

Francesca Maria Gabrielli

Università degli Studi di Zagabria | *Original scientific paper*

Il presente contributo si propone di analizzare le valenze emancipatorie che la tematizzazione delle problematiche relative alla voce ed allo sguardo femminili - nodi cruciali della riflessione sulla presenza, letteraria e sociale, della donna come soggetto di scrittura e di agentività - assume in alcuni sonetti tratti dalla cinquecentina recante il titolo *Difesa de le rime et prose de la signora Speranza, et Vittoria di Bona in difesa di suo honore, et contra quelli, che ricercò farli infamia con sue rime*, la quale contiene, introdotta da un'epistola dedicatoria, la raccolta di rime di Speranza di Bona e, forse, un microcanzoniere della sorella minore Giulia. Dai testi in esame, i quali, usciti dalle penne delle due sorelle, privilegiano una dinamica relazionale di tipo sororale, emerge la costruzione di una soggettività femminile volta a riqualificare la competenza verbale e visiva della donna che dice io a partire dal confronto intertestuale con la parola e lo sguardo maschili che informano la tradizione letteraria.

PAROLE CHIAVE: Speranza di Bona, Giulia di Bona, femminismo, voce femminile, sguardo femminile

VOCI E SGUARDI DI DONNA NELLE RIME DI SPERANZA E GIULIA DI BONA

Uno degli aspetti di maggiore interesse dell'edizione cinquecentesca dal titolo *Difesa de le rime et prose de la signora Speranza, et Vittoria di Bona in difesa di suo honore, et contra quelli, che ricercò farli infamia con sue rime*, rinvenuta un decennio fa dal musicologo Ennio Stipčević, la quale contiene, introdotta da una lunga epistola dedicatoria, la raccolta di rime di Speranza di Bona, poetessa di origini croate (Dubrovnik) nata e vissuta a Manfredonia,¹ è l'insistita tematizzazione del vincolo

¹ La cinquecentina recante il titolo *Difesa de le rime et prose de la signora Speranza, et Vittoria di Bona in difesa di suo honore, et contra quelli, che ricercò farli infamia con sue rime*, rinvenuta nel 2004 presso la Biblioteca comunale di Siena dal musicologo Ennio Stipčević (cfr. ENNIO STIPČEVIĆ, *Obrana*

sororale. L'*antologia corale*² in questione non soltanto presenta un nutrito

rima i ugleda, in «Vijenac», XII, 270, 8 luglio 2004), non presenta sul frontespizio indicazioni relative alla data ed al luogo di pubblicazione. Come *terminus post quem* si assume l'anno indicato in calce all'epistola dedicatoria (1569). Per un'analisi dell'opera mi permetto di rimandare a FRANCESCA MARIA GABRIELLI, *Sestra sestri: bilješke o kanonijeru Nade Bunić (Speranze di Bona)*, in «Građa za povijest književnosti hrvatske», 38 (2015, pp. 83-182). L'articolo - in cui, fra le altre cose, si dimostra che l'autrice, Speranza di Bona, nacque a Manfredonia (e non a Dubrovnik) nel 1536 e si articola l'ipotesi della presenza, sugli ultimi fogli, di un microcanzoniere da attribuire alla sorella Giulia - offre in appendice la trascrizione e traduzione in croato dell'epistola dedicatoria (ff. 2r-22r). Va rilevato che il paratesto in questione tematizza la lunga e fraudolenta vessazione a fini di lucro portata avanti, presumibilmente a partire dal 1553, ai danni di Speranza di Bona e della sua famiglia da un gruppo di «scelerati» (f. 2v e *passim*), capaci di coinvolgere nelle loro losche attività l'intera comunità di Manfredonia (e non, come asserito dai critici che si sono sinora occupati del volume, quella di Dubrovnik). Quanto alla porzione dell'edizione che a mio avviso contiene, intervallata da alcune epistole, la raccolta di rime di Speranza di Bona (ff. 22v-65v), si segnala la presenza di tre rifacimenti di altrettante ottave dell'*Orlando furioso* secondo la tecnica della *tramutazione*, affine alla *glosa* spagnola. Si tratta delle seguenti sequenze di otto ottave: *Lamento d'Orlando* (ff. 39r-40r), *A Siponto* (ff. 52r-53v) e *Alle Muse* (ff. 61r-62r). Lo schema di sistematica inclusione di materiale ariostesco seguito da Speranza di Bona coincide con quello adottato da Dianora Sanseverino nel componimento *Stanze sopra una stanza di messer Ludovico Ariosto, quale sono sta fatte dalla figliola del Principe di Bissignano chiamata la signora Dianora, in Stanze Transmutate dell'Ariosto con una bellissima Canzone et altre cose pastorale, e con una copia del concilio generale fatto el primo giorno di Maggio dalla Dea Venere, e dal figliuol Cupido, con tutto il choro delli Dei, ne l'Isola Cittarea mandata al loco sacro delle Sante muse alla cademia sesta de Spiriti gentili*, per Leonardo detto il Furlano et il Ferrarese compagni, 1545. Per il testo del componimento di Dianora Sanseverino v. GIUSEPPE FATINI, *Curiosità ariostesche. Intorno a un'elegia dell'Ariosto e a un brano del Furioso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LV (1910), pp. 97-98. Per la tecnica della *tramutazione* e i suoi rapporti con la *glosa* v. ROSA CASAPULLO, *Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della glosa*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Università di Palermo, 18-24 settembre 1995)*, a cura di GIOVANNI RUFFINO, vol. 4, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, pp. 361-389. Per gli autori che si sono occupati del canzoniere di Speranza di Bona v. ENNIO STIPČEVIĆ, *Obrana rima i ugleda*, cit.; TONKO MAROEVIĆ, *Muzama prkosna. Pjesnički profil Dubrovkinje Nade Bunić*, in «Vijenac», XII, 270, 8 luglio 2004; IVA GRGIĆ e TONKO MAROEVIĆ, *Petrarchismo in assenza d'amore: il canzoniere di Nada Bunić*, in *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti*, a cura di BRATISLAV LUČIN e MIRKO TOMASOVIĆ, Spalato, Književni krug, 2006, pp. 75-82; IVA GRGIĆ MAROEVIĆ, *Speranza di Bona, soggetto nomade dell'Adriatico*, in «SRAZ», vol. 54 (2009), pp. 157-168; IVA GRGIĆ MAROEVIĆ, *Glas Dobre Nade u šesnaestostoljetnom Dubrovniku*, in *Glasom do feminističkih promjena. Voicing feminist concerns*, a cura di RENATA JAMBREŠIĆ KIRIN e SANDRA PRENDA, Zagabria, Institut za etnologiju i folkloristiku e Centar za ženske studije, 2009, pp. 93-104; SLOBODAN PROSPEROV NOVAK, *Je li u slavenskoj renesansi bilo žena?*, in *Slaveni u renesansi*, Zagabria, Matica hrvatska, 2009, pp. 678-683.

² Per il termine «antologia corale» («choral anthology»), usato dalla critica angloamericana al fine di indicare una raccolta di rime che, attribuita a un singolo autore, si caratterizza per la presenza di testi altrui quale parte integrante della raccolta stessa, v. JULIA L. HAIRSTON, «*Di sangue illustre*

gruppo di componimenti poetici dedicati, in vita e in morte, alle sorelle dell'autrice,³ ma si chiude con uno scambio poetico fra Speranza e Giulia di Bona, nel quale la parola-rima «sorella» è collocata in *explicit*, a suggellare non solo i due sonetti, ma il volume stesso.⁴ Il dialogo poetico fra Speranza e Giulia di Bona ricorre tre volte nell'ambito della raccolta e consta, in tutte e tre le occorrenze, di un sonetto di proposta ed uno di risposta. Se teniamo conto, in via preliminare, della ricognizione tassonomica da me proposta in altra sede,⁵ ove ipotizzavo la presenza, sugli ultimi fogli

& pellegrino»: *The Eclipse of the Body in the Lyric of Tullia d'Aragona*, in *The Body in Early Modern Italy*, a cura di JULIA L. HAIRSTON e WALTER STEPHENS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 164-166. Per i dedicatari e corrispondenti poetici della raccolta di Speranza di Bona - i quali appartengono, per la maggior parte, alla sfera culturale italiana (vorrei segnalare in questa sede che lo scambio di sonetti fra Virginia Salvi e Speranza di Bona arricchisce di due sonetti l'*opus* finora conosciuto della poetessa senese), ma sono presenti, e in posizione di rilievo, figure della sfera culturale croata (ragusea), a partire dal destinatario dell'epistola dedicatoria, il nobile raguseo Michele Luccari - mi permetto di rimandare al mio già citato articolo. L'esaltazione di Dubrovnik e dei ragusei viene portata avanti con coerenza dall'autrice, la cui raccolta di rime, contraddistinta dalla presenza di componimenti altamente polemici nei confronti della comunità di Manfredonia, esordisce con una sequenza di sonetti al nobile raguseo Michele Luccari, alla di lui sorella Maddalena (v. NENAD VEKARIĆ, *Vlastela grada Dubrovnik, 4. Odabrane biografije (A-D)*, Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2013, p. 143, n. 7) ed alla città di Dubrovnik, per concludersi, se accettiamo l'ipotesi relativa alla presenza del microcanzoniere di Giulia sugli ultimi fogli della cinquecentina, con la corrispondenza poetica fra Speranza di Bona e Nicolò Sfondratti, figlio del cancelliere raguseo. In altri termini, l'orizzonte culturale raguseo è collocato in posizione enfatica, a costituire l'*incipit* (e presumibilmente anche l'*explicit*) del canzoniere di Speranza di Bona.

