

Soggette e/o soggetti: esempi di propaganda di genere nella lirica primo-settecentesca

Caterina Bonetti

Quando nel 1726 Luisa Bergalli dava alle stampe la sua raccolta *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo* si rendeva certamente conto (come ben testimonia il paratesto) dell'originalità dell'operazione da lei condotta, ma difficilmente avrebbe potuto immaginare il valore che la sua opera avrebbe assunto per la storia della letteratura di genere. Prima di lei altri due letterati si erano cimentati con la realizzazione di sillogi al femminile: il poligrafo cinquecentesco Ludovico Domenichi e l'arcade di primo Settecento Giovan Battista Recanati. L'interesse per la produzione lirica femminile non ha inizio dunque con la Bergalli, ma decisamente nuovo è l'approccio di questa letterata che è - per prima cosa - una donna, elemento di non poco conto nei primi anni del Settecento.

Si tratta infatti di un'epoca di transizione per la figura femminile, un'epoca di forti contraddizioni benché molta critica di genere - anche sulla scorta di quanto affermato da Simone De Beauvoir nel suo *Secondo sesso*¹- abbia attribuito a questo secolo il primato dell'apertura maschile al mondo femminile. Risale ai primi anni del Settecento l'acceso dibattito sul ruolo e la funzione della donna in ambito culturale; accademie, salotti, *studia* universitari sono i luoghi in cui l'*élite* colta s'interroga sulle possibilità cognitive e creative del "gentil

¹ «Le epoche che hanno amato più sinceramente le donne non sono né la feudalità cortese né il galante XIX secolo: sono quelle - il XVIII secolo per esempio - in cui gli uomini hanno visto nelle donne dei loro simili». (De Beauvoir 1962: 312).

sesto” e sul modello di donna degno di essere promosso e propagandato come positivo. È in questo periodo che, come ricordano nei loro studi Chemello, Ricaldone, Graziosi e Guerci, prende avvio il dibattito padovano (inaugurato dal Vallisinieri) sull'opportunità per le donne di accesso all'istruzione accademica, che trovano un pubblico attento nelle classi colte le pubblicazioni morali e scientifiche sulla figura femminile e, non in ultimo, che si sviluppa un nuovo interesse per la produzione letteraria muliebre. Pur nell'estrema varietà delle teorie elaborate, il mondo culturale maschile si divide a quest'altezza in tre grandi posizioni: coloro che non credono nella possibilità di pari capacità cognitive per le donne (le donne non possono), coloro che ne ammettono le potenzialità intellettive, ma ne condannano l'esercizio come immorale e deviante (le donne possono, ma non devono), ed infine coloro che non solo riconoscono la possibilità teorica, ma anche pratica di esercizio intellettuale del mondo femminile. Tuttavia, anche nei casi d'illuminata apertura, gli uomini mantengono un atteggiamento di paternalistica diffidenza nei confronti delle «saputelle e filosofesse²», limitando a specifiche materie di studio, a particolari età della vita o a determinati contesti sociali l'ambito di esercizio dello studio femminile. Non potendo – in fondo – accettare il valore del pensiero muliebre ne decretano l'eccezionalità trasformando le studiose in “quasi uomini”, inglobandole così nel loro genere. La vera donna invece dev'essere silenziosa e quasi invisibile, oggetto (come sostiene Finotti) d'idealizzazione e utile al soddisfacimento narcisistico maschile³. La donna che aveva l'ardire di parlare doveva, di necessità, abdicare al suo genere (*in ea praeter sexum nihil muliebre*⁴) e in ogni caso

² Secondo una pungente definizione coniata da Giovanni Giuseppe Cremona nel suo *Il retto uso della civile conversazione*, Manni, Firenze, 1724.

³ Così Finotti parlando del *Dialogo d'Amore* di Sperone Speroni: «The model poet and man, represented by Bernardo Tasso, turns the woman into an object of sensual pleasure or dissolves her into a nominal identity. In both cases the male perspective in Petrarchism is not to create a relationship but to explore the narcissistic satisfaction of pleasure in the word. [...]. It is, in fact, a scandal that woman insist on loving, rejection her conventional role as a sheer phantasm of male desire» (Finotti 2005: 131).

