovano. Il personaggio maschile cerca di allontanare la protagonista dalla professione di cortigiana offrendosi di mantenere lei e la sua famiglia, la difende davanti al tribunale mettendo a rischio anche se stesso. Possiamo concludere che in *Padrona del suo destino* Marco Venier è rappresentato in una luce, tutto sommato, positiva. L'aggressività nei confronti di Veronica Franco come oggetto del suo desiderio che traspare dal primo capitolo delle *Terze rime* è assente, a mio avviso, nel ritratto filmico del personaggio maschile.

Nel film la protagonista viene esaltata come poetessa, e questo è un elemento tematico che lo accomuna alle *Terze rime*. In particolare, il personaggio di Marco loda le doti poetiche del personaggio di Veronica. Venendo davanti al balcone di Veronica, Marco, visibilmente ubriaco, le grida dalla gondola: «Veronica, divina poetessa, siete la stella più lucente del firmamento veneziano. La più gelida, ma anche la più lucente» (00:46:55). (Nella versione inglese invece che «divina poetessa» il personaggio la definisce mia piccola poetessa: «my little poetess»⁴³). Inoltre, per convincerla ad abbandonare il mestiere di cortigiana e a stare solo con lui, le rivolge le seguenti parole: «Veronica Franco, poetessa e mia signora» (01:04:20). Anche se nel film non si accenna al fatto che Marco Venier fosse egli stesso un poeta, dalle sue parole emerge il suo interesse per la poesia, come ad esempio nella già citata affermazione: «Il

⁴³ La sceneggiatura desunta dal film *Dangerous Beauty* è reperibile su vari siti online, ad esempio sul sito https://sublikescript.com/movie/Dangerous_Beauty-118892, da cui traggio le citazioni in questa tesi.

matrimonio non è romantico, per questo Dio ha inventato la poesia» (00:16:30). Inoltre, in una scena del film *Marco* si rivolge a Veronica in versi. Mi riferisco alla scena del loro incontro in gondola, in cui egli esalta la bellezza dei suoi occhi con le seguenti parole: «e sì mi fan sentire, i vostri occhi, com'alba che discioglie ciò che è notte» (00:09:36). Rosenthal, riferendosi a questa scena nella versione originale del film, sottolinea in generale l'abilità della sceneggiatrice Jeannine Dominy di distinguere i due protagonisti sul piano del registro linguistico: «Marco, quando si rivolge a Veronica, parla in un linguaggio amoroso astratto e petrarcheggiante, invece lei esprime in modo discorsivo, diretto e concreto i suoi punti di vista sull'amore» (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 103).⁴⁴ La studiosa rimarca inoltre che tale differenza rimanda alla scrittura poetica di Veronica Franco, in cui la voce della locutrice «non viene appropriata dal locutore; la voce femminile non è astratta o crudele», in cui la locutrice richiede, invece, dal suo amato che entri in dialogo con lei (cfr. *ibid.*).⁴⁵ In altri termini, la differenza fra la voce del locutore e la voce della locutrice nello scambio poetico proemiale emerge anche nel testo filmico, comunicata dai due diversi registri linguistici che contraddistinguono i due protagonisti nel loro dialogo. Tornando alle parole del personaggio maschile in questa scena, il topos della straordinaria bellezza degli occhi femminili e dei loro effetti sull'amante è presente anche nel primo capitolo delle *Terze rime*, tuttavia i versi a cui mi riferisco non sono citati nella monografia di Rosenthal:

Amor da que' begli occhi in me saetta
 con tal dolcezza, che 'l mio espresso danno
 via più sempre mi giova e mi diletta.
 Ben questi al chiaro sole invidia fanno,
 ben ch'ancor Febo con diletto mira
 le bellezze che tante in voi si stanno (1, vv. 64-69)

Nella sua monografia Rosenthal analizza i primi due capitoli e cita, offrendone la traduzione in inglese, un numero cospicuo di versi tratti dal primo capitolo (vv. 1-6, 19-21, 118-126), e

⁴⁴ «Marco speaks in a Petrarchan abstract language of love when addressing Veronica, while Franco speaks in a forthright concrete discursive manner about her views on love».

⁴⁵ «a woman's voice is not appropriated by a male speaker; a woman's voice is not abstract or cruel. Rather, Franco requests that her beloved enter into a dialogue with her throughout her poems».

soprattutto dal secondo (vv. 1-9, 37-45, 82-87, 94-105, 154-159, 166-171, 181-190). Nel testo filmico non sembrano ravvisabili adattamenti di versi tratti dallo scambio di capitoli proemiale, né nella versione originale del film, né nella versione italiana. Tuttavia, nel film sono presenti scene che tematizzano le rime che la poetessa compone ispirata al suo amore per Marco. In particolare, in una scena del film Veronica è rappresentata nell'atto di redigere versi che, nella versione doppiata, richiamano scelte lessicali presenti nelle *Terze rime*. Mentre Veronica compone i suddetti versi, il fratello, come ho già notato, le ruba il foglio e legge ad alta voce: «Amor che accendi nelle voglie caste moderati e onesti i miei desiri» (00:07:38). Il sintagma «voglie caste» in vicinanza del verbo accendere («da queste accesa, le mie voglie caste», v. 145), nonché il sintagma «i moderati onesti miei desiri» (v. 152) li troviamo nel capitolo 19, in cui la locutrice ricorda il suo amore per un uomo di chiesa. I versi composti dal personaggio di Veronica nella versione italiana del film in questa scena non sono un adattamento di quelli presenti nella versione originale: «Life's harshness all forgave / Hearts yearning met / When God, your soul did... (in traduzione: La durezza della vita perdonò tutto / Cuori desiderosi si incontrarono / Quando Dio, la tua anima...)». In un altro punto del film, mentre sullo schermo scorrono scene romantiche fra i due protagonisti e infine vediamo Veronica nell'atto di scrivere a lume di candela, la voce fuori campo della protagonista pronuncia i seguenti versi: «Ritrovo me perduta nei suoi occhi, deliro di patir questa passione, lui vede che son resa ai suoi ginocchi e il cor mi spinge contro ogni ragione. Come potrei amarvi così lesta? “L'amore non attende,” ei mi risponde, quale magia mi colse, qual tempesta, come posso io l'amor salvar dall'onde?» (00:11:59).⁴⁶ La versione doppiata è in questo caso un adattamento del testo nella versione originale del film e non sembra echeggiare versi delle *Terze rime*: «I find myself within his eyes / And long for more of myself to know / He hears, it seems, my silent cries / And makes my heart my reason's foe / How can this be, to love so quickly? / “Love does not wait,” is his reply / What magic weaves his touch to trick me? / How can I now my love deny?».

Come sottolinea Rosenthal, Veronica Franco nelle sue opere in generale (e nel capitolo 2 delle *Terze rime* in particolare), contraddice la diffusa rappresentazione stereotipizzata delle cortigiane, tematizzata fra gli altri da Aretino, secondo cui tutte le cortigiane sarebbero menzognere, lascive, opportuniste e venali, interessate esclusivamente al denaro (cfr. Rosenthal 1989: 233; 246-247); infatti, la locutrice del secondo capitolo afferma che il suo

⁴⁶ *Ibidem*.

scopo non è quello di essere mantenuta economicamente dal suo interlocutore (i seguenti versi sono presenti anche in Rosenthal 1992: 184):

E però quel che da voi cerco adesso
non è che con argento over con oro
il vostro amor voi mi facciate espresso:
perché si disconvien troppo al decoro
di chi non sia più che venal far patto
con uom gentil per trarne anco un tesoro. (2, vv. 94-99)

In modo simile, nel film il personaggio di Veronica dichiara: «non ci sarà mai, mai mercato tra noi» (01:00:33), un'affermazione possibilmente ispirata ai versi succitati.

All'inizio del film Veronica viene corteggiata da Marco, e dal suo atteggiamento è evidente che lei si sforza di capire se le parole e i gesti del suo corteggiatore siano sinceri o falsi. Veronica è consapevole, infatti, del fatto che Marco abbia avuto relazioni con altre donne. Quando Marco ritorna a Venezia e comunica a Veronica di aver sentito la sua mancanza, lei gli risponde: «Con tutte le donne che avevate intorno?» (00:06:16). Il dialogo procede con le seguenti battute:

Marco: Le romane non sono degne di reggere la candela alle veneziane; né le francesi, né le fiorentine, né altre da tutta l'Europa giù al Levante.

Veronica: Ne avete fatto una buona raccolta.

Marco: Un passatempo aspettando il vostro fiore. (00:06:18–00:06:31).

In seguito, nella scena in cui le regala un libro che avrebbe comprato a Roma “per lei”, Veronica sa che sta mentendo e ribadisce che non vuole essere scambiata «per una delle vostre facili dame di corte» (00:10:47). Il personaggio di Veronica esige, insomma, un rapporto basato sulla sincerità – si tratta, in fin dei conti, di un ritratto simile a quello che Veronica offre di sé

nel secondo capitolo, in cui, come abbiamo visto, il soggetto poetico femminile rifiuta i «falsi detti» e la «finta sembianza» (2, v. 66).