³ Speranza di Bona è autrice di componimenti poetici in morte delle sorelle Lucrezia e Cassandra, e in lode delle sorelle Angela Maria, Isabella e Giulia. Se accettiamo l'ipotesi relativa alla presenza di un microcanzoniere di Giulia di Bona nella porzione finale del volume, ne consegue che Giulia è autrice di componimenti in morte di Cassandra di Bona e in lode di Speranza, Angela Maria e Isabella. Da alcuni segnali cronologici è possibile far risalire la morte di Lucrezia al 1547. L'assenza di componimenti in morte di Lucrezia nell'ipotetico microcanzoniere di Giulia è in linea con la qualificazione che incontriamo nella dedicatoria, ove Giulia di Bona è indicata come «la piccola» (f. 19r), con riferimento alla sua giovane età rispetto a quella di Speranza e, presumibilmente, delle altre sorelle. A questo proposito mi permetto di rimandare al mio già citato articolo.

⁴ Virginia Cox rileva, fra le novità della lirica tardocinquecentesca, la crescente tematizzazione degli affetti familiari (legittimata dall'autorevole modello dei versi in morte del fratello Carlo usciti dalla penna di Pietro Bembo), cfr. VIRGINIA COX, *Introduction*, in *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013, pp. 31-32.

⁵ Cfr. FRANCESCA MARIA GABRIELLI, *Sestra sestri: bilješke o kanconijeru Nade Bunić (Speranze di*

della cinquecentesca (ff. 65v-71r), di una raccolta poetica che andrebbe attribuita a Giulia (congettura che ribadisce, peraltro, la rilevanza del legame sororale nell'economia semantica dell'opera), ne consegue che due dei tre scambi di sonetti in esame afferiscono al microcanzoniere della sorella minore.⁶ Il presente contributo si propone di analizzare le valenze emancipatorie che la tematizzazione delle problematiche relative alla voce ed allo sguardo femminili - nodi cruciali della riflessione sulla presenza, letteraria e sociale, della donna come soggetto di scrittura e di agentività - assume in tre componimenti poetici tratti dalla raccolta, i quali, come si evince dalla scelta dedicatoria segnalata nel loro titolo, esaltano una dinamica relazionale di tipo sororale. I testi poetici in questione - un sonetto di Speranza di Bona in morte della sorella Cassandra ed uno scambio di sonetti fra Giulia e Speranza (la seconda delle tre coppie di sonetti che costituiscono la corrispondenza in versi fra le due poetesse, da considerarsi, come dicevo, parte integrante dell'ipotetico microcanzoniere di Giulia) - non si limitano ad invertire la dinamica tradizionale dei ruoli di genere a favore di una donna che dice io, ma attuano, tramite un accorto gioco di rimandi al patrimonio letterario tradizionale, un'operazione di vera e propria destabilizzazione della gerarchia di genere, grazie alla riqualificazione, da un lato, della competenza verbale e visiva declinata al femminile a partire dal confronto intertestuale con la parola e lo sguardo maschili, e all'esaltazione, dall'altro, dell'interazione tra donna e donna, una modalità relazionale rappresentata come benevola e valorizzata in quanto foriera di un modello di approccio all'altro da sé basato sull'etica della solidarietà e, in quanto tale, compatibile con obiettivi femministi, ovvero volto a disarmare la logica di dominazione che in un orizzonte socio-culturale di impronta patriarcale fonda i rapporti sociali.

Speranza di Bona è l'autrice del primo componimento che intendo interpretare in questa sede. Il sonetto è dedicato alla defunta sorella Cassandra, e recita:

Bona), cit.

⁶ Gli scambi di sonetti si trovano ai ff. 48r-48v, ff. 69r-69v, ff. 70v-71r.

Nella morte de la sorella mia Cassandra di Bona

Odo ch'il straccio Orfeo col canto l'acque
 fermò, le pietre mosse e da radice
 gli alberi svelse, et per erti e pendice
 lo seguir liete ovunque gir gli piacque,
 e nel dolente regno il pianto giacque
 mentre egli rivotò la sua Euridice,
 che da l'antro più oscuro al suon felice
 de le voci pietose sue rinacque.
 Lassa, qual canto o qual soave stile
 harà mai forza che rivochi e toglia
 a morte il ben ch'ad hora ad hor mi fura?
 Questa ancor pargoletta alma gentile
 lasciando in terra la sua verde spoglia
 lieta s'indrizza al ciel né d'altro ha cura.⁷

Nell'ambito di un sonetto monologico, l'io lirico femminile evoca il mito di Orfeo ed Euridice. Per meglio dire, la locutrice allude nelle quartine a quella porzione del mito in cui la parola maschile viene iperbolicamente esaltata in quanto capace di impetrare ed ottenere la rinascita dell'amata. Nella seconda parte del sonetto viene, invece, messa in rilievo l'inabilità del soggetto desiderante donna ad assurgere a un'analogia potenza vocale. Il tessuto testuale, in altre parole, veicola a una prima lettura l'inferiorità della voce femminile rispetto alla voce maschile. Tuttavia, tale posizionamento subordinante dell'enunciazione ancorata a un corpo di donna è sottilmente incrinato, e in ultima analisi decostruito, dal fatto che la liberazione di Euridice dall'antro infernale - quel «rinacque» enfaticizzato dalla collocazione in banda laterale al verso 8, ovvero nel punto che segna il trapasso dalla vicenda di Orfeo all'intima riflessione della locutrice - risulta, com'è noto, in una

⁷ ff. 36r-36v. Come criterio di trascrizione dei sonetti di Speranza e Giulia di Bona inclusi in questo articolo ho scelto un approccio conservativo, mantenendo le caratteristiche grafiche dell'edizione cinquecentesca. Mi sono limitata a distinguere *u* da *υ*, sostituire *æ* con *et*, trascrivere la *s* secondo la consuetudine moderna, intervenire sull'interpunzione, sugli apostrofi e gli accenti, le maiuscole e le minuscole. Ho corretto, inoltre, alcuni evidenti refusi di stampa.

rinascita soltanto temporanea, che si trasforma, anzi, per errore dello stesso Orfeo, nella morte tragicamente duplice dell'amata. Se Orfeo, incapace di accettare la morte di Euridice, la condanna a rivivere la propria morte una seconda volta, la tematizzazione dell'inadeguatezza del soggetto femminile a replicare la straordinaria potenza del modello vocale maschile si delinea, in filigrana, come liberatoria per l'oggetto femminile, affrancato dalla costrizione a morire due volte. Pertanto, la prima terzina del sonetto, costruita sulla falsariga delle parole pronunciate dall'Orfeo poliziano nel momento immediatamente successivo alla perdita definitiva dell'amata («Qual sarà mai sì miserabil canto / che pareggi il dolor del mie gran danno?»),⁸ comunica, in virtù della potente figura di reticenza che elide la seconda morte di Euridice, non l'inferiorità della voce di donna, come può sembrare a prima vista, bensì piuttosto la discrepanza di fondo che separa l'enunciazione femminile da quella maschile.

A ben vedere, la vana ricerca, articolata nella prima terzina del sonetto, di una voce che possa interrompere e invertire il processo di dipartita della sorella riportandola in vita, richiama intertestualmente alcuni versi dei *Rerum vulgarium fragmenta*,⁹ ricreando un intrigante parallelismo fra l'io lirico femminile di Speranza di Bona e l'io lirico maschile di Petrarca:

Or avess'io un sì pietoso stile
 che Laura mia potesse torre a Morte,
 come Euridice Orpheo sua senza rime,
 ch'i' viverei anchor più che mai lieto!¹⁰

⁸ *Fabula di Orfeo*, vv. 261-262. Cfr. ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di DAVIDE PUCCINI, Milano, Garzanti, 2004, p. 171.

⁹ Ma si noti anche il possibile rimando, innescato dall'*enjambement* «toglia / a morte» (vv. 10-11), al celebre sonetto di Vittoria Colonna *Scrivo sol per sfogar l'interna doglia*, e segnatamente ai versi della prima quartina: «Giusta cagion a lamentar m'invoglia; / ch'io scemi la sua gloria assai mi dole; / per altra tromba e più sagge parole / convien ch'a morte il gran nome si toglia». Cfr. VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 3. La professione di modestia dei versi di Colonna, in cui la locutrice asserisce la propria inadeguatezza a cantare il defunto marito, viene solo apparentemente ricalcata nel sonetto di Speranza di Bona, il quale, al contrario, elude sottilmente tale dinamica subordinante di rappresentazione del soggetto poetico donna in favore di una riqualficazione del femminile fondata sul confronto intertestuale con la voce maschile.