⁴ Secondo quanto detto di Elena Lucrezia Cornaro Piscopia, prima donna a laurearsi presso lo studio padovano nel 1678.

doveva essere ammessa fra i “parlanti” per mezzo di un'intercessione maschile, fosse questa accademica, editoriale o di semplice supervisione.

All'interno di questo contesto l'immagine della donna era spesso costruita sul piano letterario, e parallelamente sociale, attraverso modelli di virtù derivanti dalla tradizione petrarchesca e petrarchista e se, come sostiene Teresa De Lauretis, «la costruzione del genere è il prodotto e il processo sia della rappresentazione sia dell'auto-rappresentazione» (De Lauretis 1996: 141), la rappresentazione del femminile in letteratura era incentrata su modelli di passività (la donna come oggetto della parola, così come dell'interesse maschile), mentre per quanto concerne l'auto-rappresentazione gli esempi sono – fino agli inizi del Settecento – sporadici e “devianti” rispetto alla norma, poco incisivi dal punto di vista della percezione del ruolo della donna e della sua stessa autocoscienza.

L'operazione del Domenichi, ad esempio, era stata dettata – come ben sottolinea Shemek – da uno spirito collezionistico tipicamente cinquecentesco e non tanto dalla volontà di canonizzare la produzione lirica femminile secondo le finalità delle moderne antologie poetiche⁵. Anche nelle edizioni “monografiche” di poetesse cinque-seicentesche quasi sempre gli avvisi al lettore e le dediche sottolineano l'eccezionalità, l'unicità e la straordinarietà di queste imprese: come ricorda Fortini, la presenza delle donne in letteratura è, in questi secoli, a puro titolo personale⁶. Ne sono esempio le rime d'Isabella Andreini, libera di essere donna e poetessa in quanto attrice e quindi già appartenente al “mondo altro” delle scene, ma anche le poesie di Veronica Franco, anch'essa “libera” nel suo ruolo di cortigiana veneziana. Già in Recanati si manifestano alcuni elementi d'innovazione; nel suo *Avviso al lettore*⁷ – ad esempio – egli sottolinea

⁵ «Domenichi's first anthology of women may stand, finally, more as curio collection for trade among men than as a crossing of women's poetic community into history» (Shemek 2005: 250).

⁶ «L'essere le donne anche scrittrici fu infatti in prima istanza messo in second'ordine dal dibattito sulla assenza delle donne dalla letteratura, la loro presenza risultando almeno in apparenza episodica, quasi a titolo personale, [...]» (Fortini 2010: 179).

⁷ Recanati 1716: 1-3.

l'ampiezza della produzione lirica femminile di primo-settecento e la sua qualità (sempre accompagnata dall'umiltà e dalla modestia delle poetesse), elemento di vanto per la cultura italiana. Tuttavia le rimatrici «ne' loro componimenti», afferma Recanati, «tutto altro fanno, che del femminile» (Recanati 1716: 2): la poesia – evidentemente – è ancora “cosa da uomini” per quanto un numero sempre maggiore di donne si cimenti con essa. Il piano editoriale rimane, sempre citando Shemek, quello di un curioso scambio di donne fra uomini, e l'immagine di donna promossa quella della poetessa modesta, riservata, capace di superare i limiti imposti dal suo sesso dedicandosi ad attività creative ed intellettuali.

