

CLAUDIA MESSINA

*Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

CLAUDIA MESSINA

*Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*

*Il contributo esamina due pièces di Dacia Maraini incentrate su due figure femminili del Cinquecento e del Seicento: la poetessa veneziana Veronica Franco e la monaca spagnola Juana Inés de la Cruz. In Suor Juana (1979) Maraini delinea il personaggio dell'intellettuale gerolamita sulla base di un importante documento autobiografico della stessa, ripercorrendone il tormentato vissuto dalla fanciullezza alla morte di peste avvenuta nel 1695. Con Veronica meretrice e scrittrice (1981) l'autrice presenta invece la sua personale interpretazione di Veronica Franco, ricostruendone la personalità a partire dal ruolo contraddittorio che occupa come cortigiana e poetessa all'interno della società veneziana del Cinquecento. Il confronto ha permesso di rilevare come Maraini, attraverso la messa a punto di particolari tecniche drammaturgiche ampiamente sperimentate nel corso degli anni, porti in scena, problematizzandole, due concezioni dell'amore solo apparentemente antitetiche tra loro. In esse proprio il motivo della "scelta" d'amore, declinato nella potente immagine oppositiva di castità e prostituzione, rappresenta infatti sia la definitiva affermazione di sé come prima forma di autonomia intellettuale sia il nucleo dinamico dell'intera scrittura scenica.*

Di un'esperienza teatrale lunga e intensa come quella di Dacia Maraini, espletatasi in circa cinquanta testi quasi tutti pubblicati, tradotti e rappresentati, solo di recente la critica italiana ha colto l'originalità, analizzandone tecniche drammaturgiche e nuclei tematici e aprendo la strada a nuovi spunti e a nuove riflessioni.<sup>1</sup> È un legame antico ad unire Maraini al teatro, nato negli anni caldi della neoavanguardia e del decostruzionismo del linguaggio scenico; un legame che nel corso del tempo ha assunto forme e contenuti diversi, ma che si dà ancora come un flusso inarrestabile. Nell'anno

---

<sup>1</sup> I primi studi importanti giungono dall'ambito internazionale, inaugurati da M. G. Sumeli Weinberg, *Dacia Maraini e il teatro femminista come modello di trasgressione*, «Italian Studies in Southern Africa», n. 3, 1990, 20-31. La studiosa è poi tornata sull'argomento nel volume *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, Pretoria, Unisa Press, 1993, nel quale ha analizzato l'intera produzione marainiana (prosa-poesia-teatro) dedicando un'ampia sessione all'attività drammaturgica dell'autrice. Importanti, in seguito, i contributi della critica statunitense con la raccolta di saggi, molti dei quali dedicati alle pièces marainiane, *The Pleasure of Writing. Critical Essay on Dacia Maraini*, a cura di A. Testaferri e R. Diaconescu-Blumenfeld, West Lafayette, Purdue University Press, 2000, e il volume di V. Picchiotti, *Relational Spaces. Daughterhood, Motherhood and Sisterhood in Dacia Maraini's Writing and Films*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000. È stata invece Laura Mariani la prima studiosa italiana ad interessarsi al teatro marainiano con *Dacia Maraini e il teatro: una storia di trent'anni e più* in «Prove di drammaturgia. Riviste di inchieste teatrali», n. 1, 1998, 7-9. La questione è stata poi ripresa in *Dedica a Dacia Maraini*, a cura di C. Cattaruzza, Pordenone, Lint, 2000, che dedica all'attività teatrale di Maraini due importanti saggi, il primo firmato dalla stessa Mariani, *Un teatro con le donne al centro*, e il secondo di Gerardo Guccini, *Voci insistenti, recitanti, angeliche. Il teatro "sentito" di Dacia Maraini*. A parte la monografia di A. CRUCIATA, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003, che ricostruisce la drammaturgia marainiana dagli esordi agli anni più recenti, l'attenzione critica si sposta su singole pièces, collocate e analizzate nell'ampio panorama teatrale del Novecento: si veda G. TAFFON, *Figure regali femminili nella letteratura teatrale di fine Novecento (D. Fo, G. Testori, D. Maraini)*, in *Presenze femminili nel novecento italiano. Letteratura, teatro, cinema*, a cura di G. Pagliano, Napoli, Liguori, 2003, pp. 137-166, e T. ACHILLI, *Mariti e regine. Il gioco violento delle coppie nel teatro di Pirandello e Dacia Maraini*, Bari, Progreddi, 2007. Una rapida rassegna della produzione teatrale di Maraini è fornita inoltre da *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camilla e le altre*, a cura di A. Matasse e G. Marinelli, Pescara, Ianieri, 2009. Inoltre, alla poetica drammaturgica di Maraini è dedicata un'ampia sessione critica nel recente volume *Scrittura Civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, a cura di J. C. de Muguel y Canuto, Roma, Perrone, 2010, con contributi di F. Angelini, F. Taviani, A. Tordera, C. Dilonardo e G. Taffon. Infine, all'esperienza teatrale marainiana degli anni Sessanta e Settanta, e in particolare al Teatro della Maddalena, è dedicato il mio articolo, in corso di pubblicazione, dal titolo *Per un teatro necessario. La prima drammaturgia di Dacia Maraini*, in «Scaffale aperto. Rivista di Italianistica», n. 3, 2013, pp. 147-172.