¹⁰ *RVF* 332, vv. 49-54. Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano,

Il riferimento intertestuale ai succitati versi tratti dalla sestina petrarchesca *Mia benigna fortuna e 'l viver lieto*, attivato da una serie di rimandi citazionali incastonati nel sonetto di Speranza di Bona, quali la ripresa del sostantivo «stile» e dell'aggettivo «lieto» in un contesto semantico affine, svolge innanzitutto la funzione di legittimare l'appropriazione, da parte del soggetto lirico femminile, della posizione - tradizionalmente considerata maschile, nonostante l'ormai cospicua produzione lirica a firma femminile - di soggetto vocale e desiderante. Se è vero che il soggetto boniano mima, riecheggiandole, le parole del soggetto petrarchesco, va tuttavia notato che il desiderio vocale dei due locutori, quello femminile e quello maschile, si configura come non coincidente. Il locutore petrarchesco adotta infatti un modulo ottativo, «Or avess'io un sì pietoso stile», per comunicare l'ansia di accrescere il potere della propria voce poetica, manifestando il desiderio di replicare il modello maschile offerto dalla tradizione. La locutrice boniana pronuncia una mera domanda retorica: «Lassa, qual canto o qual soave stile / harà mai forza che rivochi e toglia / a morte il ben ch'ad hora ad hor mi fura?». L'io lirico femminile, a differenza di quello maschile, è contraddistinto dall'amara consapevolezza che la ricerca di una parola che vinca la morte, indipendentemente dall'autorevolezza del modello che si ambisce a riprodurre, è necessariamente fallimentare. Il soggetto donna, in altre parole, denuncia l'inutilità, nel contesto semantico del sonetto, dell'imitazione dei modelli letterari tradizionali, qui epitomati dal riferimento testuale e intertestuale al personaggio Orfeo e al personaggio Petrarca, ed attiva una fine operazione di riqualificazione del femminile mediante l'implicita rinuncia a contrastare vocalmente l'*auctoritas* per eccellenza, quella divina. La dissonanza ideologica che si viene in tal modo a creare fra la voce di uomo e la voce di donna è ribadita dalla presenza di aggettivi rinviati a stati d'animo antitetici: il locutore dei versi petrarcheschi è «lieto», anche se la sua soddisfazione è rimandata ad un improbabile futuro, mentre la locutrice del sonetto boniano è irrimediabilmente e consapevolmente «lassa». Va inoltre notato che la contentezza ascritta dal soggetto petrarchesco alla potenziale realizzazione del proprio desiderio, espressa dall'aggettivo «lieto» («ch'i' viverei ancor più che mai lieto»), viene riproposta nella chiusa del sonetto di

Speranza di Bona, ovvero in posizione enfatica, come aspetto cruciale della qualificazione emozionale della morente Cassandra («lieta s'indrizza al ciel né d'altro ha cura»). La figura femminile è «lieta», contraddistinta da un appagamento che si dispiega nel momento presente e scaturisce dal volontario allineamento con il piano divino. Si tratta di quello stesso allineamento che, seppur accompagnato dai toni disforici di una rassegnata e afflitta accettazione, emergeva dalla domanda retorica della locutrice. Il sonetto quindi traccia, da un lato, il distanziamento vocale fra soggetto maschile e femminile, e allude, dall'altro, alla conformità ideologica fra soggetto desiderante femminile e oggetto femminile del desiderio.

Il verso di chiusura del sonetto boniano evoca inoltre i seguenti versi tratti dalla canzone petrarchesca detta delle «visioni»:

punta poi nel tallon d'un picciol angue,
 come fior colto langue,
 lieta si dipartio, nonché sicura.
 Ahi, nulla, altro che pianto, al mondo dura!¹¹

Nel testo petrarchesco l'immagine di Laura si sovrappone a quella di Euridice fino a rendere indistinguibili le due figure femminili e l'evento traumatico della morte dell'amata, sia Laura sia Euridice, viene rappresentato in termini che, oltre a riproporre, come nota Santagata, il mito ovidiano (la dipartita di Euridice nella versione delle *Metamorfosi* è cagionata da un morso di vipera al tallone),¹² mettono in rilievo l'atteggiamento di «lieta» accettazione degli eventi da parte delle due figure femminili. La Cassandra morente e «lieta» del sonetto di Speranza viene pertanto ad identificarsi, a livello intertestuale, sia con Laura sia con Euridice, entrambe contraddistinte in Petrarca dall'aggettivo «lieta». In altre parole, il tessuto testuale del sonetto di Speranza di Bona, dopo aver minato l'(apparente) inferiorità vocale del soggetto lirico femminile rispetto al suo modello maschile, sia Orfeo sia Petrarca, ed aver comunicato la specificità del punto di vista che

¹¹ RVF 323, vv. 69-72. Cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 1244.

¹² *Met.* X 8-10. «[...] nam nupta per herbas / dum nova naiadum turba comitata vagatur, / occidit in talum serpentis dente recepto». www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio. Cfr. a questo proposito l'osservazione di MARCO SANTAGATA in FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 1257, n. 69.

fonda la parola delle donne, qui presentata come - e valorizzata in quanto - conforme alla parola divina, moltiplica intertestualmente le figure femminili che si fanno foriere della stessa prospettiva, facendo coincidere lo stato emozionale di Cassandra con quello delle donne che l'hanno preceduta nella rielaborazione letteraria. In altri termini, la rivalutazione della voce di donna, di per sé risultato di un impulso fortemente filogino, assume nel sonetto di Speranza di Bona, seppur in modo evocativo ed indiretto, valenze che potremmo definire femministe,¹³ in quanto si realizza a partire da un percorso di distanziamento critico dai modelli letterari maschili, e in quanto si fonda sulla rappresentazione testuale e l'evocazione intertestuale di una serie di figure femminili che fanno, ideologicamente, gruppo. In conclusione, per mediare poeticamente l'affezione sororale, intesa nei termini di un'interazione benevola fra una donna e un'altra donna, Speranza di Bona attinge all'immaginario poetico di matrice eterosessuale offerto dalla tradizione, ovvero trasforma, desessualizzandolo, l'amore di Orfeo per Euridice e l'amore di Petrarca per Laura nell'amore di Speranza per Cassandra. Tuttavia, come ho avuto modo di notare, nel costruire poeticamente la posizione di soggetto desiderante femminile, Speranza di Bona, pur prendendo le mosse dalle tradizionali modalità di rappresentazione dei soggetti desideranti maschili, sia Orfeo sia Petrarca, se ne distacca sottilmente ed allinea la propria lucutrice a quella conformità al volere divino che caratterizza, nell'idioma

¹³ La raccolta di Speranza di Bona offre anche momenti di femmismo esplicito, fra i quali la sequenza di ottave *Alle Muse* (ff. 61r-62r), intarsio di materiale ariostesco (nello specifico della settima ottava del canto trentasettesimo dell'*Orlando furioso*) secondo la tecnica della *tramutazione*, come ho già avuto modo di notare (cfr. n. 1 in questo saggio). Oltre a svelare, sottilmente, la filoginia soltanto apparente del narratore ariostesco (per l'ambivalenza del narratore ariostesco nei confronti della questione della donna cfr. DEANNA SHEMEK, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, in «MLN», vol. 104, n° 1 (1989), pp. 68-97), la locutrice boniana si identifica esplicitamente con la categoria sociale delle donne e ne sollecita l'agentività sul piano della creazione letteraria nonostante il proprio difficile rapporto con le Muse, raffigurate nel testo quali «horrendi mostri» (va notato che uno degli aspetti più intriganti della raccolta di Speranza di Bona è l'inusuale tematizzazione di un rapporto disforico con Apollo e le Muse). Si tratta di un riferimento autobiografico alla fraudolenta vessazione a fini di lucro portata avanti ai danni di Speranza di Bona e della sua famiglia, la quale, come si desume dalla dedicatoria, non soltanto prende le mosse dallo scambio di sonetti di natura politica fra Virginia Salvi e Speranza di Bona (cfr. IVA GRGIĆ MAROEVIĆ, *Speranza di Bona, soggetto nomade dell'Adriatico*, cit., pp. 160-161), ma si caratterizza per la diffusione di versi e prose falsamente attribuiti all'autrice, cfr. a questo proposito il mio già citato articolo.

petrarchesco, l'oggetto del desiderio femminile, ovvero, nello specifico, la Laura-Euridice così abilmente innestata nella raffigurazione della morente Cassandra.¹⁴ Ne risulta, in virtù dell'omologia con il divino, una corale e potenzialmente emancipatoria legittimazione del femminile, sia esso soggetto sia esso oggetto dell'enunciazione.

Se il sonetto di Speranza di Bona alla sorella Cassandra può essere letto come volto ad esaltare la competenza vocale del soggetto femminile, la griglia di riferimenti intertestuali innescata dallo scambio di sonetti fra Giulia e Speranza sfocia nella valorizzazione della competenza visiva del soggetto donna:

Alla sorella mia Speranza Vittoria di Bona.