La consapevolezza di essere una amante abile e desiderata, che caratterizza il tessuto semantico del secondo capitolo delle *Terze rime*, emerge nella seguente battuta che nel film Veronica rivolge a Marco: «Non esiste un uomo a Venezia che io non possa avere» (00:38:34). Nel capitolo 2 la locutrice dimostra infatti piena fiducia nelle proprie capacità di amante: «le delizie d'amor farò gustarvi» (v. 149).

Nel film è presente inoltre il motivo del rifiuto. Marco dice a Veronica che la sua bellezza è crudele per gli uomini che lei rifiuta:

Veronica: La caccia ha in sé, non credete, una crudele bellezza.

Marco: Simile alla vostra?

Veronica: La mia bellezza è crudele?

Marco: Con tutti, no. Crudele con chi rifiutate, sì. (00:44:24–00:44:37).

La cortigiana rifiuta infatti Marco alcune volte, sia per la rabbia di non poterlo avere come marito che per i consigli della madre, e la sua bellezza è per questo dal lui definita «crudele» (nella versione originale del film: «cruel»). Nel primo capitolo delle *Terze rime*, come già notato, il locutore descrive la sua interlocutrice come una donna crudele per il fatto che non ricambia il suo amore: «S'io v'amo al par de la mia propria vita, / donna crudel, e voi perché non date / in tanto amor al mio tormento aita?» (1, vv. 1-3). Si tratta di versi che Rosenthal riporta, traduce ed analizza nella sua monografia (1992: 182) e che probabilmente ispirano lo scambio di battute succitato, fedele traduzione dello scambio di battute nella versione originale del film.

Quanto al carattere del personaggio di Marco Venier, nel film viene menzionata la sua vanità (00:10:15–00:10:27).:

Marco: Credevo foste troppo ragazzina per ciò che avrei voluto donarvi davvero.

Veronica: Forse non sono tanto ragazzina quanto voi vanitoso.

In questa battuta emerge il desiderio sessuale di Marco. Nel primo capitolo delle *Terze rime*, come ho già messo in rilievo precedentemente basandomi sulle osservazioni della studiosa Migiel, sono presenti elementi che possono essere letti come segnali dell'aggressività del locutore nei confronti del suo oggetto del desiderio. Nel film il personaggio di Marco è innamorato di Veronica ed è molto geloso quando lei trascorre il suo tempo con altri amanti, ma non è mai rappresentato come aggressivo nel suo desiderio per Veronica. Il personaggio di Marco rispetta Veronica sia come amante che come poetessa. Tuttavia, in alcune scene possiamo notare il suo egoismo e la sua superbia. Quando scopre che Veronica è diventata cortigiana, la mette in una situazione imbarazzante chiedendole di dimostrare le sue capacità poetiche davanti a tutti i presenti «dando battaglia» (00:32:26) ai versi di Maffio Venier. Inoltre, anche se è sposato e torna tutte le notti da sua moglie, Marco non accetta il fatto che Veronica abbia trascorso la notte con il re di Francia, pur essendo stata costretta a farlo per aiutare Venezia nella guerra. Infine, proprio come Veronica, anche Marco è sottoposto a pressione da parte dei suoi genitori. Suo padre gli ricorda più volte che con Veronica può divertirsi, ma non sposarla. Il protagonista non sa opporsi alla volontà del padre e sceglie, all'inizio, la carriera politica invece di un matrimonio felice.

Le divergenze principali fra la rappresentazione della relazione tra Veronica Franco e Marco Venier nel testo filmico e la rappresentazione che offre il testo letterario, ovvero lo scambio proemiale delle *Terze rime*, dipendono principalmente dal fatto che mentre nel testo filmico il personaggio di Marco, caratterizzato solo come uomo politico e non come poeta, è rappresentato come l'unico vero amore di Veronica, nelle *Terze rime* il personaggio di Marco Venier, come locutore del primo capitolo, è solo una delle voci maschili presenti nella raccolta (ricca di *Incerti autori*), anche se si tratta di una voce sicuramente importante, in quanto viene allogata in zona proemiale. Inoltre, dalla rappresentazione del rapporto fra Veronica e Marco nel testo filmico non emerge la visione della relazione fra uomo e donna basata sulla reciprocità e sulla collaborazione, amorosa e intellettuale, che invece viene comunicata nel secondo capitolo dalla voce femminile, come sottolinea Rosenthal nella sua monografia. Nel secondo capitolo delle *Terze rime* Veronica Franco rappresenta infatti la relazione fra uomo e donna in una chiave sovversiva, insistendo sulla parità fra i sessi. Da quanto ho potuto rilevare, nella versione italiana del film non vengono usati versi originali delle *Terze rime* tratti dal primo e dal secondo capitolo.

5. VERONICA FRANCO E MAFFIO VENIER

Il legame con i membri della famiglia Venier era molto importante per Veronica Franco. Domenico Venier, nel cui salotto si riunivano gli intellettuali del tempo, era amico, protettore e consigliere della poetessa. Tuttavia, nonostante l'appoggio e la protezione di Domenico Venier, uno degli intellettuali più influenti di Venezia, Veronica Franco fu più volte attaccata proprio da suo nipote, Maffio Venier.

Maffio Venier (1550-1586) era un noto poeta antipetrarchista che scriveva i suoi testi poetici in dialetto veneziano invece che in toscano, secondo lui adatto soltanto alla lirica amorosa (cfr. Rosenthal 1992: 43-44). Come mette in rilievo Francesca Favaro, è probabile che il padre Lorenzo Venier, autore del poemetto pornografico *La puttana errante*, abbia ispirato il poeta ad allontanarsi dal petrarchismo; ad ogni modo, i versi di Maffio Venier, «a prescindere dal pregiudizio sull'oscenità», vanno considerati:

tra i migliori prodotti della poesia vernacolare del secolo, in grado di valorizzare mirabilmente la vivacità e la duttilità espressiva del dialetto veneziano.⁴⁷

Le ragioni per cui Maffio Venier scrisse testi poetici diffamatori ai danni della reputazione della poetessa e cortigiana veneziana sono probabilmente personali, e in particolare, come suggerisce Wojciehowski, dovute alla sua gelosia nei confronti dell'autrice (cfr. Wojciehowski 2006: 367-368). Anche Margaret Rosenthal sottolinea l'invidia di Maffio Venier nei confronti della poetessa, legata forse al fatto che Franco godeva dell'appoggio di Domenico Venier (cfr. 1992: 17). Anche se proveniva da una delle più prestigiose famiglie nobili veneziane, Maffio Venier era continuamente alla ricerca di benefici ecclesiastici e di benefattori che lo mantenessero economicamente (cfr. *ivi*: 49). Maffio Venier lavorò alla corte papale e alla corte fiorentina, poi fu eletto arcivescovo di Corfù dal governo veneziano, posizione che gli portò tuttavia gravi debiti finanziari (cfr. *ivi*: 50). Seguendo il modello letterario di Pietro Aretino e di suo padre, Lorenzo Venier, i quali sferravano attacchi satirici contro il clero, la corte e le prostitute, Maffio Venier si scagliò contro Veronica Franco, la cui fama poetica è legata a suo zio Domenico Venier (cfr. *ivi*: 18). Come sottolinea Rosenthal, la posizione sociale dei poeti non era troppo diversa da quella delle cortigiane oneste (con cui erano talvolta anche in

⁴⁷ Cfr. la voce "Venier, Maffio" a cura di Francesca Favaro nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 98 (2020), consultabile su https://www.treccani.it/enciclopedia/maffio-venier_%28Dizionario-Biografico%29/.

competizione sul piano letterario, come nel caso di Franco): né gli uni né le altre potevano scappare dal sistema del mecenatismo e dipendevano dal sostegno sociale ed economico dei propri protettori (cfr. *ivi*: 7). Il successo letterario di una cortigiana poteva provocare ansia in un poeta e poteva scatenare l'ostilità verso le cortigiane che salivano la scala sociale nonostante il basso ceto di origine (cfr. *ivi*: 53). Per Maffio Venier Veronica Franco rappresentava «una forza sregolata, una gerarchia sociale fuori controllo» (*ivi*: 48).⁴⁸ Maffio Venier è autore, infatti, di tre poesie diffamatorie ai danni di Veronica Franco. Rosenthal afferma che «a livello satirico, egli parodia in modo comico la cortigiana; ma a un livello più profondo, Maffio difende i privilegi del suo sesso e della sua classe contro le ambizioni letterarie di Veronica Franco» (*ivi*: 44).⁴⁹ È evidente che Maffio Venier nei suoi versi scrive proprio di Veronica Franco poiché egli usa il suo nome per intero (i versi sono tratti dal capitolo *An fia, comodo? A che muodo zioghemo?* citati in *ivi*: 56):

Se dis(s) e co' una in ossi xe reduta

Che la somegia Veronica Franca

Che no ghe xe de ti la più destrutta.