2000<sup>2</sup> l'editore Rizzoli pubblica in due volumi quasi tutto il *corpus* teatrale dell'autrice, elaborato in trent'anni di lavoro, mentre i testi dell'ultimo decennio continuano ad uscire presso gli editori Ianieri di Pescara e Giulio Perrone di Roma.<sup>3</sup> Una lunga attività, si diceva, che partendo dal teatro sperimentale e di cantina attraversa l'esperienza del teatro di strada nei quartieri di una Roma povera e popolare,<sup>4</sup> giunge alla fondazione della prima compagnia e del primo teatro femminista, il Teatro della Maddalena del 1973,<sup>5</sup> per proseguire poi su committenza, donando alla *mise en scène*, tra gli altri, due dei suoi romanzi più celebri, *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e *Memorie di una ladra*.<sup>6</sup>

Il *fare teatro* di Dacia Maraini attraversa le città, le regioni, persino gli stati, raccogliendo oltre i confini nazionali una visibilità e un successo indiscusso. Ma è una scrittura drammaturgica, la sua, che attraversa anche il tempo perché, attraversando “con passo di volpe”<sup>7</sup> le *pièces* dell'autrice, ci si trova immessi in una sorta di viaggio, sia nel mondo stesso del teatro, da quello sommerso a quello ufficiale, con le sue compagnie e i suoi attori,<sup>8</sup> sia nell'universo letterario di una scrittrice che ha sempre trascritto in *parole* la Storia, percorsa sempre nel suo doppio binario di passato e presente. Proprio da questo crocevia escono i ritratti marainiani più celebri, quelli delle donne del passato storico e mitico, le *personagge*<sup>9</sup> verrebbe voglia di aggiungere, quelle stesse figure che affasciano da secoli il nostro immaginario collettivo. Da Clitennestra a Santa Caterina da Siena, dalle “rinascimentali” italiane e straniere come Veronica Franco, Isabella Morra e Suor Juana Inés de la Cruz, fino alle “francesi”, come la settecentesca Charlotte Corday e la novecentesca Camille Claudel, il teatro marainiano ricostruisce un *pantheon* variegato di eroine appartenenti ad ogni tempo ed ogni luogo, veri corpi in figure che sostanziano e caratterizzano un percorso artistico estremamente ricco, che nasce, e si impone, come concreta risposta a quello che allora sembrava essere un vuoto storiografico abissale, da colmare ai fini della formazione di una coscienza di genere<sup>10</sup> Una ricerca nel passato

<sup>2</sup> D. MARAINI, *Fare Teatro. 1966-2000*, Milano, Rizzoli, 2000. Nel progetto iniziale l'opera avrebbe dovuto riunire tutte le *pièces* marainiane, oltre 2500 pagine. In seguito si è scelta una selezione di quaranta lavori, rigorosamente disposti in ordine cronologico, per un totale di 1700. La raccolta presenta anche un cospicuo numero di testi del tutto inediti, mai pubblicati né rappresentati. Le citazioni dai testi sono tratte da questa edizione.

<sup>3</sup> EAD., *Passi affrettati. Testimonianze di donne ancora prigioniere della discriminazione storica e familiare*, Pescara, Ianieri, 2007; Ead. *Per proteggerti meglio, figlia mia*, ivi, 2008; EAD., *Lettere d'amore. Lettere inedite di Gabriele D'Annunzio rilette in forma teatrale da Dacia Maraini*, ivi, 2010, e infine Ead., *Per Giulia*, Roma, Perrone, 2011.

<sup>4</sup> Per questa fase della ricerca teatrale marainiana si veda la sua stessa testimonianza in EAD., *Fare teatro. Materiali, testi, interviste*, Milano, Bompiani, 1974.

<sup>5</sup> Per una ricostruzione storico-artistica dell'esperienza del Teatro della Maddalena cfr. oltre ai classici *Il teatro delle donne*, a cura di M.G. Silvi, Milano, La Salamandra, 1980 e *L'Almanacco. Luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972*, Roma, Edizioni delle Donne, 1987, i due recenti volumi *Le Isabelle. Dal teatro della Maddalena alla Isabella Andreini*, a cura di M. Boggio, Roma, Besa, 1995.

<sup>6</sup> Il primo testo si legge in D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit.; il secondo attende la pubblicazione, ma è stato rappresentato, con il titolo *Teresa la ladra*, a Taormina il 30 luglio 2011.

<sup>7</sup> Il riferimento è a EAD., *Viaggiando con passo di volpe. Poesie 1983-1991*, Milano, Rizzoli, 1991.

<sup>8</sup> Rende conto delle presenze gravitanti intorno a Maraini, ricostruendone l'*humus* culturale con accuratezza, G. TAFFON, *Parola e dialogo (monologo) nel teatro di Dacia Maraini in Scrittura civile*, cit., pp. 202-4.

<sup>9</sup> Il neologismo si deve alla proposta critica intorno alla quale si è svolto il recente convegno della Sil (Società italiana delle letterate) dal titolo *Io sono molte. L'invenzione delle personagge*, tenutosi a Genova dal 18 al 20 novembre 2011 per il quale si rimanda al sito ufficiale [www.societàdelleletterate.it](http://www.societàdelleletterate.it).

<sup>10</sup> L'operazione teatrale di Maraini corre parallela a tutta una produzione che, a partire dagli anni Settanta del novecento, e grazie al movimento delle donne, si è dedicata a ricostruire e a documentare la presenza/assenza delle *altre*, ai fini di forzare un silenzio storico e letterario, come dimostrano scrittrici europee quali Maria Zambrano, Marguerite Yourcenar e Christa Wolf, solo per citarne alcune. Ma è stata soprattutto la critica, proprio a partire dagli anni Settanta, a incrementare gli studi dedicati alla

dunque, che convive comunque con la politicità di un presente che continua a costituire la principale motivazione creativa alla scrittura, una scrittura che per questo è stata definita «civile», nella profonda integrazione di memoria e storia come prima, fondamentale spinta generativa.<sup>11</sup>