Vagando già per una spiaggia amena
 fiorita e verde, et faceva il chiaro giorno
 la boschereccia dea col lume adorno
 che spandea da la fronte alma e serena,
 di tal dolcezza havea l'aria ripiena
 ch'i morti in vita havrian fatto ritorno
 se lor fosse concesso in quel soggiorno
 gustarla, o qual parea di gratie piena.
 Vidila alhora, in un candido velo
 su l'herbe verdi, che maggior candore
 prendea porgendo lei vigore a quelle.
 Sì m'invaghì che sol da questo telo
 mossa dimostro quanto entro il mio core
 comprese di sue gratie eterne e belle.¹⁵

Il sonetto, dedicato alla sorella Speranza, si apre con la raffigurazione di una figura femminile che cammina su una distesa lussureggiante, un *locus amoenus* bagnato da un chiarore lunare di straordinaria bellezza, mediato dall'imma-

¹⁴ Per una ricognizione dei «modi plausibili in cui la figura di Laura può esser servita alle poetesse nel loro tentativo di costruirsi un posto di soggetto all'interno del discorso petrarchista», cfr. VIRGINIA COX, *Attraverso lo specchio: le petrarchiste del Cinquecento e l'eredità di Laura*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di VALERIA FINUCCI, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 117-149 (la citazione è a p. 129).

¹⁵ f. 69r.

gine del «lume adorno / che spandea da la fronte alma e serena» di Diana, dea dei boschi tradizionalmente identificata con la luna. In tale atmosfera di irresistibile e diafana «dolcezza» - per cui le anime dei defunti, se ciò non contrastasse con la legge divina, farebbero ritorno in terra, velandosi del corpo al fine di poterla percepire con i sensi - una donna vede la figura femminile vestita di bianco, il cui candore, esaltato dal chiaro di luna, fa risaltare per contrasto il verde del prato. L'eterea visione innesca immediatamente l'innamoramento della locutrice. Per esprimere l'interazione scopica fra il soggetto desiderante donna e l'oggetto del desiderio donna, oltre ad adottare una scelta lessicale indicativa di una dinamica amorosa di tipo sensuale («m'invaghì») Giulia di Bona attinge al patrimonio mitologico. Mediante l'immagine del «telo», marcata dal posizionamento in banda laterale, il tessuto testuale evoca le armi di Cupido, riproponendo in tal modo, nonostante la dedica alla sorella Speranza, le potenziali connotazioni sensuali del sonetto. Del resto, anche l'uso della terza persona nella raffigurazione dell'oggetto femminile sembra lasciare aperto uno spazio di ambivalenza, in virtù del quale pare impossibile asserire con certezza se l'amata coincida o meno con la dedicataria, vale a dire se l'affezione articolata sia sororale oppure omoerotica. Di certo, tuttavia, la raffigurazione dell'apparizione dell'amata è imbastita, anche in questo sonetto, a partire dal rimando intertestuale a un'opera che tratta un rapporto amoroso eterosessuale. Mi riferisco alle *Stanze cominciate per la giostra del Magnifico Giuliano di Piero de' Medici* di Angelo Poliziano, ed in particolare al momento cruciale dell'epifania della «ninfa», la cui evocazione è attivata nel sonetto in esame dalla repentina visione di una figura femminile «in un candido velo / su l'herbe verdi»:

Era già drieto alla sua desianza
 gran tratta da' compagni allontanato,
 né pur d'un passo ancor la preda avanza,
 e già tutto el destrier sente affannato;
 ma pur seguendo sua vana speranza,
 pervenne in un fiorito e verde prato:
 ivi sotto un vel candido li apparve
 lieta una ninfa, e via la fera sparve.¹⁶

¹⁶ *Stanze*, l 37. Cfr. ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, cit., pp. 34-35.

Lo svelamento del rimando intertestuale risolve, a mio avviso, la soltanto apparente ambiguità del sonetto: non di amore omosessuale si tratta, ma di affezione sororale, un'affezione tematizzata a partire dall'allusione a un testo che, una volta ricontestualizzato nelle pieghe del tessuto testuale boniano, si carica, sottilmente e finemente, non solo del riferimento a Speranza («ma pur seguendo sua vana speranza»), ma anche di quello a Giulia, sia autrice sia locutrice, essendo il protagonista del poema poliziano, nonché il soggetto del desiderio amoroso ivi narrato, l'omonimo Iulio. Il gioco ermeneutico attivato dall'intertexto non si limita tuttavia a questioni di ordine onomastico, ma si espande in direzione di un confronto fra il regime scopico maschile elaborato nelle *Stanze*, basato su una logica in ultima analisi antagonistica, come cercherò di mostrare, e la dinamica scopica femminile articolata nel sonetto, fondata su una benevolenza di matrice platonizzante, il che si evince in modo particolare dalla chiusa.

L'apparizione della «ninfa» ed il conseguente innamoramento del protagonista poliziano sono, com'è noto, il risultato della «bella vendetta» di Cupido ai danni di colui il quale «solea gabbarsi delli afflitti amanti». ¹⁷ Il dio dell'amore fa infatti apparire agli occhi di Iulio, impegnato in una battuta di caccia, una splendida cerva, la quale, dopo essere stata invano inseguita dal giovane, sparisce all'improvviso ed al suo posto compare una bellissima «ninfa», il cui nome, come lei stessa svela, è Simonetta. Colpito dalla freccia di Cupido, Iulio se ne innamora. La fruizione visiva di Simonetta e la concomitante percezione di una «nuova dolcezza» (*Stanze*, I 38, v. 8) che penetra nel cuore del protagonista (di cui è possibile eco la «dolcezza» al verso 5 del sonetto boniano), lasciano il posto, nel momento in cui la figura femminile si allontana (*Stanze*, I 55), all'effetto devastante della passione amorosa sul soggetto desiderante maschile:

sta come un forsennato, e 'l cor gli assidera,
 e gli s'aghiaccia il sangue entro le vene;
 sta come un marmo fisso, e pur considera
 lei che sen va né pensa di sue pene,
 fra sé lodando il dolce andar celeste
 e 'l ventilar dell'angelica veste.¹⁸

¹⁷ *Stanze*, I 33, v. 7; I 9, v. 8. Ivi, p. 32 e p. 12.

¹⁸ *Stanze*, I 56, vv. 3-8. Ivi, p. 50.

Colei che è allogata nella posizione di oggetto visivo produce, andandosene, la paralisi, espressa nei termini di una pietrificazione, del soggetto scopico maschile («sta come un marmo fisso»). Pertanto, la figura di Simonetta si fa veicolo della rievocazione di una figura mitologica, quella di Medusa, la cui straordinaria bellezza («clarissima forma»),¹⁹ percepita visivamente dal dio del mare, è emblematica del pericolo intrinseco al regime scopico maschile, potenzialmente foriero di una logica di dominazione che, nel caso in questione, risulta nello stupro della giovane fra le mura del tempio di Minerva. Il mito vuole che la dea, in segno di punizione, metamorfosi l'aspetto di Medusa, trasformandola in mostro capace di impietrire chiunque osi posare lo sguardo sul suo volto (e pare significativo che nella versione ovidiana si tratti sempre di figure maschili).²⁰ Il rimando al mito della Gorgone, implicito nei succitati versi delle *Stanze*, si fa esplicito nel secondo libro del poema, quando Simonetta ricompare in veste onirica agli occhi del dormiente Iulio:

Pargli veder feroce la sua donna,
tutta nel volto rigida e proterva,
legar Cupido alla verde colonna
della felice pianta di Minerva,
armata sopra alla candida gonna,
che 'l casto petto col Gorgon conserva;
e par che tutte gli spennecchi l'ali,
e che rompa al meschin l'arco e li strali.²¹

La Simonetta onirica, costruita sulla falsariga della rappresentazione di Laura nel *Triumphus Pudicitie*,²² esprime il feroce e battagliero contrasto fra l'amore e la donna, o meglio fra l'amore percepito come desiderio sensuale e l'oggetto femminile di tale desiderio, contraddistinto, in linea con la tradizione lirica sia stilnovistica sia petrarchista, nonché con la concezione canonica del

¹⁹ *Met.* IV 794. Cfr. www.iconos.it/le-metamorfosi-di-ovidio.

²⁰ Come nota Enterline, cfr. LYNN ENTERLINE, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 28.

²¹ *Stanze*, ll. 28. Cfr. ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, cit., pp. 128-129.