Con Luisa Bergalli le cose cambiano. Fin dalla dedica al cardinale Ottoboni e dall'*Avviso a chi legge* la poetessa definisce chiaramente come «pregiudicio quasi universale» (Bergalli 1726: 2) la supposta inferiorità dell'intelletto femminile. Citando Moderata Fonte rivendica le pari possibilità cognitive delle donne, frenate soltanto dall'ignoranza imposta da un'educazione tutta maschile. Non parla di modestia e riservatezza, non parla di capacità quasi virili, ma afferma che le donne «gli uomini a invidiar punto non hanno» (*ibid.*: VII), tema che verrà ripreso dalla letterata, questa volta in veste di autrice, nel sonetto di elogio di tre sue illustri referenti (le sorelle Carriera), nel quale afferma: «[...] e dite pur se noi/donne all'ago, ed al fuso il Ciel condanna⁸» (*ibid.*: 238). Consapevole della portata del suo lavoro di raccolta la Bergalli si auto-rappresenta e rappresenta un nutrito gruppo di poetesse che, attraverso lo strumento lirico, si auto-rappresentano a loro volta come portatrici di un patrimonio di virtù e competenze di non esclusivo appannaggio maschile. Attraverso questo processo di riappropriazione, i valori da loro rappresentati perdono così la loro peculiarità di genere e si universalizzano. Nel paratesto introduttivo, pur facendo propri gli espedienti retorici tipici del genere (preterizione, *captatio benevolentiae*, ritratto delle virtù dell'interlocutore, riferimento alle *auctoritates*), rivendica il diritto di appartenenza a quel *milieu* culturale rappresentato dai personaggi citati in premessa e omaggiati in alcuni sonetti da lei composti ed inseriti nella seconda parte della

⁸ Parlando delle rare virtù e doti delle sorelle Angela, Rosalba e Giovanna Carriera (*ibid.*: 238).

silloge⁹. Quanto alle finalità dell'opera, non ci troviamo di fronte ad un'ulteriore raccolta di *mirabilia* femminili, ma al tentativo di valorizzare, attraverso il riconoscimento della memoria, la produzione lirica muliebre di più di tre secoli. La novità dunque non risiede soltanto nell'operazione "da donna con le donne", ma anche nel percorso diacronico realizzato dalla Bergalli che, in questo modo, sottolinea la continuità della letteratura femminile, la sua dimensione storica (cosa ben diversa dall'*unicum* straordinario) e, con la nutrita schiera delle autrici proposte, delinea i contorni, benché solo abbozzati, di un canone di genere¹⁰.

Ma quale immagine di donna emerge dalla raccolta della Bergalli? Esiste un criterio di selezione volto a valorizzare determinate tematiche o particolari valori? Le poetesse raccolte della seconda sezione (dedicata alle scrittrici viventi, la sola che considererò per il presente intervento) sono trentaquattro, le stesse già individuate da Recanati, citato fra l'altro, assieme a Domenichi, proprio nell'avviso al lettore. Vi sono divergenze nella selezione dei componimenti (di undici poetesse la Bergalli offre una raccolta di liriche alternative, per un totale di ventinove testi), ma la scelta non sembra dettata da criteri particolari e potrebbe essere dunque riconducibile unicamente ad una diversità nelle fonti utilizzate¹¹. L'elemento chiave per definire eventuali nuove

⁹ I sonetti della Bergalli sono dedicati alla monaca Contarini Zorzi, alla baronessa Felicita Tassis, alle tre sorelle Carriera, ad Antonio Rambaldo di Collalto, a Giacomo Soranzo, a Pier Caterino ed Apostolo Zeno, ad Antonio Sforza.

¹⁰ Canone che, almeno stando a quanto affermato da Flavia Weisghizzi non si sarebbe mai compiutamente formato per una mancanza di "tradizione" presente invece in ambito maschile. «La scrittura femminile invece, si affaccia nel mondo appena nata, priva di tradizione, priva di possibilità di fare tesoro delle esperienze delle altre. Il risultato di questo stato di fatto è il breve spazio che la letteratura femminile riesce ad ottenere, diventando genere, in particolare romanzo d'amore oppure adeguandosi agli stilemi classici e ricalcando l'opera maschile». Proprio al concetto di tradizione sembra fare invece appello la Bergalli nella stesura della sua silloge.