Costituisce però una premessa fondamentale il processo creativo che sottende alla drammaturgia di Dacia Maraini e all'atto fondante delle sue protagoniste. L'estetica marainiana è, in sostanza, un'estetica dello sguardo:

La centralità della figura femminile è la soggettività, l'occhio che guarda. L'occhio maschile e l'occhio femminile sono diversi per ragioni storiche [...]. Io credo nell'inconscio collettivo. C'è una metafora di Jung: «l'anima umana è costruita come una casa sotto cui si trova una catacomba, sotto cui si trova una tomba etrusca ecc.». Le stratificazioni storiche appartengono alla nostra casa interna, anima. Io qui oggi ho l'esperienza ancestrale di donne (la clausura, l'oppressione, il masochismo, la seduzione) in comune con altre donne. Oggi vivo una vita diversa ma la sento vicina, parte di me. Quando guardo il mondo attraverso l'occhio delle mie protagoniste io sento tutto questo.<sup>12</sup>

Attraverso la metafora junghiana prende forma un immaginario della verticalità e del profondo (“una casa sotto cui si trova una catacomba”) che pare trovare poi, nell'orizzontalità dell'occhio che guarda e scrive il suo assetamento definitivo. La poetica drammaturgica si articola allora lungo le coordinate essenziali di orizzontalità e verticalità, il cui punto di snodo fondamentale è la parola. Il teatro di Dacia Maraini è infatti, e lo è prima di tutto, un teatro di *parole*,<sup>13</sup> perché nella vorticoso discesa tra le pieghe della memoria collettiva è l'epifania verbale, necessaria e imprescindibile, a segnare il raccordo assoluto e razionale tra ciò che è stato e ciò che sarà: se il teatro è un pozzo oscuro che si collega con il cielo, secondo la nota metafora dell'autrice,<sup>14</sup> questo serve soprattutto a «vincere una paura profonda, [a] ridare la parola ad un silenzio primordiale che ancora minaccia i nostri sogni infantili».<sup>15</sup>

La scrittura drammaturgica diventa allora uno scavo nei ricordi ancestrali e nel passato più lontano, mezzo grazie al quale diviene possibile percorrere la strada di un'appassionata ricerca genealogica e, infine, strumento per cui il presente si dà proprio attraverso ciò che pare essersi lasciato alle spalle: nel momento in cui il teatro marainiano è sempre teatro politico, la sua politicità si dà sempre, incondizionatamente, attraverso il racconto della sua stessa storia, e solo attraverso questa diventa pienamente leggibile.<sup>16</sup> Se dunque, come si è detto, il passato parla *al* e parla *del* presente, questo

---

presenze delle donne nella letteratura: ne dà un importante resoconto L. FORTINI, *Donne scrittrici nella letteratura italiana. Un percorso critico (1970-1993)*, «FM. Annali del Dipartimento di Italianistica», Università di Roma La Sapienza, 1994, 225-45, aggiornato nuovamente in EAD., *Critica femminista e critica letteraria in Italia*, «Italian Studies», n. 2, 2010, 178-91.

<sup>11</sup> È questo in sostanza l'assunto di base del già ricordato volume curato da de Miguel y Canuto, *Scrittura civile*, cit.

<sup>12</sup> S. ANDERLINI, *Prolegomeni per una drammaturgia al femminile. Intervista a Dacia Maraini. Seconda parte*, in «Leggere Donna», n. 31, 23.

<sup>13</sup> Definisce con efficacia i termini della questione G. TAFFON, *Parola e dialogo (monologo) nel teatro di Dacia Maraini*, in *Scrittura civile*, cit., 204 e ss.

<sup>14</sup> D. MARAINI, «Il mio teatro» e «il dialogo nel romanzo», in «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», n. 1, 1998, 21.

<sup>15</sup> EAD., *Introduzione a Fare teatro. 1966-2000*, cit., v.

<sup>16</sup> È un esempio di questo procedimento la *pièce I sogni di Clitennestra*, rivisitazione modernistica della tragedia eschilea, per la cui analisi rimando, anche per considerazioni di cui sopra, a V. Picchietti, *Relational Spaces*, cit., 95-104.

stesso passato, nel processo creativo e attraverso la razionalizzazione operata dal suo racconto, si costruisce sempre attraverso una strategia che, esulando dalla verità storica, ruota intorno alla categoria del *verosimile*, nucleo essenziale di quello che è stato definito l'aristotelismo spontaneo di Dacia Maraini.<sup>17</sup> La memoria storica fornisce infatti esempi di libertà femminile che, rivisitati e drammatizzati attraverso la macchina scenica, consentono all'autrice ampi margini di emancipazione dal vero, storico sociale o psicologico, rispetto a cui, va aggiunto, l'eloquio viene rimodellato unicamente sulle esigenze del presente più prossimo, dell'*hic et nunc*.

Entrambe le *pièces* alle quali questo saggio è dedicato, *Suor Juana* e *Veronica, meretrice e scrittrice*, rappresentano pertanto la resa drammaturgica di questa fenomenologia. In esse, lo vedremo, Maraini veicola tutta una serie di elementi "storicamente non veri" che, a partire dal motivo strutturante della "scelta d'amore" declinata nel gioco ossimorico di castità e prostituzione, irradiano nel testo, attraverso i vissuti rinascimentali, i nuclei tematici portanti della sua poetica e i nuovi esempi per il presente.