²² *Tr. Pud.*, vv. 118-125. Cfr. l'osservazione di Davide Puccini in ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, cit., n. 28, p. 129.

genere femminile, da inderogabile castità. Il potere che Simonetta acquisisce, in sogno, grazie alla testa di Medusa («armata sopra alla candida gonna, / che 'l casto petto col Gorgon conserva») - potere che del resto possedeva, come ho avuto modo di notare, fin dal primo (e unico) incontro con Iulio - è non solo apparente, ma transeunte. In effetti, di lì a poco, la Gloria spoglierà Simonetta delle armi di Minerva, abbandonandola in abiti il cui candore sembra sbiadire in virtù della scelta aggettivale di registro più basso («e lei lasciassi in bianca gonna»; *Stanze*, II 32, v. 8), e sarà Iulio, soggetto scopico e desiderante maschile, ad armarsi «di suo spoglie» (*Stanze*, II 33, v. 1). In altri termini, la riproduzione al femminile della logica di dominazione patriarcale di cui è emblema la Medusa metamorfosata in «memorabile monstrum»,²³ oltre a scaturire, com'è risaputo, non da una scelta libera e personale, ma dalla vendetta di un'altra figura femminile (Minerva), risulta in ultima analisi deleteria, nel mito come nel poema poliziano, per la donna che se ne fa latrice. Nella versione ovidiana del mito, Medusa viene infatti decapitata da Perseo, il quale si serve della sua testa al fine di esercitare la propria egemonia sull'altro da sé, per poi donarla a Minerva, che la fissa allo stesso scopo sulla propria egida. Investita delle armi strappate a Simonetta, la figura di Iulio nel poema di Poliziano si fa, quindi, pericolosamente allusiva di quella di Perseo. Non stupisce, di conseguenza, che il sogno di Iulio si carichi del presagio della morte di Simonetta, una morte funzionale alla realizzazione del progetto di gloria del protagonista:

L'aier tutta pareva divenir bruna,
 e tremar tutto dello abisso il fondo;
 pareva sanguigno el cel farsi e la luna,
 e cader giù le stelle nel profondo.
 Poi vede lieta in forma di Fortuna
 surger suo ninfa e rabbellirsi il mondo,
 e prender lei di sua vita governo,
 e lui con seco far per fama eterno.²⁴

²³ *Met.* IV 615. Cfr. www.icons.it/le-metamorfofi-di-ovidio. Sulla funzione memoriale della figura di Medusa, la quale, come afferma Enterline, è emblematica «del *prezzo* continuamente pagato dalle donne nel poema [ovidiano] per essere percepite quali incarnazioni di quell'idea di bellezza su cui si basano così tante voci maschili» («of the *price* women constantly pay in this poem for being seen to embody the idea of beautiful form on which so many male voices rely»), cfr. LYNN ENTERLINE, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, cit., p. 83.

²⁴ *Stanze*, II 34. Cfr. ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, cit., n. 28, p. 132-133.

Destituita del proprio fragile e temporaneo potere, la Simonetta onirica risorge in forma di Fortuna per sollecitare Iulio a realizzare il proprio progetto individuale e dichiaratamente maschile (quello della giostra), nell'ambito del quale il femminile può giocare solo il ruolo secondario e passivo di Musa ispiratrice, e fungere, in morte, da mero strumento dell'agentività maschile.²⁵

La locutrice del sonetto boniano, parimenti colpita dal «telo» del dio Amore, fa propria la posizione di soggetto scopico occupata da Iulio, ma nel sentimento amoroso in lei innescato non c'è traccia di antagonismo. Giulia come soggetto lirico non richiama Perseo e la «ninfa» da lei contemplata non rievoca Medusa. Nel sonetto non c'è traccia di sofferenza amorosa, né di pietrificazione, né si allude a un progetto di realizzazione personale che si fondi sulla strumentalizzazione dell'oggetto femminile. Al contrario, dalla terzina finale del sonetto («Sì m'invaghì che sol da questo telo / mossa dimostro quanto entro il mio core / comprese di sue gratie eterne e belle») emerge una concezione amorosa platonizzante che può essere interpretata come la riappropriazione declinata al femminile di quel sovrasenso neoplatonico che i critici hanno in più di un'occasione ravvisato nelle *Stanze*.²⁶

²⁵ Il nesso «con seco» («e lui con seco far per fama eterno»; *Stanze*, II 34, v. 8; ivi p. 133), complemento di compagnia che si fa preludio della gloria femminile quale riflesso della progettualità e dell'eroismo maschili, può essere letto a mio avviso anche come complemento di mezzo, ovvero come volto non a glorificare, seppur di riflesso, il femminile, quanto piuttosto ad escluderlo, in quanto mero strumento, da una gloria tutta al maschile. Del resto, «l'alta vittoria» nella giostra, auspicata per sé da Iulio nel discorso diretto che chiude il poema, è contraddistinta dalla tensione fra due fazioni opposte, da un lato Iulio e i suoi alleati (Amore, Minerva e la Gloria), dall'altro Simonetta: «Con voi men vegno, Amor, Minerva e Gloria, / ché 'l vostro foco tutto el cor m'avampa; / da voi spero acquistar l'alta vittoria, / ché tutto acceso son di vostra lampia; / datemi aita sì ch'ogni memoria / segnar si possa di mia eterna stampa, / e facci umil colei ch'or ne disdegna: ch'io porterò di voi nel campo insegna.» *Stanze*, II 46. Cfr. ivi, p. 141.

²⁶ A questo proposito, Davide Puccini nella sua introduzione alle *Stanze* rimanda, in particolare, ai contributi di Mario Martelli e Stefano Carrai, che leggono le *Stanze* alla luce del neoplatonismo ficiniano. Cfr. ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, cit., pp. XLVI-XLVIII. Secondo Puccini, «che le *Stanze* vadano poste sotto il segno del neoplatonismo di Marsilio Ficino [...] è fuori discussione. [...]». Resta tuttavia da vedere quanto, a questo disegno generale, corrispondano poi i particolari [...]. Ed aggiunge: «crediamo che l'arte del Poliziano sia eminentemente arte del particolare se non del frammento, e come tale vada gustata momento per momento nelle sue singole, episodiche e talvolta altissime realizzazioni: se l'insieme può gettar luce sui particolari, il rapporto non può essere definito una volta per sempre in modo univoco e conserva un margine di ambiguità, che

Vista l'egemonia della prospettiva maschile nell'erotica di matrice platonica, che si fonda - sia nella versione originale di Platone, sia in quella quattrocentesca di Ficino, sia nelle rielaborazioni eteronormative cinquecentesche (e mi riferisco nello specifico al discorso di «messer Pietro Bembo» che sigilla il *Cortegiano* di Castiglione)²⁷ - su un soggetto desiderante uomo,²⁸

finisce poi per risolversi in accrescimento di senso» (ivi, p. XLVIII). Per una lettura delle *Stanze* che si oppone alla ricognizione nell'opera di un sistematico *itinerarium mentis in Deum* in senso ficiniano, e vi rileva piuttosto una generica tendenza platonizzante attribuibile all'influenza della tradizione lirica sia stilnovistica sia petrarchista, cfr. CHRISTINA STOREY, *The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano, and Le stanze per la giostra*, in «The Modern Language Review», vol. 98, n° 3 (2003), pp. 602-619.

²⁷ Per il *Simposio* di Platone, v. PLATONE, *Simposio*, a cura di GIOVANNI REALE, Milano, Mondadori, 2001. Per la versione in volgare del commento ficiniano al *Simposio* di Platone v. il sito www.bibliotecaitaliana.it (edizione di riferimento: MARSILIO FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di SANDRA NICCOLI, Firenze, Olschki, 1987). Per il discorso sull'amore platonico di «messer Pietro Bembo» (*Cort.* IV, li-lxx), il quale viene invitato dalla «signora Duchessa» a parlare di «questo così felice amore, che non ha seco né biasimo né dispiacere alcuno» (*Cort.* IV, l), v. BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, intr. di AMEDEO QUONDAM e note di NICOLA LONGO, Milano, Garzanti, 2000, pp. 426-452. Per la fortuna rinascimentale dell'amore platonico cfr., ad esempio, JILL KRAYE, *The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance*, in *Platonism and the English Imagination*, a cura di ANNA BALDWIN e SARAH HUTTON, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 76-85; LETIZIA PANIZZA, *Platonic Love on the Rocks: Castiglione Counter-Currents in Renaissance Italy*, in *Laus Platonic Philosophi: Marsilio Ficino and His Influence*, a cura di STEPHEN CLUCAS, PETER J. FORSHAW e VALERY REES, Leiden-Boston, 2011, pp. 199-226.