I tre testi poetici di Maffio Venier in esame sono scritti tutti in dialetto veneziano: il capitolo *Franca, crédeme, che, per San Maffio*, il succitato capitolo *An fia, comodo? A che muodo zioghémo?* ed il sonetto caudato *Veronica, ver unica puttana* (cfr. Rosenthal 1992: 51). Nel primo testo poetico il locutore tematizza l'alto prezzo dei servizi della cortigiana per la quale egli stesso prova desiderio (cfr. Wojciehowski 2006: 374).⁵⁰ Egli afferma che, nonostante la bellezza e raffinatezza della cortigiana, il fatto di pagare per servizi sessuali «equivalgia a un atto di violenza alla propria mascolinità» (*ivi*: 375).⁵¹ Gli altri due testi poetici sono molto più offensivi del primo. Dagli insulti che riguardano la professione di Veronica Franco, il poeta nel capitolo *An fia, comodo? A che muodo zioghémo?* passa alle offese legate al suo corpo, rappresentandolo come rovinato dalla sifilide (cfr. *ibid.*). Nel testo poetico il poeta «trasforma

⁴⁸ «a disorderly force, a social hierarchy out of control».

⁴⁹ «On the satiric level, he comically parodies the courtesan; at a deeper level, Maffio defends the privileges of his sex and class against Franco's literary ambitions».

⁵⁰ La presentazione del contenuto dei tre testi poetici diffamatori nei confronti di Veronica Franco composti da Maffio Venier è basata sulle osservazioni riportate da Wojciehowski 2006: pp. 374-383, a meno che non sia diversamente indicato.

⁵¹ «would be tantamount to doing violence to his own masculinity».

l'icona profana in una caricatura grottesca» (Rosenthal 1992: 55)⁵² e continua con gli insulti in *Veronica, ver unica puttana*, in cui presenta le «immagini più estreme del corpo di Veronica».⁵³ In quest'ultimo testo il poeta afferma che la donna abbia infettato un numero di clienti talmente alto che gli ospedali continuano a mandarle regali per le feste. Maffio Venier definisce la poetessa «rezina del bordello» e paragona le parti intime del suo corpo a barche o lavatoi. Veronica Franco è descritta come piena di malattie per le quali non esiste un rimedio e come un pericolo per la città stessa. Rosenthal sottolinea che, ironicamente, non fu Veronica Franco (di cui non sappiamo se contrasse mai la malattia, anche se Wojciehowski lo ritiene probabile) ma Maffio Venier a morire di sifilide all'età di trentasei anni (cfr. Rosenthal 1992: 49; cfr. Wojciehowski 2006: 381).

Oltre a Veronica Franco, oggetto dei testi poetici diffamatori di Venier è anche l'*Incerto autore* (cfr. Rosenthal 1989: 248). In chiave antipetrarchistica, Maffio Venier deride l'interlocutore di Veronica Franco, ironizzandone il linguaggio (cfr. *ivi*: 249). Secondo Rosenthal, lo scopo di Maffio Venier è anche quello di criticare, in generale, la lirica amorosa petrarchista e bembista dei suoi contemporanei (cfr. *ivi*: 250). In particolare, nel testo poetico *Veronica, ver unica puttana*, Maffio Venier evoca ironizzandoli i versi dell'*Incerto autore* del capitolo 7 (v. 173): «vera, unica al mondo eccelsa dea» (cfr. *ivi*: 249).

La reazione poetica dell'autrice ai versi diffamatori di Maffio Venier è articolata nel capitolo 16.⁵⁴ Tuttavia, anche nel capitolo 23 sono ravvisabili cenni all'attacco poetico (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 17): la locutrice chiede infatti consiglio a un protettore, probabilmente Domenico Venier, esprimendo la sua rabbia nei confronti di «un uom vile e rio» che l'ha offesa in sua assenza (v. 81). La locutrice è indecisa se rispondere a «chi non merita in pensier pur mai venirmi» (v. 30) ma, vista l'arroganza del personaggio in questione, la voglia di vendetta aumenta: «così la costui rabbia e l'arroganza / a quel ch'io men vorrei mi spinge a forza» (vv. 101-102). Il soggetto poetico femminile immagina una vendetta fisica ma, «prima ch'io giunga al trar de l'armi» (v. 22), attende la raccomandazione dell'amico a cui si rivolge nel capitolo in esame. Franco inizialmente pensava che l'autore dei versi diffamatori ai suoi danni fosse uno dei suoi amanti, forse Marco Venier, a cui risponde nel capitolo 13 assumendo un atteggiamento battagliero (cfr. *ibid.*). Nell'incipit del capitolo la locutrice richiede subito un duello: «Non piú parole: ai fatti, in campo, a l'armi» (v. 1) ed esprime il desiderio di liberarsi

⁵² «transforms the profane icon into a grotesque caricature».

⁵³ «the most extreme images of Veronica's body».

⁵⁴ L'analisi dei capitoli 23, 13, 16 e 24 qui presentata è basata su Rosenthal/Jones 1998: 17-21.

«da sì grave molestia» (v. 3), lasciando al suo interlocutore la scelta delle armi e del luogo del combattimento, e sottolineando il sentimento di rabbia che la spinge a tale azione:

E se non cede l'ira al troppo amore,
con queste proprie mani, arditamente
ti trarrò fuor del petto il vivo core. (13, vv. 16-18)

La locutrice lascia comunque aperta la strada della riconciliazione e il duello tematizzato viene ad assumere tinte erotiche (cfr. *ibid.*). Nel capitolo di risposta (14), il locutore afferma di essere confuso sul motivo per cui viene attaccato dalla poetessa:

Insomma, dal mio canto non conosco
d'avervi offeso, se 'l mio amor estremo
meritar pena non m'ha fatto vosco (14, vv. 67-69)

Aggiunge inoltre di temere che ci sia qualcuno che li vuole separare. Nonostante ciò supplica la donna di lasciare da parte la rabbia e la invita a fare la pace (cfr. Rosenthal 1989: 251):

Non più guerra, ma pace: e gli odi, l'ire,
e quanto fu di disparer tra noi,
si venga in amor doppio a convertire. (14, vv. 1-3)

Nel capitolo 16 l'identità del vero autore delle poesie diffamatorie è finalmente rivelata (cfr. *ibid.* e cfr. Rosenthal 1989: 232). La locutrice è arrabbiata con l'autore del sonetto caudato *Veronica, ver unica puttana* («Ver unica» e 'l restante mi chiamaste», v. 139; cfr. Rosenthal/Jones 1998: 17), per averla attaccata impreparata e in sua assenza:

Spogliata e sola e incauta mi coglieste,

dehil d'animo, e in armi non esperta,
e robusto ed armato m'offendeste:
tanto ch'io stei per lungo spazio incerta
di mia salute; e fu per me tra tanto
passion infinita al cor sofferta. (16, vv. 22-27).

Nel capitolo, la locutrice passa dalla difesa di sé alla difesa di tutte le donne che, anche se non sono fisicamente forti come gli uomini, sono capaci di combattere se vengono addestrate all'uso delle armi:

Quando armate ed esperte ancor siam noi,
render buon conto a ciascun uom potemo,
ché mani e piedi e core avem qual voi;
e se ben molli e delicate semo,
ancor tal uom, ch'è delicato, è forte;
e tal, ruvido ed aspro, è d'ardir scemo. (16, vv. 64-69).

Questo passaggio contiene quelli che sono forse i versi più importanti delle *Terze rime*: l'affermazione che le donne, pur essendo «molli e delicate» (v. 67), siano in fin dei conti uguali e potenzialmente pari agli uomini («ché mani e piedi e core avem qual voi», v. 66). La locutrice sottolinea infatti che le donne abbiano le stesse «mani», gli stessi «piedi» e, soprattutto, lo stesso «core», e quindi le stesse aspirazioni e potenzialità morali e intellettuali⁵⁵ del sesso maschile, ovvero, come rimarcano Rosenthal e Jones, «la stessa forza fisica e mentale» (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 18).⁵⁶ Veronica Franco in questi versi mina il topos della «mollezza» e «delicatezza» femminile, indicandone l'arbitrarietà: in fin dei conti esistono anche uomini «delicati» che non per questo sono meno forti e coraggiosi degli uomini «ruvidi ed aspri» (vv. 68-69). In altri termini, la poetessa «rifiuta la fissità di genere in modo più radicale

⁵⁵ La parola “cuore” significa anche “animo, mente” e “ardimento”, cfr. la voce “cuore” della prima edizione del *Vocabolario degli accademici della Crusca* (1621), consultabile su http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=CUORE_ed1.