Va aggiunto, infine, che è certamente un interesse intenso e duraturo quello dell'autrice rispetto al Rinascimento - come dimostra anche la *Storia di Isabella di Morra raccontata da Benedetto Croce* (1998) - soprattutto se il periodo rinascimentale viene inteso come nucleo irradiatore di tutta una serie di sperimentazioni tematiche ed espressive che, proprio ad opera delle scrittrici, ne ha contribuito a delineare la presenza così come i meccanismi di scarto rispetto la tradizione, tali da guidare la riflessione verso l'esigenza di una riconsiderazione delle categorie interpretative.<sup>18</sup>

## 1. **Suor Juana (1979).**

L'atto unico *Suor Juana*,<sup>19</sup> prodotto per la compagnia del teatro della Maddalena, nasce a seguito dell'incontro con l'attrice spagnola Prudentia Molero e appare come un prodotto a quattro mani: Maraini e Molero lavorano insieme e disegnano la fisionomia intellettuale della protagonista studiando e traducendo la sua produzione artistica e la scrittura autobiografica. Juana Inès de la Cruz, infatti, si impose nella Spagna di primo Seicento come autrice di *romance* e *redondillas*, nonché in seguito come fautrice della pericolosa *Carta Atenagorica* (1690) nella quale, intervenendo in delicate questioni di natura teologica, sostenne un'audace tesi sul principio del libero arbitrio. Ripresa con severità dalle autorità ecclesiastiche, le fu impedito il prosieguo della carriera intellettuale, seguito dal divieto alla scrittura. L'invito all'afasia fu accettato, ma solo

<sup>17</sup> Per lo "spontaneo aristotelismo" e la categoria della "verosimiglianza" si veda G. GUCCINI, *Voci insistenti, recitanti, angeliche. Il teatro sentito di Dacia Maraini*, in *Dedica a Dacia Maraini*, cit., 73-89, ma anche G. TAFFON, *Parola e dialogo (monologo) nel teatro di Dacia Maraini*, in *Scrittura civile*, cit., 208-10.

<sup>18</sup> Cfr. L. FORTINI, *Voci e figure di donne tra passato e presente. Un'introduzione e una questione critica*, in *Voci e figure di donne. Forme delle rappresentazione del sé tra passato e presente*, a cura di L. Fortini e M. Sarnelli, Cosenza, Pellegrini, 2012, 9-21, in particolare 11-18, ma si veda tutto il volume nel suo insieme.

<sup>19</sup> La *pièce* è andata in scena al Teatro della Maddalena dal 6 dicembre al 10 gennaio 1980. Compagnia: La Maddalena. Regia: Dacia Maraini. Scene e costumi: Gianna Gelmetti. Musiche: Yuki Maraini. Interpreti: Prudentia Molero, Paola Pozzuoli. L'autrice ha inoltre portato lo spettacolo in giro per l'America Latina con il titolo *Le ragioni di Suor Juana* nel 1997, con la compagnia Acqua Alta. Gli attori erano solo due: Prudentia Molero e Giuseppe Moretti. La regia anche in questo caso era dell'autrice stessa. La *mise en scène*, arricchita di alcune scene e immagini di quadri antichi, ha riscosso un successo notevole.

dopo aver lasciato alla sicurezza della carta il proprio ritratto autobiografico, rappresentato dalla *Respuesta a Suor Filotea*.<sup>20</sup>

Proprio su quest'ultimo, estremo documento autobiografico si modella la *pièce* marainiana, la cui funzione, anche rispetto al contesto storico-culturale in cui nasce, è *in primis* di natura conoscitiva: la monaca gerolamita risultava essere misconosciuta nel panorama culturale italiano, malgrado l'importante documento autobiografico fosse considerato, nei paesi di lingua spagnola, un classico della polemica femminista. Infatti, attraverso la sua *Respuesta*, Juana Inés appare rivolgersi, al di là dello pseudonimo di Suor Filotea, al vescovo di Puebla, Don Manuel Fernández de Santa Cruz, colui che, nello scambio epistolare, aveva espresso, come rappresentante delle autorità, l'intento di recuperare la troppo colta monaca nell'area di una stretta osservanza ai dogmi ecclesiastici. Attraverso la sua scrittura autobiografica *Suor Juana* consegna ai posteri, e Maraini al suo *audience*, il ritratto di sé, accompagnato ad una strenua apologia del soggetto femminile, del diritto delle donne al sapere e alla conoscenza, portando avanti tra le pagine autobiografiche la ricerca di un'ideale genealogia, quasi a voler legittimare attraverso coloro che sono venute prima il proprio diritto e la propria passione per la poesia e per la vita intellettuale.<sup>21</sup> Maraini ricrea lo spazio per un'intellettuale laica, anticonformista, contestatrice, cresciuta nel rigetto del corpo materno perché spinta dal desiderio di unificazione fisica col mondo del Padre, detentore della cultura e del simbolico: la scelta esistenziale, scelta d'amore, è essenzialmente la castità, il convento, paradigma del rifiuto della fecondità fisica per il conseguimento della facoltà mentale in un corpo di donna, sterile ma fiero nel fermo desiderio di una *stanza tutta per sé* dove poter coltivare la facoltà del pensiero e del linguaggio. È dunque la ricerca di uno spazio che, insegna Virginia Woolf, significa anche tempo, il tempo di sé e per sé:<sup>22</sup>

JUANA: Mi feci religiosa per la totale negazione che avevo al matrimonio. Pensai in questo modo di fuggire a me stessa. Invece, ahimè, portai tutta me stessa, il mio maggior nemico, in questa esperienza che, non so se chiamarla di gioia o di pena, mi ha dato il cielo. Per quanto lo studio per una donna fosse considerato causa di perdizione, continuai a studiare, leggendo e ancora leggendo, imparando e ancora imparando, senz'altro maestro che i libri.<sup>23</sup>

Proprio dalla stanza conventuale Juana Inés riuscirà a diventare, paradossalmente, fautrice di una produzione di linguaggio che, varcando le mura del luogo sacro, conserverà deciso il proprio tratto politico. Ma una volta ristabilito l'ordine, una volta riportata nell'area che le compete - quella del silenzio - alla troppo colta monaca non resta che l'ultima possibilità di parola, il testamento in scrittura della scrittura stessa, rielaborato scenicamente nella piccola saletta del teatro sperimentale della Maddalena come testimonianza di un percorso di libertà che si pone certamente in chiave retrospettiva ma mai palinodica, ponendosi nella sua essenza di modello fino alla lucida e ferma risoluzione finale, che sarà la morte come ultima, estrema affermazione di sé.