²⁸ Come nota Marc Schachter, nonostante il fatto che la questione del soggetto amante declinato al femminile venga evocata in Platone (ed in particolare nel discorso di Aristofane, v. 191 d 6-e 5, 193 c 2-5, cfr. PLATONE, *Simposio*, cit., pp. 60-61 e 64-65), in Ficino essa non è mai oggetto di trattazione, mentre è fonte di dibattito polemico in Castiglione. Cfr. a questo proposito MARC SCHACHTER, *Louis Le Roy's Symposie de Platon and Three Other Renaissance Adaptions of Platonic Eros*, in «Renaissance Quarterly», vol. 59, n° 2 (2006), p. 410, n. 8. In effetti, alla fine del discorso di «messer Pietro» - che situa l'erotica platonica nei termini eteronormativi di un soggetto desiderante maschile e un oggetto del desiderio femminile (una donna che viene, peraltro, descritta prescrittivamente in relazione all'uomo quale «ossequente» e «desiderosa di compiacergli», *Cort.* IV, lxii; cfr. BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, cit., p. 441) - la questione della donna protagonista di un cammino di ascesa contemplativa viene problematizzata con esiti delegittimanti (*Cort.* IV, lxxii-lxxiii; ivi, pp. 453-455). Il «signor Gaspar» afferma che percorrere la scala che porta a Dio «credo che agli omini sia difficile, ma alle donne impossibile» in quanto, egli aggiunge rispondendo alla signora Emilia, «l'anime delle donne non sono tanto purgate dalle passioni come quelle degli omini, né versate nelle contemplazioni, come ha detto messer Pietro che è necessario che sian quelle che hanno da gustar l'amor divino» (*Cort.* IV, lxxii; ivi, pp. 453-454). In seguito alla difesa delle donne da parte del «Magnifico Iuliano», il quale

il participio «mossa», che segnala apertamente l'identità di genere di colei che vede e ama, assume non poca rilevanza.²⁹ «Mossa» dal «telo» di Cupido, che nel contesto spiritualizzato e desessualizzato del sonetto va letto come rimando alla «Venere celeste»,³⁰ l'amante, soggetto esplicitamente sessuato al femminile, intraprende un processo di contemplazione della bellezza femminile (e sororale) potenzialmente capace di condurre, ascendendo dal sensibile verso l'intelligibile, alla comprensione dell'idea di bellezza.³¹ E

insiste che «[N]on saranno in questo le donne punto superate dagli omini, perché Socrate istesso confessa, tutti i misteri amorosi che egli sapeva, essergli stati rivelati da una donna, che fu quella Diotima [...]» (ivi, p. 454), la signora Duchessa conclude il dibattito con una replica che, rinviando al discorso eteronormativo del personaggio Pietro Bembo, priva le donne per bocca di donna della possibilità di costruirsi quali soggetti desideranti in senso platonico: «Di questo [...] sia giudice messer Pietro Bembo e stiasi alla sua sentenza, se le donne sono così capaci dell'amor divino come gli omini, o no» (*Cort.* IV, lxxiii; ivi, p. 455).

²⁹ Quanto alla tematizzazione, nella tradizione lirica italiana a firma femminile, dell'affezione fra un soggetto donna e un oggetto donna in termini neoplatonici, si ricordino i cinque sonetti di Laodomia Forteguerra in lode di Margherita d'Austria, databili, secondo Virginia Cox, alla fine degli anni Trenta o agli inizi degli anni Quaranta del Cinquecento. I sonetti suscitarono l'interesse dei contemporanei: nel 1541, in particolare, Alessandro Piccolomini fece una *lettura* all'Accademia degli Infiammati intorno al componimento *Ora ten' vai superbo, or corri altiero*. Cfr. a questo proposito VIRGINIA COX, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008, pp. 106-108, pp. 116-117. Per il testo del sonetto succitato e per l'interpretazione della produzione in esame cfr. KONRAD EISENBICHLER, *The Sword and the Pen: Women, Politics, and Poetry in Sixteenth-century Siena*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2012, pp. 128-129 e 114-136.

³⁰ Nel commento al *Simposio* uscito dalla penna di Ficino leggiamo: «Pausania appresso di Platone afferma lo amore esser compagno di Venere, e tanti esser gli amori quante sono le Venere, e racconta due Venere da due amori accompagnate: l'una Venere celeste, l'altra vulgare [...]. Questa bellezza de' corpi l'animo dell'uomo apprende per gli occhi, e questo animo ha due potentie in sé, la potentia del cognoscere e la potentia del generare: queste due potentie sono in noi due Venere, le quale da due amori sono accompagnate. Quando la bellezza del corpo humano si rappresenta agli occhi nostri, la nostra mente, la quale è in noi la prima Venere, ha in reverentia e in amore detta bellezza come imagine dell'ornamento divino, e per questa ad quello spesse volte si desta. [...] Certamente colui che usa rectamente l'amore loda la forma del corpo, ma per mezzo di quella cogita una più eccellente spetie nell'anima, nell'angelo e in Dio, e quella con più fervore desidera [...]». *El libro dell'amore*, orat. II, cap. VII. Cfr. www.bibliotecaitaliana.it.

³¹ In Ficino, la «bellezza del corpo» è definita come «uno certo acto, vivacità e gratia risplendente nel corpo per lo influxo della sua idea». La bellezza è «una certa gratia vivac'e spiritale, la quale, per razzo divino, prima s'infonde negli angeli, poi negli animi degli huomini, dopo questi nelle figure e voci corporali; e questa gratia per mezzo della ragione e del vedere e dello udire muove e dilecta

l'*explicit* del sonetto articola, a mio avviso, lo stadio iniziale di tale spinta contemplativa.³²

Tuttavia, la pratica imitativa di un testo attraversato dalla gerarchizzazione antagonista dei generi, quale quello poliziano, allo scopo di costruire una soggettività desiderante femminile, non è priva di insidie, malgrado il distacco ideologico dal modello di partenza. La raffigurazione dell'oggetto femminile si carica, infatti, nel poema di Poliziano, e di riflesso nel sonetto di Giulia di Bona, del riferimento implicito a una figura femminile che, spinta da un amore di natura non spirituale ma sensuale, rinuncia alla sua stessa vita. Dice infatti Iulio alla «ninfa»:

- O qual che tu ti sia, vergin sovrana,
o ninfa o dea (ma dea m'assembri certo);
se dea, forse che se' la mia Diana;
se pur mortal, chi tu sia fammi aperto,
ché tua sembianza è fuor di guisa umana;
né so già io qual sia tanto mio merto,
qual dal ciel grazia, qual sì amica stella,
ch'io degno sia veder cosa sì bella. -³³

Lo stimolo intertestuale offerto dal tentativo di identificazione, da parte di Iulio, della figura femminile - «vergin sovrana» che assomiglia sia a una «ninfa» sia alla dea «Diana» - è puntualmente ripreso nel sonetto boniano. Non solo l'amata sorella, come ho già avuto modo di rilevare, è «ninfa» in virtù dell'allusione al «vel candido» di Simonetta (*Stanze*, I 37, v. 7), ma l'iniziale raffigurazione, della dea boschereccia può essere a questo punto letta, oltre che come notazione paesaggistica, quale prima descrizione dell'oggetto femminile nei termini della bellezza di Diana, una descrizione anteriore alla percezione visiva

l'animo nostro, e nel dilectare rapisce, e nel rapire d'ardente amore infiamma». *El libro dell'amore*, orat. V, cap. VI. Cfr. www.bibliotecaitaliana.it.

³² «Quando lo huomo con gli occhi vede l'uomo fabrica nella fantasia la imagine dell'uomo, e rinvolgesi a giudicare decta imagine. Per questo exercitio dell'animo dispone l'occhio della mente a vedere la ragione e idea dello huomo che è in esso lume divino, onde subitamente una certa scintilla nella mente risplende, e la natura dello huomo veramente di qui s'intende [...]. *El libro dell'amore*, orat. VI, cap. XIII. Cfr. www.bibliotecaitaliana.it.

³³ *Stanze*, I 49. Cfr. ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, cit., p. 44-45.

esperita dal soggetto lirico, che nel sonetto viene esplicitamente tematizzata soltanto al verso 9 («vidila alhora»). Inoltre, il possibile sovrasenso mariano del nesso «vergin sovrana» è ribadito dall'evocazione, al verso 8 del sonetto, di colei che è *gratia plena* («qual pareva di gratie piena»). Come nota Davide Puccini, la succitata ottava poliziana, su cui è imbastita la raffigurazione di Speranza nel sonetto di Giulia, è costruita sulla falsariga dell'*Eneide* virgiliana, ed in particolare del passo tratto dal I libro in cui Enea cerca di conferire un'identità a un'interlocutrice di straordinaria bellezza (*Aen.* I, vv. 327-332).³⁴ Si tratta della madre Venere la quale, sotto mentite spoglie, prende la parola per parlargli per la prima volta di Didone, raccontarne la storia (*Aen.* I, vv. 335-370) e sollecitarlo a presentarsi al di lei cospetto (ivi, v. 389).³⁵ L'inquietante presenza della regina di Cartagine e della sua vicenda di amore e morte, mediata, nel sonetto di Giulia di Bona, dagli echi poliziani, viene sottilmente rievocata nelle quartine del sonetto di risposta, le quali non soltanto riprendono il motivo della bellezza di Diana, articolato nel sonetto di proposta, ma alludono, grazie all'innesto intertestuale di versi virgiliani, al primo incontro fra Enea e Didone, richiamandone le nefaste conseguenze:

Alla sorella mia Giulia di Bona, risposta.