¹¹ La Bergalli dichiara, nell'*Avviso al lettore*, il suo debito di gratitudine nei confronti della baronessa Felicita Tassis e le sue figlie, Girolamo Soranzo

forme di propaganda al femminile non credo sia quindi da ricercare nella rappresentazione data dalla curatrice, ma nell'auto-rappresentazione offerta proprio dalle poetesse. Inutile sottolineare come, in un contesto così tipizzato e codificato come quello della produzione lirica settecentesca, si debba sempre considerare la componente performativa dell'atto poetico: non ci troviamo di fronte a "momenti di verità" dell'io, ma a precise costruzioni per un pubblico di lettori. Ciò non sminuisce l'autenticità dei contenuti trasmessi, ma fornisce, fatta questa debita premessa, solo ulteriore valore testimoniale alle opere. La domanda che dobbiamo porci non è dunque "Che tipo di donne erano quelle antologizzate dalla Bergalli?", ma "Quale immagine di loro stesse, quale ruolo culturale volevano promuovere attraverso la *performance* lirica?".

Pur utilizzando forme metriche e modelli stilistici piuttosto omogenei (con una nettissima prevalenza del sonetto, al pari della ripresa di stilemi petrarcheschi e tipizzate ambientazioni arcadiche), le tipologie di donna che dalle donne vengono promosse a "poetabili" sono molto più articolate delle tradizionali figure angelicate, ieratiche e salvifiche oppure terribili e devianti, proprie della tradizione maschile. Da oggetti silenziosi di un parlare altrui le donne diventano soggetti attivi in grado di raccontare la loro "verità". Si tratta di un atto sovversivo, di ribellione rispetto ad una tradizione che prevedeva la loro presenza solo in qualità d'immagine spersonalizzata e muta.

Le poetesse della Bergalli parlano e agiscono, sono donne che si riconoscono portatrici di un'alterità valoriale basata sull'elemento emotivo-esperienziale, di cui rivendicano la dignità e che le porta, fra l'altro, a problematizzare il rapporto con la ragione (tradizionalmente indicata come il rifugio sicuro a cui fare ritorno – ad esempio – superati gl'inganni d'amore) come nel caso di Teresa Grillo Panfila che afferma «Ragion se Amor dal tuo poter m'ha tolta / e lunge guida il franco correr mio, / lascia, deh lascia omai l'aspro desio, / di porre il freno all'alma mia già sciolta» e conclude accusando la stessa ragione di aver «reso il dolce errar molesto¹²» (*ibid.*: 271). Oppure ad interrogarsi –

e Antonio Sforza suo bibliotecario, Caterino e Apostolo Zeno, Orazio Amalteo di Uderzo, il conte Enrico Bissato, ed i fratelli Anton Federico e Nicolò Seghezzi.

¹² Bergalli 1726: 271.

attraverso le parole di Elisabetta Credi Fortini- sulle motivazioni alla base della femminile "rassegnazione" nei confronti dei patimenti amorosi: a differenza dell'uomo, pronto a fare appello all'autorevolezza della ragione per sfuggire alla tirannia di Amore, l'innamorata si chiede come mai «[...] fra tanto acerba, e dura/ sorte,» ella non chieda «al Ciel forza, e ragione,/ s'ei sol può [trarla] dalla rea ventura?» (*ibid.*: 198). Non si tratta di una semplice resa di fronte alla sfida fra razionalità e passione, ma di una sorta di mancanza di volontà che, in prima istanza, motiva la donna nell'azione di "richiesta", e questo forse sulla scorta di una sostanziale carenza di fiducia completa nelle possibilità della ragione, come sembra suggerire Teresa Grillo Panfila con i versi di ammonimento (rivolti proprio alla personificazione dell'elemento razionale): «Ma scaltra ogni pensier rendi soggetto;/ poiché tu ancor potresti esser tradita» (*ibid.*: 270).