La biografia intellettuale viene ripercorsa sulla scena dalla giovinezza alla morte, attraverso un procedimento strutturale che appare desunto direttamente dalla tecnica

<sup>20</sup> Il testo si legge in SUOR. J. I. DE LA CRUZ, *Risposta a Suor Filotea, seguito da Dacia Maraini: Suor Juana*, a cura di A. Morino, Torino, La Rosa, 1980.

<sup>21</sup> Cfr. *ivi*, 28-30.

<sup>22</sup> V. WOOLF, *A Room of One's Own*, Londra, Hogarth Press, 1929.

<sup>23</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 692.

romanzesca:<sup>24</sup> l'intreccio infatti, secondo una prassi che si rivela costante nella drammaturgia marainiana, tende a concentrare in sé, svolgendoli poi sinteticamente, i nuclei principali dei vissuti rappresentati, raccontati epicamente come veri flashback dalle protagoniste o da altri, o ancora spesso da voci fuori campo. Come accadrà per la cortigiana Franco, avviene dunque che sia *Suor Juana* a dirsi a partire da sé, dalla sua stessa scrittura, ripercorrendo i suoi primordi autobiografici leggendo al pubblico, isolata sulla scena, parti della *Respuesta* alternate, grazie al meccanismo strutturale a segmenti, a scene più precisamente di azione locutoria in cui è ritratta ora bambina ora adulta, in compagnia dell'unica serva che possiede.

Bisogna però insistere sulla particolare configurazione spaziale che accompagna molti testi marainiani e *Suor Juana* in particolare. Si è detto che la *pièce* nasce per il contesto militante del teatro della Maddalena. Ebbene, come in altre *pièces*, l'ambientazione viene concepita come una sorta di *place* mentale piuttosto che uno spazio fisico e materiale,<sup>25</sup> ma in questo caso è proprio la struttura a "cripta" del teatrino di Campo Marzio, abilmente sfruttata, a diventare a tutti gli effetti parte integrante della scrittura scenica: non più sfondo o contesto, bensì strumento linguistico ed espressivo. Il convento come luogo di «silenzi, di chiusura, di rumori soffocati, di passi trattenuti»<sup>26</sup> diventa uno *status* di isolamento psicofisico in cui è intrappolata la protagonista, e a ciò è funzionale sia la struttura ambientale, sia l'illuminazione e tutte le altre indicazioni di regia. Pertanto, l'utilizzo di elementi tipici del teatro popolare e d'animazione, quali maschere, lumi e candele, musiche e pupazzi in funzione esplicativo-emotiva della scrittura scenica, servono a ricreare personaggi e coralità della vita quotidiana che vivono unicamente nell'immaginario di *Suor Juana*, che nel suo isolamento nulla può vedere e toccare all'infuori della sua serva Rosario. Inoltre, se la recitazione è spesso «lettura, o voce registrata o addirittura assenza dalla scena»,<sup>27</sup> il risultato è un *collage* di tecniche e spunti più che un ritratto a tutto tondo, attraverso il quale l'autrice, sfruttando appieno tutte le possibilità offerte dalla materialità del luogo, riesce a ricreare in modo originale il mondo interiore ed esistenziale della sua protagonista.

Accanto alla ricostruzione immaginifica di tutto un universo interiore, c'è però un'altra via attraverso la quale Maraini riesce a dare consistenza scenica al personaggio rappresentato, rivisitando la biografia della monaca gerolamita attraverso la problematizzazione della "scelta d'amore" proprio al di là del "vero". Secondo un *modus operandi* peculiare alla scrittura drammaturgica marainiana, la *pièce* si arricchisce infatti delle più celebri composizioni teatrali e poetiche della stessa Juana, funzionali alle esigenze di una drammaturgia che, fondandosi interamente sulla *parola*, mira proprio attraverso quest'ultima a ricomporre il personaggio nella sua scenicità.<sup>28</sup> Maraini fa insomma recitare alla sua *Suor Juana* un pezzo di teatro in lingua ispanico-india<sup>29</sup> o la famosa poesia *Hombres necios* contro «gli uomini stolti» che accusano «le donne senza

<sup>24</sup> Sottolinea questo aspetto M. A. CRUCIATA, *Dacia Maraini*, cit., 34-35.

<sup>25</sup> G. TAFFON, *Figure regali femminili nella letteratura teatrale italiana di fine novecento* (D. Fo, G. Testori, D. Maraini), in *Presenze femminili nel novecento italiano*, cit., 154. L'analisi di Taffon si concentra sulla *pièce* in due atti *Maria Stuarda*, scritta nel 1980.

<sup>26</sup> D. MARAINI, *Appunti di regia*, in S. J.I. DE LA CRUZ, *Risposta a Suor Filotea, seguito da Dacia Maraini: Suor Juana*, cit., 53.

<sup>27</sup> B. PISCINI, *Infiltrata in convento, nel Messico dell'Inquisizione*, «Il Manifesto», 18 Dicembre 1979.

<sup>28</sup> Ha notato ed analizzato questo aspetto nel dettaglio G. TAFFON, *Parola e dialogo (monologo) nel teatro di Dacia Maraini*, in *Scrittura civile*, cit., 210 e ss.