⁵⁶ «the same physical and mental strength».

sottolineando che la stessa mascolinità non sia un dato di fatto unificato» (*ibid.*).⁵⁷ Nel capitolo 16 Veronica Franco entra in aperto conflitto con un poeta di sesso maschile non soltanto per difendere se stessa e la propria reputazione, ma per parlare a nome di tutte le donne ed articolare un messaggio femminista (cfr. *ibid.*). Va notato che la locutrice ambisce, inoltre, ad assumere un ruolo esemplare, invitando le altre donne a seguire il suo esempio e quindi a difendere esse stesse il sesso femminile (cfr. *ibid.*):

E per farvi veder che 'l vero parlo,
tra tante donne incominciar voglio io,
porgendo esempio a lor di seguitarlo. (16, vv. 73-75)

La locutrice loda il sesso femminile: gli uomini non sono consapevoli di quanto forti e capaci siano le donne (vv. 70-72). Come nel capitolo 13, si definisce pronta a combattere con il suo aggressore. Tuttavia, mentre nel capitolo 13 il duello tematizzato si caricava di allusioni sessuali, in questo capitolo il duello si fa duello letterario (cfr. Rosenthal/Jones 1998: 17). La locutrice lascia al poeta la scelta delle armi, ma anche la possibilità di usare qualsiasi lingua, «la lingua volgar veneziana» (v. 113), «la toscana» (v. 115), «la seria o la burlesca» (v. 116):

Cingetevi pur d'armi e di valore:
vi mostrerò quanto al vostro prevaglia
il sesso femminil; pigliate quali
volete armi, e di voi stesso vi caglia,
ch'io vi risponderò di colpi tali,
il campo a voi lasciando elegger anco,
ch'a questi forse non sentiste eguali. (16, vv. 93-99)

⁵⁷ «She rejects gender fixity more radically by pointing out that masculinity itself is not a unified given».

Come viene sottolineato nel capitolo 16, Maffio Venier nel suo sonetto caudato definiva la poetessa «Veronica, ver unica puttana» (cfr. *ibid.*):

«Ver unica» e 'l restante mi chiamaste,
alludendo a Veronica mio nome (16, vv. 139-140)

Tuttavia, la locutrice mette in rilievo che, chiamandola «col titol de le cose piú eccellenti» (v. 159), egli dimostra di non saper usare correttamente il linguaggio (cfr. Rosenthal/Jones: 17; cfr. Rosenthal 1989: 254):

L' «unico» in lode e in pregio vien esposto
da chi s'intende; e chi parla altrimenti
dal senso del parlar sen va discosto. (16, vv. 154-156)

Riferendosi poi all'ultima parola del titolo del sonetto diffamatorio («puttana»), la poetessa qui allarga di nuovo il discorso ad altre donne. Per il fatto che il poeta le attribuisca il titolo di prostituta «unica», Franco conclude che egli intendeva dire o che lei non fosse una meretrice, o che tutte le meretrici fossero degne di lode (cfr. Rosenthal/Jones: 17; cfr. Rosenthal 1989: 255):

Quanto le meretrici hanno di buono,
quanto di grazioso e di gentile,
esprime in me del parlar vostro il suono. (16, vv. 181-183)

Alla fine del capitolo la poetessa dichiara di aspettare la risposta del poeta (vv. 193-195). Se tale risposta non arrivasse, ciò significherebbe che il suo avversario ha paura (vv. 202-204). Tuttavia, l'autrice è disposta a fare pace se il suo interlocutore accetterà di cimentarsi con lei almeno una volta (v. 206), ma lascia la scelta al suo avversario: «fate voi quel che piú vi giova e piace» (v. 208).

Rosenthal mette in rilievo che nel capitolo 16 la locutrice agisce «da critica letteraria e sociale» (cfr. Rosenthal 1989: 257).⁵⁸ Da una parte il soggetto poetico femminile ridicolizza le abilità letterarie del suo destinatario. Usando come esempio il suo uso errato dell'aggettivo «unica», la locutrice ridimensiona l'abilità poetica dell'avversario e rappresenta se stessa come una poetessa migliore. Inoltre, colei che dice io attacca la misoginia. Anche se il destinatario del capitolo è Maffio Venier, il testo è indirizzato a tutti gli uomini che vedono le donne come sesso inferiore. La locutrice sottolinea che le donne, le quali dovrebbero essere esaltate dagli uomini per la loro bellezza concessa dal cielo (vv. 85-87), con un'adeguata preparazione sarebbero capaci di eguagliare ogni uomo per forza fisica e morale (vv. 32-36; cfr. Rosenthal Jones: 18).

Nei suoi versi Franco esalta le donne della sua stessa professione e le donne in generale. Le difende particolarmente nel capitolo 24 in cui rimprovera un uomo che fu violento nei confronti di una prostituta (cfr. *ivi*: 19). In tale capitolo Franco presenta uno dei rischi della prostituzione: il maltrattamento fisico (oltre a quello psicologico) da parte dei clienti. Accadeva infatti frequentemente che gli uomini, presi da gelosia, rovinassero la carriera della prostituta ferendola al viso (cfr. *ibid.*). Da un cliente che avrebbe fatto la stessa cosa se non fosse stato fermato in tempo la locutrice esige che egli comprenda il proprio errore e tratti le donne con rispetto (vv. 49-54, 154-160). Anche qui, la poetessa assume una voce che potremmo definire femminista e mette in rilievo che le donne abbiano «mente» ed «intelletto» uguali a quelli degli uomini:

che se ben come l'uom non sem forzute,

come l'uom mente avemo ed intelletto (24, vv. 59-60)

Nel capitolo 24 la locutrice afferma che il sesso femminile sia guidato dal pensiero «che 'l più savio ancor sia più paziente» (v. 71) e che, per evitare conflitti e salvare la specie umana, che scomparirebbe se le donne si comportassero come gli uomini meriterebbero, «la donna tace, e si sommette a l'uom tiranno e fello» (vv. 89-90). Tuttavia anche qui, come nel capitolo 16, la locutrice sottolinea l'uguaglianza, se non la superiorità, della donna:

⁵⁸ «as literary and social critic».

Ché se mostrar volesse quanto vale
in quanto a la ragion, de l'uom saría
di gran lunga maggiore, e non che eguale. (24, vv. 82-84)

In *Padrona del suo destino* Maffio Venier è rappresentato come un poeta insoddisfatto del suo lavoro e della sua situazione economica. Infatti, durante una chiacchierata con suo cugino Marco gli confessa che «la povertà, mi mette sempre di cattivo umore» (00:29:48). La sua frustrazione si nota quando, durante la festa in cui Veronica si presenta per la prima volta come cortigiana, egli si rifiuta di recitare versi affermando di non essere «una mona ammaestrata per divertire la massa» (00:30:02). Tuttavia, dopo che Domenico gli risponde che «tutti siamo delle mone, bisognosi e poeti in misura uguale» (00:30:06), il poeta cerca di accontentare lo zio recitando versi sulla città di Venezia. Dalla frase rivolta a Domenico Venier – «sono al vostro servizio e, se è rima che volete, va la favorirò» (00:30:12) – si evince il rapporto di Maffio verso l'autorità, cioè il fatto che egli si sentiva costretto a compiacere persone influenti. Seguono versi su Venezia, «regina del mare» (00:30:41) dopo i quali Marco invita Veronica a «dare battaglia» alle rime di Maffio. La giovane gestisce bene la situazione: riprende i versi di Maffio «Madre di libertà, figlia di onore, grembo, cuore e calore per uomini di valore» (00:32:06) e li rigira in direzione dei rapporti tra uomini e donne, con allusioni sessuali, come ad esempio quando pronuncia la seguente battuta: «Se cupida la donna perse l'Eden riparerà offrendo grembo cuore e calor ai vostri membri» (00:33:17). La “tenzone” finisce con elementi che leggo in chiave femminista: Veronica critica la generale sottomissione del sesso femminile, e in particolare la condizione delle mogli che sono legate principalmente alla sfera domestica: «Le donne invece sono bottino e stanno sotto chiave» (00:34:35).

Nel film il personaggio di Maffio è rappresentato come arrogante e pieno di astio nei confronti delle cortigiane, le quali, come egli afferma, «in una notte guadagnano più che io in un mese, le belle troie» (00:29:54). Egli definisce Venezia «un gran galleggiante bordello» (00:29:43), il che è in linea con le ricerche offerte dagli storici sulla presenza delle prostitute a Venezia nel Cinquecento, su cui mi sono soffermata nella parte iniziale della tesi.