Emergono dunque già da questi esempi valori di riferimento diversi, tuttavia capaci di far risaltare nelle poetesse sia virtù tipicamente maschili, come la forza e la resistenza di fronte alle avversità, sia tradizionalmente femminili, come la costanza e la fedeltà, «Siami pur sorte rea, ognor più infesta;/ viva pur l'alma in pianto, ed in cordoglio,/ che il mio fermo desir ciò non arresta./ Io son di vera fede immobil scoglio,/ cui di continuo il vento, e il mar tempesta,/ ma non si frange al lor feroce orgoglio» (*ibid.*: 185), secondo quanto espresso da Aurora Sanseverina. Emergono profili di donne che, come Faustina Maratti, vedono nei modelli di virtù eroica femminile esempi di maggior valore rispetto agli omologhi maschili e questo in nome della solitaria unicità degli atti compiuti e per l'assenza di un codice comportamentale a cui fare riferimento, come per Lucrezia romana¹³, Porzia¹⁴ e Vetturia la cui vicenda storica la poetessa chiosa con i versi: «E quel che non potean l'armi latine/ fe' d'una donna il glorioso orgoglio» (*ibid.*: 208). Donne che invitano le compagne a *sdegnare i femminili uffici* per dedicarsi alla poesia e alle lettere e che hanno la lucidità di comprendere come il loro ruolo non sia dettato dalla natura

¹³ «Ma più si denno [le lodi] alla femminea gonna,/ per la grand'opra inusitata, e nova:/ che il ferro acquistator di libertate/ fu la prima a snudar l'inclita Donna,/ col farne in sé la memorabil prova» (*ibid.*: 209).

¹⁴ «Prese Catone allora/ da molti, e a molti diede il forte esempio,/ ma la morte di Porzia, è sola ancora» (*ibid.*).

del genere, ma da una costruzione sociale e familiare androcentrica, come afferma Petronilla Paolini Massimi: «Mente capace d'ogni nobile cura/ ha il nostro sesso, or qual possente inganno/ dall'impresse d'onore l'alme ne fura?/ So ben, che i Fati a noi guerra non fanno,/ né i suoi doni contende a noi Natura,/ sol del nostro voler l'uomo è tiranno¹⁵» (*ibid.*: 262). Altre che, come la già citata Faustina Maratti¹⁶, celebrano le gioie di un amore coniugale vissuto con serenità e appagamento, a dispetto del binomio classico amore/dolore. Al contempo sono rappresentate anche donne che, come Giovanna Carriera, in un gioco di metafore si auto-accusano (forse per sola adesione al canone) di leggerezza, vanità, fallacia ed incostanza in quanto appartenenti al genere femminile: «[...] son delle donne al pari/ lievi, vani, fallaci ed incostanti» (*ibid.*: 224) e altre che negano la bontà del sentimento d'amore, definendolo una follia, e che esortano i lettori a non cadere vittime dei suoi inganni, come sostiene Emilia Ballati Orlandini nel suo sonetto «Linco, l'innamorarsi è gran follia» (*ibid.*: 201).

In tutti i casi siamo però di fronte a donne che hanno il coraggio di scrivere, di pubblicare e farsi dunque pubbliche (con tutte le implicazioni proprie della morale del tempo), poetesse che ostentano con formule canoniche la loro modestia¹⁷, l'inadeguatezza del loro canto («Ma rozza donna io non ho ingegno o arte¹⁸»), e che tuttavia si autorizzano a esternarlo. Una concessione che non viene da una superiore autorità maschile e che rappresenta una “quarta via” rispetto alle tre possibili elencate all'inizio di questo intervento: non potrei parlare, ma lo faccio e quindi posso perché mi autorizzo. Questa affermazione di libera espressione avviene attraverso un linguaggio, espedienti metrico-stilistici e retorici consolidati nel “discorso

¹⁵ *Ibid.*: 262.

¹⁶ *Ibid.*: 207.

¹⁷ Come sostiene Finotti: «The insistence of many women [...] on their lack of literary quality, on the immediateness of their own work, does not allude so much to insufficiency of expressive means as to the self-consciousness of rethorical fiction in Petrarchist discourse.» (Cfr. Finotti 2005: 133).