<sup>29</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 690.

discernimento»,<sup>30</sup> incasellata nel testo immediatamente dopo l'invito all'afasia, essenziale per punire non tanto la sua posizione rispetto le sottigliezze teologiche, quanto ciò che all'autorità ecclesiastica sembrava un male più grande, quel riprovevole interesse per le *humanae litterae*, lo smarrimento della ragione nella peccaminosa selva del sapere profano.<sup>31</sup>

VESCOVO - SUOR FILOTEA: Non pretendiamo che cambiate il vostro genio, gentile Suor Juana, rinunciando ai libri, ma vorremmo che vi dedicaste al migliore di essi, quello sulla vita di Gesù Cristo. Sappiamo che avete speso molto del vostro tempo, sorella, nello studio di filosofi e poeti; siamo convinti della vostra erudizione. Ma vorremmo che non vi dimenticaste ciò che accadde nell'antico Egitto; quivi nacquero i primi geroglifici, la prima scienza degli astri e della matematica. Ma lo Spirito Santo dice che il popolo egizio è barbaro, perché tutta la sua saggezza, quanto più penetrava nel movimento delle stelle, tanto meno serviva a fermare i disordini della passione; di tutto essi erano capaci per il perfezionamento dell'uomo nella vita politica, ma non erano capaci di ottenergli la vita eterna. E perciò noi li chiamiamo infelici.<sup>32</sup>

Ma è sui versi dedicati all'amata Lysi, pseudonimo affettuoso dietro il quale si cela la sua protettrice, la viceregina Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, che bisogna appuntare l'attenzione. In essi, infatti, si uniscono il tentativo di resa scenica della protagonista quanto l'esigenza di una definizione rispetto una sua complessità interna, concepita entro la sensibilità dell'autrice/lettrice Dacia Maraini. Probabilmente è stata proprio l'attenzione di lettrice di Maraini, coadiuvata in questo caso all'importante esercizio di traduzione, a consentire la nascita di una figura che, dapprima interiorizzata e poi materializzata sulla scena, è nata a tutti gli effetti da una personale quanto "verosimile" visione che di lei ha avuto la sua creatrice, non necessariamente aderente al vero: la ricreazione si inscriverebbe, dunque, all'interno di una dimensione di ricerca che da una grande scrittrice francese, Hélène Cixous, è stata definita con l'efficace espressione di ricerca della *metafora delle emozioni*, come processo di un sentire dall'interno, un sentire che diventa sapere nel momento in cui giunge in alto e viene modellato dalle parole.<sup>33</sup>

Le poesie per la viceregina Lisarda mettono allora in luce un contrasto, una lacerazione interna alla figura della composta monaca, quasi uno scarto rispetto a quella sterilità del corpo ritenuta indispensabile all'accesso all'incorporeo mondo delle idee. Insomma attraverso la liricità la *Suor Juana* marainiana sembrerebbe recuperare il ricordo della carnalità materna, quell'immaginario autoreferenziale violentemente rifiutato in nome di una scelta conoscitiva altra. Se la sua immagine provoca la severità del suo sguardo, allora cerca un'altra immagine che la allontani da sé e la faccia innamorare: un'ombra fantasmatica, un concetto fugace, il volto e il corpo di un'amica.<sup>34</sup> Il corpo desiderato si trasforma in fantasma e il fantasma si incarna in una presenza intoccabile. La figura del corpo dell'altra appare «lontana e irraggiungibile».<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Ivi, 682. La poesia è riportata integralmente, e deve essere recitata dall'attrice immediatamente dopo la battuta del Vescovo-Suor Filotea.

<sup>31</sup> Ripercorre la vicenda del silenzio forzato come conseguenza dell'interesse umanistico della monaca gerolamita A. MORINO, *Introduzione a SUOR J. I. DE LA CRUZ, Risposta a Suor Filotea*, cit., xii-xiii.

<sup>32</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 682.

<sup>33</sup> Cfr. H. CIXOUS, *Il teatro del cuore*, trad. it. di Nadia Setti, Torino, Pratiche Editrice, 1992, 64-5: «Scrivo dall'interno, scrivo nel mio corpo, come se vivessi la vicenda nel mio petto [...]. Sento arrivare della lingua che viene a dipingere o a modellare qualcosa che percepisco. Talvolta, per miracolo, giungono le parole più esatte, più precise.»

<sup>34</sup> Morino sottolinea nella sua *Introduzione a SUOR J. I. DE LA CRUZ, Risposta a Suor Filotea*, cit., XXI-XXII, che «La ricchezza delle geometriche situazioni amorose tracciate da Suor Juana Inés è di per sé sufficiente

JUANA: La tua faccia, Lysi, è un pezzo di cielo  
in cui il sole illumina i tuoi colori  
e le stelle fanno brillare i tuoi chiarori

I due archi delle sopracciglia  
si fronteggiano bellicosi,  
dividendo la  
graziosa pesca del tuo viso  
come serpentelli dal morso delicato.

Due lampade sono i tuoi occhi,  
che sprizzano scintille,  
polvere da sparo  
che nelle anime di  
chi ti guarda  
si tramuta in inquieta brace.

La narice giudiziosa  
fa da divisione fra una luce e l'altra,  
arbitra dei due confinanti,  
pacificatrice armoniosa.  
Le tue  
guance insegnano al mese  
di maggio come ingemmersi,  
ai gelsomini come innovarsi  
e alle rose come essere superbamente rosa.

Fiore fragrante è la tua bocca,  
che congela le  
lagrime dell'aurora  
e firma un patto di carminio  
fra il corallo e la perla.

Nel mezzo del tuo mento  
c'è una piccola conca,  
un porfido in cui riposano gli  
che l'arco delle luci  
sguardi  
onora.