Successivamente, Veronica Franco rifiuta la richiesta di Maffio di ripetere la disputa poetica. Maffio le chiede: «Non si potrebbe, e ne sarei felice, se casomai lo si potesse

accoppiare i nostri versi anche stanotte, Veronica?» (00:43:25), e Veronica risponde: «Farci la serenata tra noi, Maffio, siamo cortigiani, cantiamo per la stessa minestra» (00:43:46), una battuta allineata con l'interpretazione del rapporto fra Maffio Venier e Veronica Franco nella monografia di Rosenthal, a cui ho accennato in precedenza. A questo punto Maffio ribatte, sorridendo amaramente: «Sono offeso» (00:44:53). In seguito, la poetessa legge i suoi versi, che nel frattempo erano stati pubblicati, davanti a politici ed intellettuali. Nella scena in esame, la voce della protagonista fuori campo pronuncia i seguenti versi: «Più che la carne inquieta mi rimorde l'amore, beffata dal destino e schiava del mio sesso l'ebbra mia gelosia spegne in un mutuo amplesso una fiamma lasciva, fredda e senza splendore, amo quell'armi stesse che m'han tolto l'onore»; i versi in italiano sono un adattamento del testo nella versione originale del film: 'Tis not wanton flesh / But love that brings me shame / Mocked by fate / Imprisoned by my womb / By jealousy possessed / Which slow consumes / An ice-cold, gloomy, vicious flame / I love the very weapons / Which me wound. I versi pronunciati dal personaggio nella versione originale del film contengono un adattamento dei seguenti versi tratti dal capitolo 3 delle *Terze rime* (vv. 55-57): «ma poi congiunta con la gelosia, / che, da voi lontan, m'arde a poco a poco / con la gelida sua fiamma atra e ria»; si tratta di versi che vengono citati, tradotti e analizzati da Rosenthal nella sua monografia (la traduzione di Rosenthal recita: «but possessed by jealousy, which, when I am far from you, slowly consumes me with its ice-cold gloomy and vicious flame»; 1992: 223). A questo punto Maffio attacca Veronica, sminuendo le sue capacità poetiche ed affermando che «il solo stile che ha perfezionato è quello della puttana» (00:50:48). Il poeta è furioso con suo zio Domenico per la pubblicazione delle rime della poetessa: «In verità, non credevo che ancora mio zio andasse ancora per le altezze. Cosa gli avete fatto per far sì che pubblicasse questa scarica di ariette» (00:50:56). Il fatto che Maffio Venier fosse critico nei confronti dell'alto prezzo dei servizi della cortigiana (cfr. il capitolo *Franca, crédeme, che, per San Maffio* analizzato da Rosenthal nella sua monografia, 1992: 53-54) è presente anche nel film quando il personaggio chiede alla cortigiana «Qual è il vostro prezzo oggi, Veronica» (00:51:15). La polemica poetica tra Maffio Venier e Veronica Franco, di cui ho trattato nella parte iniziale di questa sezione e che viene tematizzata nel capitolo 16 mediante il riferimento a un duello che si rivela infine essere letterario, è rappresentata nel film come un vero e proprio combattimento con la spada. Mentre verso la fine del testo letterario la natura metaforica degli iniziali riferimenti al duello ed alla spada si fa evidente ...:

La spada, che 'n man vostra rade e fòra,

de la lingua volgar veneziana,

s'a voi piace d'usar, piace a me ancora (16, vv. 112-115)

... nel testo filmico la tenzone poetica fra Maffio e Veronica è accompagnata da un simultaneo duello a colpi di spada, su proposta di Veronica: «Se il vostro animo non tentenna, vi battereste spada con penna?» (00:52:15). Maffio a questo punto si rivolge a Veronica con le parole: «Madonna Veronica, vera straordinaria puttana» (00:52:24), che richiamano l'incipit del sonetto caudato diffamatorio «Veronica, ver unica puttana» (cfr. Rosenthal 1992: 51). Tuttavia, mentre la versione inglese («Madonna Veronica, veritabily unique whore») si avvale della traduzione del verso presente nella monografia di Rosenthal («Veronica, veritabily unique whore», cfr. 1992: 160; cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 101), nella versione italiana, possibilmente per agevolare il sincronismo tra labiale e audio, l'aggettivo inglese «unique» è reso mediante l'italiano «straordinaria». In tal modo viene omesso, tuttavia, il gioco di parole legato al nome della poetessa nel verso originale di Marco Venier («Veronica, ver unica»). Come nelle sue rime, anche in *Dangerous Beauty*, e quindi anche in *Padrona del suo destino*, Maffio continua con le offese riguardo alla professione di Veronica: «voi siete sopra tutti una poetessa e siete sotto tutti sottomessa» (00:52:53). La cortigiana risponde alludendo alla posizione subordinata delle mogli: «tolgo alle mogli il compito sgradito di subire la voglia del marito» (00:53:02). Il personaggio di Veronica esalta le proprie abilità amatorie e poetiche: «Mai sulla carta o fra le lenzuola si troverà miglior lingua o parola» (00:54:24), alludendo in tal modo alla costruzione di sé che Veronica Franco offre nelle *Terze rime*. Come ho già avuto modo di notare, il verso del capitolo 16 in cui Veronica Franco tematizza l'uguaglianza tra i sessi («mani e piedi e core avem qual voi», v. 66) viene evocato nella battuta del personaggio di Veronica: «Riconoscete che, femminilmente, noi oltre al sesso, abbiamo anima e mente» (00:54:59). Si tratta, come già notato, di un adattamento del testo originale del film in inglese («Recant the course you give my kind / Admit I have, as you, a heart and mind»; cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 101). Il poeta ribatte insultando la protagonista e tutte le donne: «Quel che volete vi si riconosce quand'è il momento di aprirvi le cosce» (00:55:06). Nel testo filmico, la rappresentazione del duello a parole e a colpi di spada fra Veronica e Maffio viene declinata in linea con il genere sentimentale che contraddistingue il prodotto cinematografico: il personaggio di Marco, infatti, alla fine sferra un pugno a Maffio, e nella scena successiva, in casa di Veronica, assistiamo all'amplesso dei due innamorati. Il testo filmico viene in tal modo a smorzare la carica femminista del testo letterario.

In *Padrona del suo destino*, il rapporto tra Maffio e Veronica culmina quando la protagonista si trova al tribunale dell’Inquisizione ed è interrogata proprio dal monsignore Maffio Venier. Storicamente, il processo avvenne nel 1580. Si tratta di una scena che, come già osservato, si allontana notevolmente dai fatti storici (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 104), per incentrarsi, invece, sulla dinamica relazionale fra i personaggi principali del film, ribadendo il rapporto antagonistico fra Veronica e Maffio ed il legame amoroso fra Veronica e Marco. Dalla monografia *The Honest Courtesan* risulta infatti che fu il tutore dei suoi figli, Redolfo Vannitelli, a denunciare Franco per stregoneria, e non Maffio Venier. In *Padrona del suo destino* Maffio accusa la cortigiana di aver portato alla rovina «Venezia, sempre nobile repubblica, dimora della saggezza, arte, commercio» (01:31:43), ribadendo che in un momento in cui Venezia, colpita dalla guerra e dalla peste, conta 56000 morti: «voi [...] avete colmato la vostra dimora di feste e balli mentre Venezia soffriva, voi [...] avete creato un sontuoso mondo di carne, di depravazione e di riti orgiastici invocando il diavolo» (01:33:06). In seguito Maffio dichiara esplicitamente: «è lei e quelle del suo genere che hanno rivoltato le mani di Dio contro di noi» (01:34:55). Come sottolinea Rosenthal, Venezia fu colpita in quel periodo da una serie di disastri politici e naturali, e in particolare dalla peste (1575-1577), una calamità che fu percepita dalla popolazione come castigo per la «lussuria veneziana» (cfr. Rosenthal 1992: 46):

l’inondazione del 1559 e la severa carestia del 1569, l’incendio dell’Arsenale nel 1569, la guerra contro le forze ottomane dal 1570 al 1573, e infine, la distruzione del Palazzo Ducale nell’incendio del 1574 spinse i cittadini veneziani a vedere la peste (1575-1577) come culminazione dell’ira di Dio contro la lussuria veneziana e le pratiche immorali (*ivi*: 45).⁵⁹

Rosenthal mette in rilievo che il poeta Maffio Venier scrisse una canzone in volgare sulla città di Venezia colpita dalla peste, una città che, un tempo «del mar donna e reina», è ora «immensa ruina» (cfr. Rosenthal 1992: 46). Va notato che all’inizio del film il personaggio di Maffio nei suoi versi esaltava la città mediante l’immagine topica della «regina del mare» (00:30:41).

Nella scena del tribunale, l’accusa di Maffio diventa personale quando egli, dopo l’intervento di Marco il quale protesta che la sua è una «personale vendetta» (01.33:28), dichiara: «Il senatore non mente su questo: fui stregato da questa femmina, nella mia debolezza seguì il suo incantesimo verso la mia triste rovina, è solo per la volontà di Dio che oggi mi trovo qui» (01:33:50). Veronica dichiara di non aver cercato l’amore di Maffio, e non perché,

⁵⁹ «the flooding of 1559 and severe famine in 1569, the burning of the Arsenale in 1569, the war with the Ottoman forces from 1570 to 1573, and finally, the destruction of the Palazzo Ducale by fire in 1574 provoked Venetian citizens to view this plague (1575-1577) as the culmination of God’s wrath against Venetian *luxuria* and immoral practices». Corsivo nell’originale.

come afferma il suo accusatore, egli non poteva pagare il suo compenso, ma perché era innamorata di un altro. Allora Maffio, rivolto a lei, afferma: «in poche parole, incantate chiunque tagli la vostra strada, che vi piacciono o meno, vi servite del nome dell'amore per accumulare ricchezze, cos'è questo se non stregoneria?» (01:34:11). Alla domanda di Maffio se si sia mai donata a un uomo che non potesse pagarla, Veronica sostiene di aver donato il suo cuore a colui di cui era innamorata, e infine dichiara: «Quale altra professione mi permettete? Come posso sopravvivere se non posso sposarmi?» (01:34:29).