¹⁸ Come afferma Caterina Rusca (cfr. Bergalli 2006: 187).

maschile”¹⁹, e talvolta le poetesse portano addirittura avanti una vera “appropriazione” del genere grammaticale opposto, come nel caso di Elisabetta Gerolami Ambra, che parlando di sé stessa al maschile utilizza una metafora continuata (e piuttosto dettagliata) di stampo bellico per descrivere i patimenti d'amore, «Odio, Invidia, Vendetta, avete vinto,/ io getto l'armi, e mi sottraggo al Campo;/ non perch'io spero, e né pur brami scampo/ da sì fieri nemici, ond'io son cinto./ Io vedo il Carro, a cui verro avvinco,/ e del rogo feral m'arrendo al lampo» (*ibid.*: 200), e di Antonia Vertova Colleoni²⁰. La letterata di primo settecento non mette in discussione il “sistema” canonico della letteratura androcentrica perché aspetta ancora di poter entrare a farne parte e deve attendere la patente di letterata per mano maschile. Quando parla si esprime attraverso la sovversione di un silenzio che lei stessa sembra (o piuttosto finge di?) riconoscere come di sua pertinenza. Da questa esigenza di accettazione derivano i numerosissimi sonetti di stampo arcadico – puri esercizi di stile – gli omaggi, i componimenti d'amore fortemente tipizzati e modellati secondo i dettami del petrarchismo cinquecentesco, di cui cito, solo a titolo di esempio, quelli antologizzati a firma di Clarina Rangoni²¹ o Gaetana Passerini²².

La Bergalli dunque, nella sua raccolta, non opta per una precisa visione di donna, non propone un modello monolitico di riferimento né sul piano valoriale, né sul piano comportamentale, né sul piano stilistico. L'io lirico femminile, che rispecchia e al contempo contribuisce alla costruzione dell'io sociale della donna, si moltiplica

¹⁹ Questo nonostante Finotti veda nella lirica femminile la presenza di una maggior componente autobiografica: «Developing Petrarchism in their own directions, they practiced a “rhetoric of the truth”, featuring a new style at once melancholy and sensual» (Finotti 2005.: 121). E ancora, parlando di Sperone Speroni, sostiene che nel suo *Dialogo d'Amore* egli offra, attraverso il paragone fra Bernardo Tasso e Tullia d'Aragona, una buona immagine della diversità fra l'espressione letteraria femminile e maschile: «the difference between male and female rhetoric [viene ricondotta] in matters of life and it's translation into poetry» (*ibid.*: 129).

²⁰ *Ibid.*: 184.

²¹ *Ibid.*: 188.

²² *Ibid.*: 215-219.

grazie alla sua raccolta andando a comporre una narrazione corale che abbraccia più generazioni. Dalla descrizione dell'esperienza singola ed eccezionale della poetessa si passa ad una visione sulla parola femminile che reclama uno spazio di agibilità culturale e sociale. Da donna-oggetto normato e definito dalla precettistica, dalla morale e dall'immaginario maschile a soggetto di un discorso autonomo giocato proprio sul territorio che, di norma, non dovrebbe competerle, quello della letteratura.

Nella pluralità di esempi proposti la Bergalli sembra voler, in estrema sintesi, sfatare la convinzione di chi, come il pur illuminato Conti, riteneva le donne capaci solo di comporre «leggiadri motti, scherzi sollazzevoli, favole, romanzi, canzoni ed egloghe gentili, graziosi ritratti, bei paesetti» (Conti 1756: 225 -226); sembra anzi, seguendo un'affascinante suggestione, superare molto prima del tempo il problema della definizione della donna, e della propaganda di un suo preciso modello, in favore della scoperta dell'inesauribile molteplice femminile.

Bibliografia

De Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe* (1949), trad. it. *Il secondo sesso*, Milano, Il Saggiatore, 1962.

Bergalli, Luisa, *Componimenti poetici delle più illustri rimatrici d'ogni secolo*, Venezia, Mora, 1726, Ed. Adriana Chemello, Mirano, Eidos, 2006.