La tua gola è un passaggio  
per i giardini di Venere,  
è l'organo d'avorio che manda musica  
argentina e imprigiona persino il vento.

Sono foglie di cristallo e neve  
le tue braccia candide che provocano  
Tantalo e a chi è digiuno ispirano  
desideri sognanti,  
paiono frutti e onde

---

a gettare dense ombre di dubbio sul loro rapporto speculare con la vita dell'autrice», ma continua asserendo che «A proprio voler leggere l'opera poetica di Suor Juana Inés come una frammentata autobiografia, le ipotesi si aprono in un ventaglio di scelte» tra cui, quella che a nostro avviso sembra seguire Maraini. Tra le ipotesi c'è infatti la possibilità che le poesie per Lysi «inseguono nel corpo dell'altra donna il proprio corpo rifiutato e rifuggono dall'aggressività maschile».

<sup>35</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, 688 [corsivo nel testo].

le tue braccia delicate.

Datteri di alabastro sono le tue dita,  
 che fertili crescono dai tuoi palmi  
 e fredde si mostrano agli occhi che le guardano  
 e calde alle anime che le toccano.

tua vita  
 la cinge morbida  
 occultando con soffici sete  
 le più nascoste bellezze.

Stretto di Bosforo la  
 una funicella

Mobili e delicati i tuoi piedi  
 ignorano i pavimenti solidi,  
 magici infettano col veleno  
 della loro avvenenza i venti che calpestanto.

tua statura,  
 fiammella che balla nel vento,  
 agile nei movimenti,  
 solida nelle radici,  
 spargi odori e balsami  
 di dolcissimo languore.<sup>36</sup>

Come un platano la

La lunghezza della citazione si giustifica con il fatto che il testo poetico incastonato nella *pièce*, il celebre *romance* in endecasillabi, rappresenta un vero corpo in scrittura, scandendo la fisicità di Lysi in una serie di metafore dall'incipiente caratura barocca sciorinate sotto gli occhi di lettrici e lettori, spettatrici e spettatori, analizzandola parte per parte in un climax che dal viso agli archi sopraccigliari abbraccia gli occhi e la bocca, le dita di mani e piedi fino all'intera statura, sublimandosi in una vera *quête* desiderante il proprio corpo perduto, facendone al contempo il centro indiscusso di tutte le delizie umane.

Nell'ultima apparizione Lysi appare mascherata con un neonato in fasce e Juana, dopo aver recitato in suo onore la poesia sulla maternità,<sup>37</sup> come indica la didascalia scenica «*si ferma pensierosa sul piccolo corpo nudo del bambino. Improvvisamente lo afferra, si denuda il seno, e lo allatta*».<sup>38</sup> Maraini penetra così all'interno della personalità di *Suor Juana* scegliendo di coglierne debolezze e contraddizioni, tra tentativo di neutralizzazione della propria sessualità corporea per amore dello studio e ricerca di questa nell'*altra*: la scelta d'amore, fondante la memoria vissuta, si problematizza, contorcendosi, nel ricordo del corpo, andando a delineare così una personalità complessa e, per questo, estremamente attuale.

2. «È cambiata l'aria, hai visto? l'acqua si è fatta crespata, il vento sa di sale»

<sup>36</sup> Ivi, 686-688.

<sup>37</sup> Ivi, 690-692.

<sup>38</sup> Ivi, 692 [corsivo nel testo].

Con *Veronica, meretrice e scrittrice* del 1991, Maraini presenta la sua personale interpretazione della celebre poetessa veneziana del cinquecento Veronica Franco, in una *pièce* divisa in due atti presentata per la prima volta al Festival di Taormina.<sup>39</sup>

Nata a Venezia nel 1546 e introdotta dalla madre al mestiere di cortigiana, Veronica Franco occupa all'interno della città lagunare una posizione particolare, sia in virtù del suo ruolo di meretrice, sia per quell'attività letteraria che la colloca fra i nomi illustri del petrarchismo cinquecentesco, insieme ad altre poetesse dalla fama ormai unanimemente riconosciuta: Veronica Franco insieme a Gaspara Stampa e Tullia d'Aragona, ma anche Veronica Gambara e Vittoria Colonna, Chiara Matraini e Laura Terracina fino a Isabella Morra. Sono loro le rappresentanti illustri di una voce lirica che, «così ben inserita nel canone e apparentemente così adattabile al non per nulla universale codice petrarchesco, lavora a ben vedere più sulla differenza che non sull'omologazione, o imitazione che dir si voglia».<sup>40</sup>

Una scrittura dunque, quella femminile del Cinquecento, che, nell'ubbidienza-disubbidienza rispetto al modello dominante, propende decisamente verso lo scarto rispetto alla regola attraverso quella «posizione di verità»,<sup>41</sup> per usare l'efficace sintagma di Monica Farnetti, capace di scardinare dall'interno quell'abisso intellettualistico tra creazione poetica e referente extratestuale che costituisce, com'è noto, una delle caratteristiche fondamentali della normativa bembiana. È la vita che diventa insomma materia di poesia, ove l'esercizio poetico è inteso più come scrittura d'esperienza piuttosto che mera pratica centonistica, e che nel caso della "cortigiana" Franco si riversa in una produzione - *Le terze rime*, antipetrarchesche fin dal titolo oltre che nella scelta metrica<sup>42</sup> - che si presenta «richer in content than that of many contemporaries, in that she writes explicitly erotic poems; thus she covers a wider range of topics than does petrarchism. Franco writes unambiguously about her profession, never denying its role in her life or its connection with her cultural activities».<sup>43</sup> Eludendo consapevolmente le regole della *bienséance*, Veronica Franco concepisce e articola la sua attività letteraria come *officio di parole*, per estendere la definizione che ella stessa attribuì alla propria scrittura epistolare,<sup>44</sup> tessendo così un'immagine di sé che si staglia nitida e ferma,