Il finale contiene alcune affermazioni legate alla condizione delle cortigiane e delle donne in generale. Veronica, sul punto di essere condannata a morte, difende con coraggio le sue scelte esistenziali (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 104): «confesso di aver preferito la libertà di una puttana all'obbedienza di una moglie» (01:38:16). La protagonista continua criticando la misoginia e ipocrisia dei suoi accusatori (cfr. *ibid.*), come ad esempio quando afferma: «voi, golosi di ciò che io dono, ma intolleranti di tanto potere in una donna» (01:41:00). Nella sua confessione davanti al tribunale la cortigiana denuncia la società in cui l'amore e la passione sono visti come peccato e ribadisce infine: «Mi pento di non aver avuto altra strada, ma non di aver percorso la mia vita» (01:41:20). A questo punto Marco interviene in sostegno di Veronica definendosi suo complice, seguito in questo da molti altri uomini, amanti della cortigiana, e la vita di Veronica viene risparmiata.

Nel finale del film il personaggio di Veronica, nonostante la possibile condanna a morte, afferma che sceglierebbe di nuovo la professione di cortigiana. Tuttavia, in una delle sue lettere (lettera 22) Veronica Franco mette in luce gli aspetti negativi della prostituzione, come ho già avuto modo di notare. Come sottolineano Rosenthal e McHugh, in *Dangerous Beauty* è presente una scena ispirata alla lettera 22, in cui Beatrice vuole che sua figlia diventi una cortigiana e cerca l'aiuto di Veronica Franco: si tratta di uno dei momenti più riusciti del film, soprattutto in quanto tematizza il dialogo e la solidarietà fra due donne (cfr. Rosenthal/McHugh: 106-107). Nel film, Veronica comunica all'amica Beatrice le altalenanti incertezze della vita di una cortigiana. Nei periodi sereni le cortigiane sono esaltate e possono avere una vita splendida, nei periodi difficili marcati dalle malattie o guerre esse rimangono senza alcuna sicurezza. Tuttavia, l'affermazione del personaggio di Veronica in tribunale non è in contraddizione rispetto al ritratto di sé che Veronica Franco costruisce nelle sue opere: l'autrice non definisce mai il ruolo di moglie come più desiderabile rispetto a quello di cortigiana (cfr. Rosenthal/McHugh 2017: 106).

La produzione letteraria di Veronica Franco, e le *Terze rime* in particolare, sono caratterizzate da una riflessione sulla condizione delle donne che assume toni che potremmo definire femministi. Tale potenziale emancipatorio dell'opera di Veronica Franco non è completamente assente nel film. In *Dangerous Beauty* Veronica menziona più volte la condizione delle donne nella società, e in particolare rimarca la posizione subordinata delle mogli. Inoltre, il verso delle *Terze rime* in cui la locutrice sottolinea che le donne abbiano le stesse capacità degli uomini (16, v. 66) è, come abbiamo visto, riecheggiato nel film, e si tratta di un verso chiaramente sovversivo rispetto all'orizzonte androcentrico dominante all'epoca. Il capitolo 16 è caratterizzato, come già notato, dalla determinazione di una figura femminile che vuole opporsi al suo aggressore e fungere da esempio alle altre donne. Nelle due scene del film che tematizzano le due sfide poetiche fra Maffio e Veronica, la protagonista è rappresentata come determinata a difendersi da Maffio e pronta a combattere coraggiosamente. In *Dangerous Beauty*, Veronica è la prima a differenziarsi rispetto alle aspettative sociali dell'epoca relative al comportamento femminile: all'inizio del film tutte le giovani cuciono mentre lei legge; inoltre, lei riesce a convincere la sua amica Beatrice ad uscire per vedere l'arrivo di Marco Venier a Venezia; Veronica trascorre il suo tempo da sola in compagnia di Marco anche se ciò non è appropriato per le donne non sposate; sul punto di essere condannata a morte il personaggio non cede alle richieste degli inquisitori confessando di essere una strega, ma esprime la sua verità. Anche se nelle situazioni cruciali viene salvata da personaggi maschili, Veronica nel film rappresenta un personaggio femminile forte che non ha paura di esprimere la propria opinione. Il film, che si situa fra il biografico ed il sentimentale, è tuttavia incentrato principalmente sulla storia d'amore tra Veronica e Marco. Nel film Veronica Franco è rappresentata come dipendente dal suo sentimento per Marco e in generale come dipendente da una serie di figure maschili in posizione di potere. Inoltre, nell'opera cinematografica Veronica cerca innanzitutto di migliorare la propria posizione. Dalle opere di Veronica Franco emerge invece una insistita preoccupazione per la condizione delle donne in generale ed un intenso desiderio di migliorarla – ad esempio quando, nelle sue lettere, offre di salvare una giovane dalla prostituzione (lettera 22), quando difende ed esalta le altre prostitute e le donne in generale (capitolo 16), quando ammonisce un uomo che è stato aggressivo nei confronti di una prostituta (capitolo 24), quando esige un rapporto basato sulla reciprocità e collaborazione (capitolo 2).

6. CONCLUSIONI

Questa tesi offre un paragone tra testo letterario e testo filmico, ovvero mette a confronto alcuni capitoli delle *Terze rime* di Veronica Franco con la versione italiana del film biografico-sentimentale *Dangerous Beauty (Padrona del suo destino)*, ispirato alla monografia *The Honest Courtesan* di Margaret Rosenthal dedicata alla vita e alle opere della poetessa e cortigiana onesta veneziana. Fra il film e la monografia esistono tutta una serie di divergenze che sono il risultato del passaggio da un'opera scientifica di tipo storico-letterario a un prodotto cinematografico di tipo biografico-sentimentale. Tuttavia, pur nel rispetto delle caratteristiche specifiche del linguaggio cinematografico e delle legittime scelte del regista, ritengo che l'adesione ai moduli retorici tipici del film romantico in ultima analisi diminuisca la carica femminista che caratterizza la produzione letteraria di Veronica Franco, e in particolare le *Terze rime*. Il nucleo centrale dell'analisi offerta in questa tesi è il confronto fra le *Terze rime* e il film (nella versione italiana), o meglio fra la rappresentazione letteraria e la rappresentazione filmica della relazione fra i personaggi di Veronica Franco, Marco Venier e Maffio Venier. Lo scambio di capitoli proemiale delle *Terze rime* può infatti essere letto come la rappresentazione letteraria della relazione fra Veronica e Marco, una rappresentazione da cui emerge una relazione complessa, caratterizzata, da un lato, dalla presenza di segnali che alludono a un desiderio di dominazione da parte del proponente, e, dall'altro, dalla presenza di una rispondente che invece esige parità sul piano intellettuale ed erotico. Nel capitolo di risposta Veronica Franco tematizza infatti la possibilità di un rapporto fra uomo e donna di collaborazione e mutuo rispetto, oltre ad esaltare se stessa come poetessa ed amante. D'altro canto, Maffio Venier è autore di tre testi poetici diffamatori nei confronti di Veronica Franco, e nel capitolo 16 delle *Terze rime* la poetessa difende se stessa dall'attacco letterario, articolando anche una difesa del sesso femminile. L'affermazione che le donne siano uguali agli uomini contenuta al verso 66 del capitolo 16 («ché mani e piedi e core avem qual voi»), è chiaro segnale del potenziale emancipatorio in chiave femminista della sua scrittura. Il film, sia nella versione originale inglese che nella versione doppiata, contiene una serie di riverberi tematici delle *Terze rime* ma pochi sono gli adattamenti dei versi dell'autrice. Il verso in questione tratto dal capitolo 16 viene adattato nella versione originale del film in inglese in una forma che viene poi tradotta e adattata in sede di doppiaggio: nella versione italiana del film riscontriamo quindi un adattamento del testo originale del film in inglese, e non l'adattamento del verso originale di Veronica Franco. Va notato che nella versione doppiata del film è presente l'adattamento di alcuni versi tratti dal capitolo 19. In generale, dal confronto fra testo

letterario e testo filmico emerge che il film offra una rappresentazione della protagonista e della sua relazione con Marco e Maffio Venier allineata solo parzialmente con il ritratto di sé che l'autrice veneziana costruisce nel suo opus. Il ritratto filmico in ultima analisi affievolisce il messaggio emancipatorio delle opere di Veronica Franco.

Pur essendo romanzato, il film *Dangerous Beauty* si propone di presentare uno spaccato della vita nella Venezia rinascimentale, tematizzando in particolare la condizione delle cortigiane, ma anche delle donne in generale. Delineando il ritratto di una delle molte autrici rinascimentali, il film articola anche l'importante tema della partecipazione letteraria attiva delle donne nella penisola italiana nel periodo in esame. In questo senso, ritengo che l'uso del film in questione in ambito scolastico possa offrire notevoli vantaggi.