Chemello, Adriana – Ricaldone, Luisa, *Geografie e genealogie letterarie. Erudite, biografe, croniste, narratrici, épistolières, utopiste tra Settecento e Ottocento*, Padova, Il Poligrafo, 2000.

Chemello, Adriana (ed.) *Luisa Bergalli: poetessa, drammaturga, traduttrice, critica letteraria. Atti del convegno*, Mirano, Eidos, 2007.

Curran, Stuart, "Recollecting the Renaissance. Luisa Bergalli's *Componimenti Poetici* (1726)", *Strong voices, weak history. Early women writers and canons in England, France, and Italy*, Eds. Pamela Joseph Benson – Victoria Kirkham, University of Michigan Press, 2005: 263 - 286.

Finotti, Fabio, "Women writers in Renaissance Italy. Courtly origins of new literary canons", Benson-Kirkham 2005: 121-141.

Forti-Lewis, Angelica, "Virginia Woolf, Dacia Maraini e una stanza per noi: l'autocoscienza e il testo", *Rivista di studi italiani*, 2 (1994): 29-47.

Fortini, Laura, "Critica femminista e critica letteraria in Italia", *Italian studies*, 2 (2010): 178-191.

Graziosi, Elisabetta, "Presenze femminili: fuori e dentro l'Arcadia", *Salotti e ruolo femminile in Italia tra fine Seicento e primo Novecento*, Eds. Maria Luisa Berti – Elena Brambilla, Padova, Marsilio, 2004: 80-83.

Graziosi, Elisabetta, "Revisiting Arcadia. Women and Academies in Eighteenth-Century Italy", *Italy's Eighteenth Century. Gender and culture in the age of the Grand Tour*, Eds. Paula Findlen - Wendy Wassyng Roworth - Catherine M. Sama, Standford, Standford University Press, 2009: 103-124.

Guerci, Luciano, *La discussione sulla donna nell'Italia del Settecento, aspetti e problemi*, Torino, Tirrenia, 1987.

Jones, Ann Rosalind, "Surprising fame: renaissance gender ideologies and women's lyric", *The poetics of gender*, Ed. Miller Nancy New York, Columbia University Press, 1986: 74-95.

Marotti, Maria, *Italian women writers from the Renaissance to the present: revisiting the canon*, Penn State University Press, 2004.

Panizza, Letizia – Wood, Sharon, *A history of women's writing in Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Prose, e poesie del Signor Abate Antonio Conti, patrizio veneto, II, Venezia, Pasquali, 1756.

Rime diverse di alcune Nobilissime, et Virtuosissime Donne, raccolte per Lodovico Domenichi, Lucca, Busdrago, 1559.

Recanati, Giovan Battista, *Poesie italiane di rimatrici viventi*, Venezia, Coletti, 1716.

Ronchetti, Alessia – Sapegno, Maria Serena, *Dentro/fuori. Sopra/sotto. Critica femminista e canone letterario negli studi d'italianistica*, Ravenna, Longo, 2009.

Shemek, Deanna, "The collector's cabinet. Lodovico Domenichi's gallery of women", *Benson-Kirkham* 2005: 239-262.

Zancan, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura*, Torino, Einaudi, 1998.

Sitografia

Weisghizzi, Flavia, "La mancanza di un canone di scrittura femminile in Occidente", *Babele on line*, <http://www.babelonline.net/home/006/pdf/canone%20scrittura%20femminile.pdf>, on line.

L'autrice

Caterina Bonetti

Dottore di ricerca e cultore della materia presso il dipartimento LASS dell'Università di Parma.

Email: caterina.bonetti@nemo.unipr.it

L'articolo

Data invio: 16/02/2014

Data accettazione: 30/04/2014

Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Bonetti, Caterina, "Soggette e/o soggetti: esempi di propaganda di genere nella lirica primo-settecentesca" *Between*, IV.7 (2014), <http://www.Between-journal.it/>