Non de l'Eurota per la riva amena
 la madre di colui che mena il giorno
 vide de l'alma figlia il volto adorno
 far l'aria mai sì lucida et serena
 qual hor, di gioia tacita ripiena,
 fece a diporto in quel luogo ritorno,
 che a questo non cadesse quel soggiorno.
 O d'honestà, bellezze e virtù piena,

³⁴ «o... quam te memorem, uirgo? namque haut tibi uoltus / mortalis nec uox hominem sonat; o dea certe, / an Phoebi soror? an Nympharum sanguinis una?». Cfr. PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, intr. di ANTONIO LA PENNA, trad. e note di RICCARDO SCARCIA, Milano, Fabbri editori, 2004, pp. 286-288. Per l'osservazione di Puccini v. ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, cit., p. 45, n. 49.

³⁵ Dopo aver interrotto la lamentevole risposta di Enea (*Aen.* I, vv. 372-385), Venere dice al figlio: «Perge modo atque hinc te reginae ad limina perfer» (ivi, v. 389). Cfr. PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, cit., p. 290-292.

dal tuo vago leggiadro mortal velo
 traluce de le gratie il bel candore,
 ch'unite tiene con bel modo quelle,
 tal che da puro mosso et divin zelo
 ben ti contempla ogni alto e gentil core,
 tra honeste honesta et bella tra le belle.³⁶

Il motivo, tematizzato nel sonetto di Giulia di Bona, della bellezza femminile fruita visivamente da un soggetto scopico femminile, viene rielaborato su basi virgiliane da Speranza di Bona. Le quartine delineano, infatti, la relazione visuale che intercorre fra un'osservatrice, Latona («la madre di colui che mena il giorno»), e l'oggetto della sua contemplazione, l'«alma figlia» Diana, la cui bellezza è nuovamente ammirata sulle sponde del fiume Eurota da una madre che vi fa ritorno «di gioia tacita ripiena». La notazione emozionale è di chiara ascendenza virgiliana («Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus», *Aen.* I, v. 502),³⁷ e rimanda, assieme all'indicazione geografica, al passo che segue:

Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi
 exercet Diana choros, quam mille secutae
 hinc atque hinc glomerantur Oreades, illa pharetram
 fert umero gradiensque deas supereminet omnis
 (Latonae tacitum pertemptant gaudia pectus):
 talis erat Dido, talem se laeta ferebat
 per medios instans operi regnisque futuris.³⁸

I versi, tratti dal primo libro dell'Eneide virgiliana e di poco successivi a quelli evocati nel sonetto di proposta, cantano l'istante in cui Enea per

³⁶ ff. 69r-69v.

³⁷ In questa fase dell'indagine critica su Speranza di Bona non risulta possibile asserire se abbia letto l'*Eneide* in latino o si sia, piuttosto, avvalsa dei volgarizzamenti cinquecenteschi del poema epico, per i quali cfr. LUCIANA BORSETTO, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996; LUCIANA BORSETTO, *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di ROBERTO GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 69-101.

³⁸ *Aen.* I, vv. 498-504. Cfr. PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, cit., p. 302.

la prima volta posa gli occhi sulla bella Didone. Si tratta, tuttavia, di una percezione a senso unico: lo sguardo di Enea è «clandestino»,³⁹ egli contempla di nascosto la figura femminile, avvolto in una nube che lo situa in una voyeuristica posizione di dominio, rendendolo invisibile agli occhi di lei (cfr. *Aen.* I, v. 516).⁴⁰ L'inclusione del rimando intertestuale nell'economia semantica del sonetto di risposta è volto a mettere a confronto, per contrasto, l'ingannevole asimmetria della relazione scopica fra uomo e donna (Enea-Didone) e la sollecita benevolenza dell'interazione visiva fra donna e donna (Latona-Diana). Inoltre, l'eco virgiliana, che stimola nel lettore l'identificazione per similitudine fra Diana e Didone, motiva l'inquietudine di cui si carica improvvisamente la Latona del sonetto di Speranza di Bona, un'inquietudine che sembra infatti derivare dal riferimento alla tragica conclusione dell'amore fra il voyeur e la regina, ovvero al suicidio di Didone («che a questo non cadesse quel soggiorno»). Se nella prima metà del componimento (vv. 1-7) il tessuto testuale posiziona il femminile nel ruolo di agente scopico attivo, riqualificandone nel contempo lo sguardo - che viene eretto a portatore di un'etica della cura e della solidarietà, ed intertestualmente contrapposto all'ingannevolezza della pulsione visiva maschile (la quale anticipa l'inaffidabilità finale del soggetto scopico maschile nei confronti dell'oggetto scopico femminile) - nella seconda metà viene invece ripreso il motivo platonizzante elaborato nella chiusa del sonetto di proposta. Tuttavia, Speranza di Bona opera in questa zona del sonetto una significativa modifica della griglia prefissata di parole-rima che costituisce l'impalcatura fonico-semantica dello scambio poetico. Il «telo» del componimento di Giulia di Bona, sostantivo che nel contesto semantico del sonetto di proposta si carica dell'ambivalente allusione sia all'amore innescato dalla vendetta

³⁹ Per un'analisi della dinamica dello sguardo nell'*Eneide* cfr. RIGGS ALDEN SMITH, *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin, University of Texas Press, 2005, e soprattutto il quarto capitolo dal titolo *Hic amor: Love, Vision, and Destiny*, ivi, pp. 97-127. Riggs Alden Smith definisce «clandestina» («clandestine») e voyeuristica la prima percezione visiva di Didone da parte di Enea a p. 102 e *passim*.

⁴⁰ Enea ed Acate sono avvolti in una nuvola («nube caua [...] amicti»). Cfr. PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, cit., p. 302. In seguito alla sua conversazione con Enea, Venere aveva infatti avviluppato in un velo di nebbia sia il figlio sia Acate, rendendoli invisibili, cfr. *Aen.* I, v. 411-414. Cfr. PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, cit., p. 294.

del Cupido poliziano sia all'amore attivato dalla Venere celeste, viene liberato dalle connotazioni semantiche antagonistiche, mediate dal riferimento intertestuale al rapporto fra Iulio e Simonetta, e trasformato in «zelo». Più esattamente, dalla locutrice di Giulia di Bona, esplicitamente declinata al femminile, la quale, «sol da questo telo / mossa», muove i primi passi dell'ascesa platonica a Dio, passiamo, nel sonetto di Speranza di Bona, a un soggetto plurale di cui non si segnala l'«ancoraggio sessuato»,⁴¹ il quale, definito in virtù di una gentilezza d'animo di ascendenza stilnovistica («ogni alto e gentil core»),⁴² e non a partire da considerazioni di genere, contempla la bellezza dell'oggetto femminile «da puro mosso et divin zelo», e le scelte

⁴¹ Per la nozione di ancoraggio cfr. MARINA SBISA, *Il soggetto al femminile. Dimensioni d'analisi, in S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, a cura di LIANA BORGHI e RITA SVANDRLIK, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 63-75, consultabile sul sito www2.units.it/sbisama/it/WISE95.pdf; MARINA SBISA, *Soggetto femminile, corpo e punto di vista*, in *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di PATRIZIA CORDIN, GIOVANNA COVI, PAOLA GIACOMONI, ADA NEIGER, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1999, pp. 107-127, consultabile sul sito www2.units.it/sbisama/it/den.html.

⁴² Va notato che il riferimento al «gentil core» può funzionare, nello scambio di sonetti in esame, come ulteriore rimando al nesso amore-morte rappresentato dalla figura di Didone, ovvero come evocazione intertestuale dei seguenti versi del V canto dell'*Inferno* dantesco (*Inf. V*, vv. 100-102): «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui de la bella persona / che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende». Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, a cura di EMILIO PASQUINI e ANTONIO QUAGLIO, Milano, Garzanti, 1998, p. 50. Francesca da Rimini, colei che è situata nella «schiera ov'è Dido» (*Inf. V*, v. 85), fra i «peccator carnali, / che la ragion somettono al talento» (ivi, vv. 38-39), innesta nel suo discorso autogiustificatorio il concetto guinzelliano del «cor gentil» (alludendo all'*incipit* ed al v. 11 della canzone *Al cor gentil rempaira sempre Amore*), ri-orientandolo in direzione della tematizzazione della compulsività dell'amore sensuale, un amore che si pone come radicalmente antitetico alla volontà divina. Cfr. TEODOLINDA BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», n° 116 (1998), pp. 31-63. L'amore carnale, causa scatenante della morte dell'una e dell'altra, si rivela deleterio per Didone e Francesca, e rappresenta un *modus agendi* che i sonetti in esame indicano, più o meno implicitamente, come pericolosamente delegittimante per una donna che ambisca ad autoaffermarsi come soggetto. La proposta ideologica dei tre sonetti analizzati, in cui la relazione sororale si erge a modello di un'interazione sociale legittimante per le donne (all'insegna della spiritualizzazione e desessualizzazione), può essere letta come il risultato di un processo di negoziazione con la concezione canonica del femminile, all'epoca contraddistinta dall'esaltazione della castità quale virtù femminile per eccellenza. Per il concetto di negoziazione («negotiation») cfr., ad esempio, ANN ROSALIND JONES, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1990, pp. 1-10.

aggettivali suggeriscono il rimando alla matrice erotica di tipo platonico. La bellezza della figura femminile, di colei che è «tra honeste honesta et bella tra le belle», una bellezza che è, in linea con i *topoi* del discorso amoroso platonizzante, indice esteriore di una bellezza interiore, viene rappresentata come sottoposta a una benevola dinamica scopica di contemplazione corale, e in quanto tale potenzialmente inclusiva dello sguardo femminile. Pertanto, l'ambivalenza di genere del sonetto di Speranza di Bona, ovvero il passaggio dal participio «mossa» della proposta al participio «mosso» della risposta, non elide né marginalizza il femminile, ma assume al contrario valenze legittimanti ed emancipatorie: spostando l'asse ermeneutico dal corpo all'animo, dall'ancoraggio sessuato alla gentilezza intesa in senso guinizzeliano, il tessuto testuale integra la donna alla pari dell'uomo nella posizione, tradizionalmente codificata al maschile, di soggetto desiderante, ed il tutto all'interno di un'economia amorosa desessualizzata e platonizzante, che subordina, *inter pares*, sia il femminile sia il maschile ad un'autorità, quella divina, percepita come assoluta e *super partes*.