In generale, la caratteristica principale del periodo storico in cui viviamo è proprio la dipendenza dalla tecnologia. L'uso del computer e di Internet è ormai indispensabile sia nell'ambito didattico e lavorativo che nella vita privata. Introducendo nuovi metodi tecnologici nell'insegnamento si cerca di avvicinare i contenuti didattici agli alunni tramite mezzi ai quali sono abituati. Gli strumenti multimediali offrono «un nuovo e innovativo approccio all'insegnamento. Essi forniscono agli alunni la possibilità di uno studio più veloce, funzionale, diversificato e accessibile» (Matasić/Dumić 2012: 143).⁶⁰ Tra gli effetti positivi dell'uso dei multimedia in classe possiamo individuare: il maggiore livello di attenzione, interesse, motivazione e soddisfazione, la possibilità di chiarire concetti complicati, la maggiore comprensione dei contenuti e l'acquisizione agevolata di nuovi concetti, il miglioramento della memorizzazione dei contenuti e l'opportunità di applicare le conoscenze in nuove situazioni (cfr. *ivi*: 146). Il film è uno degli strumenti che, in un contesto di didattica multimediale, può facilitare l'apprendimento dei contenuti. Usando il film in classe, gli alunni sono inoltre invitati a posizionare l'opera cinematografica in un dato contesto culturale e sociale; l'analisi del film fornisce, oltre alle conoscenze sul film in esame e sull'arte cinematografica in generale, conoscenze sui fenomeni sociali (cfr. Bjedov 2006: 125). Inoltre, l'uso didattico di opere cinematografiche permette agli alunni di essere ricettivi rispetto ad aspetti drammaturgici quali lo sviluppo della trama e l'andamento della narrazione, ma anche ai contenuti tematici, ai vari aspetti della produzione del film, ecc. (cfr. *ibidem*). I film che trattano di un determinato problema offrono la possibilità del dibattito in classe (cfr. *ibidem*). Nel caso del film analizzato in questa sede le questioni potenzialmente da discutere in classe sono molte: la condizione delle

⁶⁰ «mogućavaju nov, inovativan pristup podučavanju. Učenicima oni donose mogućnost bržeg, funkcionalnijeg, raznovrsnijeg i dostupnijeg učenja».

donne nel periodo, il tema della prostituzione, la partecipazione delle donne alla letteratura, la città di Venezia nel Rinascimento, ecc. Nell'insegnamento moderno possiamo distinguere diversi approcci al film. Dagli alunni si può richiedere di individuare la tematica del film, il luogo e il tempo dell'azione, di descrivere la trama ed analizzare i comportamenti dei personaggi (cfr. *ivi*: 126). Il problema tematizzato nel film offre agli alunni la possibilità di arrivare indipendentemente a soluzioni collegando i fatti presenti nel film con le proprie esperienze personali, oppure lo scopo può essere il collegamento e il paragone degli elementi del film con altre discipline o generi letterari (cfr. *ibidem*).

Gli strumenti multimediali sono adatti agli apprendenti di tutte le età, partendo dalle scuole elementari fino alle università. Il film è un mezzo particolarmente utile per gli studenti di lingue straniere. Essi hanno la possibilità di migliorare le proprie competenze linguistiche ascoltando conversazioni in lingua straniera (cfr. Strmečki Marković 2005: 67). Inoltre, grazie ai film in lingua straniera essi possono allargare le proprie conoscenze sulla cultura in esame (cfr. *ibidem*). L'uso dei film nell'insegnamento può avere numerosi benefici e per raggiungere gli obiettivi didattici legati alla visione del film è necessaria la preparazione da parte degli insegnanti. Il motivo principale per cui la pratica di usare film a fini didattici non è così frequente nelle scuole elementari, medie e superiori è la lunghezza che spesso supera la durata delle lezioni (cfr. Strmečki Marković 2005: 61). Il film scelto deve essere utile agli alunni, esso deve agevolarne lo studio e fungere da «moltiplicatore delle conoscenze»⁶¹ (*ibid.*). È importante che nel film non ci siano troppi elementi sconosciuti che ostacolerebbero la fruizione del film (cfr. *ivi*: 63). Prima della fruizione dell'opera cinematografica, si consiglia di assegnare agli alunni dei compiti che riguardino il contenuto e la forma del testo filmico, elementi a cui dovranno poi prestare attenzione durante la visione (cfr. *ibidem*). Per assicurarsi che gli alunni guardino il film attentamente si possono fare delle pause o ripetere le scene più importanti (cfr. *ivi*: 64). Anche se la visione del film in classe non è una pratica frequente nelle scuole elementari, medie e superiori, è un modo apprezzato dagli alunni per rompere la monotonia nell'insegnamento.

Possiamo concludere infine che il film *Dangerous Beauty (Padrona del suo destino)* è un ottimo punto di partenza per una discussione in classe sul tema della scrittura femminile nel Rinascimento, in particolare per gli studenti universitari di letteratura, un aspetto messo in rilievo da Rosenthal e McHugh (2017: 96 e 94, n.1). Il film offre, infatti, allo spettatore una

⁶¹ «multiplikator znanja».

particolare lettura del modo di vita nella Venezia rinascimentale e del percorso biografico di una cortigiana onesta e importante scrittrice italiana.

7. BIBLIOGRAFIA

- Adler, Sara Maria (1988). Veronica Franco's Petrarchan Terze Rime: Subverting the Master's Plan, in: *Italica*, 65 (3), pp. 213-233.
- Bassanese, Fiora A. (1988). Private Lives and Public Lies: Texts by Courtesans of the Italian Renaissance, in: *Texas Studies in Literature and Language*, 30 (3), pp. 295-319.
- Bjedov, Vesna (2016). Metodički pristupi filmu u nastavi hrvatskoga jezika nižih razreda osnovne škole, in: *Život i škola*, 15-16, pp. 123-131.
- Chojnacka, Monica (1998). Women, Charity and Community in Early Modern Venice: The Casa delle Zitelle, in: *Renaissance Quarterly*, 51 (1), pp. 68-91.
- Clarke, Paula (2015). The Business of Prostitution in Early Renaissance Venice, in: *Renaissance Quarterly*, 68 (2), pp. 419-464.
- Cox, Virginia (2008). *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Crivelli, Tatiana (2005). A un luogo stesso per molte vassi: note sul sistema petrarchistico di Veronica Franco, in: *L'una e l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, pp. 79-102.
- Franco, Veronica (1580? [s.d.; la data si ricava dalla dedica]). *Lettere Familiari A Diversi Della S. Veronica Franca*, s.l. [presumibilmente Venezia]: s.n.
- Franco, Veronica (1998). *Poems and Selected Letters* [ed. trad. Ann Rosalind Jones, Margaret F. Rosenthal], Chicago: University of Chicago Press.
- Frugoni, A. Giovanni (1948). I "capitoli" della cortigiana Veronica Franco, in: *Belfagor*, 3 (1), pp. 44-59.
- Graf, Arturo (1888). *Attraverso il Cinquecento*, Torino: Loescher.

- King, Margaret (1991). *Women of the Renaissance*, Chicago: University of Chicago Press.
- King, Margaret/Rabil, Albert (1998). Introduction to the Series: The Other Voice in Early Modern Europe, in: Franco, Veronica (1998). *Poems and Selected Letters* [ed. trad. Ann Rosalind Jones, Margaret F. Rosenthal], Chicago: University of Chicago Press, pp. ix-xxvi.
- Lamanna, Benedetta (2019). Female Subjectivity in Veronica Franco's Dialogic Poetry, in: *Offstream: Minority and Popular Cultures: Selected Articles: International Conference in Italian Studies* [ed. Paola Bernardini, Paolo Frascà, Sara Galli], Franco Cesati Editore, pp. 67-80.
- Larivaille, Paul (2017) [1983]. *La vita quotidiana delle cortigiane nell'Italia del Rinascimento*, Milano: BUR Rizzoli.
- Matasić, Iva/Dumić, Sanja (2012). Multimedijske tehnologije u obrazovanju, in: *Medijska istraživanja*, 18 (1), pp. 143-151.
- Migiel, Marilyn (2016). Veronica Franco's Gendered Strategies of Persuasion: Terze rime 1 and 2, in: *MLN*, pp. 58-73.
- Rosenthal, Margaret (1989). Veronica Franco's Terze Rime: The Venetian Courtesan's Defense, in: *Renaissance Quarterly*, 42 (2), pp. 227-257.
- Rosenthal, Margaret (1992), *The Honest Courtesan: Veronica Franco, Citizen and Writer In Sixteenth-Century Venice*, Chicago: University of Chicago Press.
- Rosenthal, Margaret/ Jones, Ann Rosalind (1998). Introduction: The Honored Courtesan, in: Franco, Veronica (1998). *Poems and Selected Letters* [ed. trad. Ann Rosalind Jones, Margaret F. Rosenthal], Chicago: University of Chicago Press, pp. 1-22.
- Rosenthal, Margaret/McHugh, Shannon (2017). From Helicon to Hollywood: A Dialogue on Veronica Franco and Dangerous Beauty, in: *Early Modern Women*, 11 (2), pp. 94-114.
- Sison, Arielle (2015). Veronica Franco and the 'Cortigiane Oneste': Attaining Power through Prostitution in Sixteenth-Century Venice, in: *Herodotus*, 25, pp. 58-75.
- Strmečki Marković, Sonja (2005). Igrani film u nastavi jezičnih vježbi u sklopu studija germanistike u Zagrebu, in: *Strani jezici*, 34 (1), pp. 59-68.
- Wojciehowski, Dolora Chappelle (2006). Veronica Franco vs. Maffio Venier: Sex, Death, and Poetry in Cinquecento Venice, in: *Italica*, 83 (3/4), pp. 367-390.