In conclusione, i sonetti analizzati attuano, a partire dal dialogo sororale elevato a modello di un'interazione legittimante per le donne, un'operazione di costruzione del soggetto desiderante femminile, la quale, fondandosi sul confronto intertestuale con la parola e lo sguardo maschili, riqualifica, in virtù di un'etica della benevolenza tematizzata come omologa alla prospettiva divina, l'agentività sia vocale sia visiva delle donne.

WOMEN'S VOICES, WOMEN'S GAZES IN SPERANZA AND GIULIA DI BONA'S POETRY

It is the aim of this essay to analyze the ways in which the intertwined questions of the female voice and the female gaze are thematized in a number of sonnets taken from the sixteenth-century volume *Difesa de le rime et prose de la signora Speranza, et Vittoria di Bona in difesa di suo honore, et contra quelli, che ricercò farli infamia con sue rime*, one that contains, prefaced by a long dedicatory epistle, Speranza di Bona's choral anthology, and possibly a small collection of poems by her sister Giulia. Not only do the three poems under consideration (a sonnet by Speranza di Bona and a sonnet exchange between the two sisters) endorse a sororal relational dynamic, but they construct, by way of the intertextual comparison with the male voice and the male gaze of the literary tradition, a viable female subject-position that sanctions women's verbal and visual agency.

BIBLIOGRAFIA

- DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Inferno*, a cura di EMILIO PASQUINI e ANTONIO QUAGLIO, Milano, Garzanti, 1998.
- TEODOLINDA BAROLINI, *Dante and Cavalcanti (On Making Distinctions in Matters of Love): Inferno V in Its Lyric Context*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», n° 116 (1998), pp. 31-63.
- LUCIANA BORSETTO, *Tradurre Orazio, tradurre Virgilio. Eneide e Arte poetica nel Cinque e Seicento*, Padova, CLEUP, 1996.
- LUCIANA BORSETTO, *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, a cura di ROBERTO GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 69-101.
- ROSA CASAPULLO, *Contatti metrici fra Spagna e Italia: Laura Terracina e la tecnica della glosa*, in *Atti del XXI Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Università di Palermo, 18-24 settembre 1995)*, a cura di GIOVANNI RUFFINO, vol. 4, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1998, pp. 361-389.
- BALDASSAR CASTIGLIONE, *Il Libro del Cortegiano*, intr. di AMEDEO QUONDAM e note di NICOLA LONGO, Milano, Garzanti, 2000.
- VITTORIA COLONNA, *Rime*, a cura di ALAN BULLOCK, Roma-Bari, Laterza, 1982.
- VIRGINIA COX, *Attraverso lo specchio: le petrarchiste del Cinquecento e l'eredità di Laura*, in *Petrarca. Canoni, esemplarità*, a cura di VALERIA FINUCCI, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 117-149.
- VIRGINIA COX, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013.
- VIRGINIA COX, *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2008.
- KONRAD EISENBICHLER, *The Sword and the Pen: Women, Politics, and Poetry in Sixteenth-century Siena*, Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 2012.
- LYNN ENTERLINE, *The Rhetoric of the Body from Ovid to Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- GIUSEPPE FATINI, *Curiosità ariostesche. Intorno a un'elegia dell'Ariosto e a un brano del Furioso*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LV (1910), pp. 77-98.
- MARSILIO FICINO, *El libro dell'amore*, a cura di SANDRA NICCOLI, Firenze, Olschki, 1987.
- FRANCESCA MARIA GABRIELLI, *Sestra sestri: bilješke o kanconijeru Nade Bunič (Speranze di Bona)*, in «Građa za povijest književnosti hrvatske», 38 (in corso di stampa).
- IVA GRGIĆ e TONKO MAROEVIĆ, *Petrarchismo in assenza d'amore: il canzoniere di Nada Bunič*, in *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti*, a cura di BRATISLAV LUČIN e MIRKO TOMASOVIĆ, Spalato, Književni krug, 2006, pp. 75-82.
- IVA GRGIĆ MAROEVIĆ, *Glas Dobre Nade u šesnaestostoljetnom Dubrovniku*, in *Glasom do feminističkih promjena. Voicing feminist concerns*, a cura di RENATA JAMBREŠIĆ KIRIN e SANDRA PRLENDA, Zagabria, Institut za etnologiju i folkloristiku e Centar za ženske studije, 2009, pp. 93-104.
- IVA GRGIĆ MAROEVIĆ, *Speranza di Bona, soggetto nomade dell'Adriatico*, in «SRAZ», vol. 54 (2009), pp. 157-168.
- JULIA L. HAIRSTON, «*Di sangue illustre & pellegrino*»: *The Eclipse of the Body in the Lyric of Tullia d'Aragona*, in *The Body in Early Modern Italy*, a cura di JULIA L. HAIRSTON e WALTER STEPHENS, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2010, pp. 158-175.
- ANN ROSALIND JONES, *The Currency of Eros: Women's Love Lyric in Europe, 1540-1620*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 1990.

- JILL KRAYE, *The Transformation of Platonic Love in the Italian Renaissance*, in *Platonism and the English Imagination*, a cura di ANNA BALDWIN e SARAH HUTTON, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 76-85.
- TONKO MAROEVIĆ, *Muzama prkosna. Pjesnički profil Dubrovkinje Nade Bunić*, in «Vijenac», XII, 270, 8 luglio 2004.
- LETIZIA PANIZZA, *Platonic Love on the Rocks: Castiglione Counter-Currents in Renaissance Italy*, in *Laus Platonici Philosophi: Marsilio Ficino and His Influence*, a cura di STEPHEN CLUCAS, PETER J. FORSHAW e VALERY REES, Leiden-Boston, 2011, pp. 199-226.
- FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2010.
- PLATONE, *Simposio*, a cura di GIOVANNI REALE, Milano, Mondadori, 2001.
- ANGELO POLIZIANO, *Stanze, Orfeo, Rime*, a cura di DAVIDE PUCCINI, Milano, Garzanti, 2004.
- SLOBODAN PROSPEROV NOVAK, *Je li u slavenskoj renesansi bilo žena?*, in *Slaveni u renesansi*, Zagabria, Matica hrvatska, 2009, pp. 678-683.
- MARINA SBISÀ, *Il soggetto al femminile. Dimensioni d'analisi*, in *S/Oggetti immaginari. Letterature comparate al femminile*, a cura di LIANA BORGHI e RITA SVANDRLIK, Urbino, Quattroventi, 1996, pp. 63-75.
- MARINA SBISÀ, *Soggetto femminile, corpo e punto di vista*, in *Reinventare la natura. Ripensare il femminile*, a cura di PATRIZIA CORDIN, GIOVANNA COVI, PAOLA GIACOMONI, ADA NEIGER, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, 1999, pp. 107-127.
- MARC SCHACHTER, *Louis Le Roy's Symposede de Platon and Three Other Renaissance Adaptions of Platonic Eros*, in «Renaissance Quarterly», vol. 59, n° 2 (2006), pp. 406-439.
- DEANNA SHEMEK, *Of Women, Knights, Arms, and Love: The Querelle des Femmes in Ariosto's Poem*, in «MLN», vol. 104, n° 1 (1989), pp. 68-97.
- RIGGS ALDEN SMITH, *The Primacy of Vision in Virgil's Aeneid*, Austin, Universty of Texas Press, 2005.
- ENNIO STIPČEVIĆ, *Obrana rima i ugleda*, in «Vijenac», XII, 270, 8 luglio 2004.
- CHRISTINA STOREY, *The Philosopher, the Poet, and the Fragment: Ficino, Poliziano, and Le stanze per la giostra*, in «The Modern Language Review», vol. 98, n° 3 (2003), pp. 602-619.
- NENAD VEKARIĆ, *Vlastela grada Dubrovnika, 4. Odabrane biografije (A-D)*, Zagreb-Dubrovnik, Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 2013.
- PUBLIO VIRGILIO MARONE, *Eneide*, intr. di ANTONIO LA PENNA, trad. e note di RICCARDO SCARCIA, Milano, Fabbri editori, 2004.