8. FILMOGRAFIA

- *Padrona del suo destino* (*Dangerous Beauty*, Marshall Herskovitz, 1998)

9. SITOGRAFIA

- <https://dornsife.usc.edu/veronica-franco/directing-dangerous-beauty/> (31/01/2021).
- https://sublikescript.com/movie/Dangerous_Beauty-118892 (02/07/2021).
- https://www.treccani.it/enciclopedia/marco-venier_%28Dizionario-Biografico%29/ (02/02/2021).
- https://www.treccani.it/enciclopedia/maffio-venier_%28Dizionario-Biografico%29/ (08/07/2021).
- https://www.treccani.it/enciclopedia/avogadori_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (08/07/2021).
- <https://www.treccani.it/vocabolario/bailo/> (08/07/2021).

SAŽETAK

Terze rime Veronice Franco i biografski film *Padrona del suo destino* (*Dangerous Beauty*)

Spisateljica Veronica Franco bila je slavna kurtizana u Veneciji krajem 16. stoljeća. Objavila je dva djela pod nazivom *Terze rime* (1575) te *Lettere familiari a diversi* (1580). Dok djelo *Lettere familiari a diversi* sačinjava 50 pisama, *Terze rime* zbirka su dvadeset i pet pjesničkih tekstova (metrički oblik: *capitolo ternario*), od kojih je osamnaest napisala sama autorica, šest *Nepoznati autor*, a uvodni je *capitolo* vjerojatno stihovao Marco Venier budući da se, kako ističu povjesničari književnosti, njegovo ime pojavljuje u jednom tiskanom primjerku djela. Inspiriran znanstvenom monografijom *The Honest Courtesan* iz pera Margaret Rosenthal (1992), Marshall Herskovitz je 1998. režirao film o Veronici Franco pod naslovom *Dangerous Beauty*, koji se žanrovski može klasificirati kao biografski film s elementima romantične komedije. Sinkronizaciju talijanske verzije filma, pod nazivom *Padrona del suo destino*, režirao je Oreste Lionello, uz asistenciju Elisabette Liberti. Lionello je i adaptirao dijaloge na talijanski jezik. U radu se bavim talijanskom verzijom filma te se usredotočujem na filmski prikaz protagonistkinjina odnosa s Marcom i Maffiom Venierom kako bih ga usporedila s književnom reprezentacijom. Naime, *Terze rime* započinju pjesničkom razmjenom između Marca Veniera i Veronice Franco, dok u šesnaestom *capitolu* pjesnikinja reagira na invektivne pjesničke tekstove Maffia Veniera. Valja naglasiti da su u stihovima Veronice Franco prisutni elementi koji se mogu čitati u feminističkom ključu. Što se tiče proemijalne pjesničke razmjene, iako u prvom *capitolu* Marco Venier hvali svoju korespondenticu, u stihovima je moguće primijetiti, kako ističu proučavatelji, svojevrsnu agresiju kazivača prema ženskom objektu vlastite žudnje. Nasuprot tomu, u drugom *capitolu* iz pera Veronice Franco kazivačica zahtijeva odnos utemeljen na uzajamnosti i suradnji, podrivajući na taj način suodnosnu dinamiku koja se očituje u prvom *capitolu*. U filmu je odnos između Veronice i Marca romantiziran: Marco je prikazan kao jedina osoba u koju je kurtizana zaljubljena, a njegova ljubav prema Veronici lišena je naznaka agresije. Usporedivši prva dva *capitola* djela *Terze rime* s prikazom odnosa Veronice i Marca u filmu, zaključila sam, u skladu s postojećim istraživanjima, da je feministički potencijal pjesničkog teksta iz pera Veronice Franco u filmskom tekstu ublažen. Što se tiče šesnaestog *capitola*, važno je istaknuti da je Maffio Venier napisao tri invektivna pjesnička teksta protiv Veronice Franco te da se u razmatranom *capitolu* pjesnikinja s jedne strane brani od njegovih pogrda pozivajući svog napadača na književni dvoboj, dok s druge strane brani sve žene od diskriminacije kojoj su izložene, inzistirajući na

jednakosti među spolovima. Autoričine stihove uspoređujem sa scenom u filmu u kojoj Veronica u pjesničkom dvoboju s Maffiom pokazuje, ne samo riječima već i mačem, da su muškarci i žene jednaki. Scena međutim završava intervencijom Marca Veniera u obranu protagonistkinje, što je u skladu s retorikom romantične komedije. U konačnici, finski tekst izražava samo djelomično feminističku poruku koja je upisana u djelima i životnim izborima Veronice Franco. Dok se u filmu lik Veronice prvenstveno trudi poboljšati vlastiti položaj, u opusu Veronice Franco jasno se očituje želja kazivačice za poboljšanjem društvenog položaja svih žena.

Ključne riječi: kurtizana, Renesansa, Venecija, Veronica Franco, *Terze rime*, *Dangerous Beauty* (*Padrona del suo destino*)

RIASSUNTO

Le *Terze rime* di Veronica Franco e il film biografico *Padrona del suo destino* (*Dangerous Beauty*)

La scrittrice Veronica Franco fu una celebre cortigiana onesta nella Venezia di fine Cinquecento. Pubblicò due opere intitolate *Terze rime* (1575) e *Lettere familiari a diversi* (1580). Le *Lettere familiari a diversi* contengono 50 missive, mentre le *Terze rime* sono una raccolta di 25 capitoli ternari di cui 18 sono composti da Veronica Franco, 6 da un *Incerto autore* ed uno, quello proemiale, presumibilmente da Marco Venier. Ispirandosi alla monografia *The Honest Courtesan* di Margaret Rosenthal, dedicata alla vita ed alle opere della poetessa, Marshall Herskovitz diresse nel 1998 il film *Dangerous Beauty*, che si situa fra il biografico ed il sentimentale. In questa tesi mi soffermo sulla versione italiana del film, intitolata *Padrona del suo destino* (direttore del doppiaggio e autore dell'adattamento dei dialoghi italiani Oreste Lionello, assistente al doppiaggio Elisabetta Liberti), mettendo a confronto il ritratto filmico della protagonista e dei cugini Marco e Maffio Venier con la loro rappresentazione nelle *Terze rime*, concentrandomi in particolare sui capitoli 1-2 – ovvero sullo scambio poetico proemiale fra Marco Venier e Veronica Franco – e sul capitolo 16, in cui la

poetessa si difende dagli attacchi di Maffio Venier. Nei testi in esame a firma di Veronica Franco (capitoli 2 e 16) si rilevano aspetti che potremmo definire femministi. Per quanto riguarda lo scambio di versi proemiale (capitoli 1 e 2), parto dalla premessa che l'autore del primo capitolo delle *Terze rime* sia Marco Venier (il suo nome compare infatti in un esemplare dell'opera). Anche se il locutore del primo capitolo loda la sua interlocutrice, nei versi è possibile leggere, come è stato sottolineato dalla critica, una certa aggressività dell'io poetico nei confronti dell'oggetto del suo desiderio. Invece, nel capitolo di risposta, la locutrice richiede dal suo interlocutore un rapporto basato sulla reciprocità e sulla mutua collaborazione, minando la dinamica relazionale del capitolo di proposta. Nel film la relazione fra i due personaggi è rappresentata in modo romanzato: il personaggio di Marco figura come l'unico vero amore della cortigiana onesta e non ci sono tracce dell'aggressività che traspare dai versi. Mettendo a confronto i primi due capitoli delle *Terze rime* e la rappresentazione del rapporto fra Marco e Veronica nel film ho rilevato, in linea con la critica, che gli aspetti femministi presenti nel capitolo a firma di Veronica Franco vengono attenuati nell'opera cinematografica. Per quanto riguarda invece il capitolo 16, in esso la poetessa difende se stessa dagli attacchi di Maffio Venier, autore di tre testi poetici diffamatori ai suoi danni, sfidandolo a un duello letterario e insistendo sulla parità tra i sessi. I versi del capitolo sono messi a confronto con una scena del film in cui il personaggio di Veronica, impegnato in una sfida poetica con Maffio Venier, sostiene l'uguaglianza tra i sessi sia a parole sia brandendo la spada. Tuttavia, la scena del film finisce con l'intervento di Marco in difesa di Veronica, in linea con i moduli retorici della commedia romantica. In ultima analisi, il testo filmico si allinea soltanto parzialmente al messaggio femminista che emerge dalla produzione letteraria e dalle scelte esistenziali di Veronica Franco. Mentre nel film il personaggio di Veronica cerca in primo luogo di migliorare la propria posizione, la produzione letteraria di Veronica Franco considerata nel suo insieme è caratterizzata dal desiderio della locutrice di migliorare la condizione di tutte le donne nella società.

Parole chiave: cortigiana onesta, Rinascimento, Venezia, Veronica Franco, *Terze rime*, *Dangerous Beauty* (*Padrona del suo destino*)