<sup>39</sup> Lo spettacolo va in scena alla villa comunale di Taormina il dodici e tredici agosto 1991. Compagnia: La valle dell'inferno. Regia: Gino Zampieri. Scene e costumi: Enrico Luzzi. Interpreti: Renata Zamengo, Isa Gallinelli, Alvisè Battaini, Andrea Tidona, Marco Balbi, Clara Locosimo. Malgrado una buona accoglienza di critica, lo spettacolo non ha avuto seguito, essendo la compagnia fuori dai circuiti ufficiali. È stato però ripreso a Milano dalla Compagnia dei Raddomanti e all'università del Texas nel novembre 1999, con la regia di Antonella Olson. È tornato tuttavia nella sua *location* d'origine, Taormina, nell'agosto del 2011.

<sup>40</sup> M. FARNETTI, *Il canto del tordo. Uno sguardo d'insieme sulla lirica femminile del Rinascimento*, in *Voci e figure di donne*, cit., 118.

<sup>41</sup> Ivi, 121, ma si veda il saggio integralmente.

<sup>42</sup> Sulla scelta metrica di Veronica Franco rispetto al modello normativo cinquecentesco si vedano, in particolare, le considerazioni di T. CRIVELLI, «A un luogo stesso per molte vie vassiv»: note sul sistema petrarchista di Veronica Franco, in *L'una e l'altra chiave. Figure e momenti del petrarchismo femminile europeo*, a cura di T. Crivelli, G. Nicoli e M. Santi, Roma, Salerno Editrice, 2005, 94 e ss.

<sup>43</sup> P. CARÙ, *Vocal Marginality: Maraini's Veronica Franco*, in *The Pleasure of Writing. Critical Essay on Dacia Maraini*, cit., 180.

<sup>44</sup> Cfr. M. L. DOGLIO, *Lettera e donna. Scrittura epistolare al femminile tra Quattro e Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1993, 33-48. Le riflessioni di Doglio mettono in luce con estrema chiarezza il tentativo di Veronica Franco di disegnare, anche attraverso il genere epistolare, non solo una propria immagine autorevole di donna che scrive, ma anche una linea di comunicazione, di ascolto e riscontro, che vede nelle donne stesse, in questo caso una madre e una figlia, le importanti destinatarie di una trasmissione esperienziale

autorevole in quanto soggetto pubblico, e non solo pubblica *meretrix* come compare nei documenti ufficiali: con il progetto di una casa per ex prostitute è stata anche, ad esempio, una pioniera del muto soccorso, mentre emerge dalla sua opera, ma non si tratta certo di un caso isolato, tutta l'indignazione rispetto una posizione tradizionale di subordinazione.<sup>45</sup> La cortigiana veneziana, dunque, sostenendo il suo diritto alla scrittura, una scrittura che come detto si nutre della sua stessa esperienza, si oppone alle regole restrittive dell'organizzazione sociale, dichiarandosi a favore dell'intelligenza e dell'ingegno femminile, promuovendo al contempo la sua immagine attraverso l'erudizione e una retorica aggressiva, intesa essenzialmente come opposizione alla castità e al silenzio: e tutto ciò rivolgendosi, come ha indicato Ann Rosalind Jones, «to and for women in ways that shift the man-woman focus of love poetry to new concerns and positions».<sup>46</sup> Sono tasselli, questi, di un mosaico vastissimo che ricostruisce una figura di donna estremamente moderna nella strenua difesa dell'arte e del piacere che essa produce, e ciò spiega, almeno parzialmente, la volontà marainiana di darle un corpo e una voce, allo scopo di offrire attraverso la *mise en scène* «un viaggio immaginario in alcuni luoghi della storia e della letteratura attraverso le suggestioni di una biografia reale».<sup>47</sup> Maraini, però, incentra la sua *pièce*, e ne fa nucleo generativo dell' "azione", su quella contraddizione che rende la figura della Franco così interessante: è infatti il titolo stesso del dramma a porsi paratestualmente come segnale indicativo del *focus* contenutistico. Il cardine attorno al quale ruota il *focus* stesso è allora quella particolare posizione dicotomica occupata dalla protagonista, la quale è colta e problematizzata in quella che è stata definita la sua «felice "azienda" di professionista e scrittrice di faccende amorose solidamente impiantata nel vivace regime di commerci della Serenissima».<sup>48</sup> Come meretrice, infatti, Veronica Franco si trova ai margini della società e soggetta a regole restrittive, come ad esempio l'obbligo di abitare nella zona di Rialto, girando «per la città con un fiocco giallo sul petto, come gli ebrei durante il Nazismo»:<sup>49</sup>

VERONICA: Preferisco stare a Venezia a fare la cortigiana. Ne hanno fatte tante di leggi contro di noi: l'obbligo di uscire col fiocco giallo al petto, l'obbligo di abitare nella zona di Rialto e la proibizione di entrare in chiesa la domenica... Ma le leggi, sapete, nessuno le pratica. Una cortigiana a Venezia è come una regina...<sup>50</sup>

Al contempo, però, e proprio perché *meretrix*, è anche *scrittrice* in quanto l'opulenta e liberale società veneziana dava alle cortigiane vantaggi e libertà tradizionalmente negati alle donne comuni: prima fra tutte la possibilità di istruirsi per intrattenere i propri clienti, crema dell'intellettualismo veneziano, allo scopo preciso di suscitare il desiderio attraverso le armi dell'erudizione. *Veronica, meretrice e scrittrice* è quindi colta e

---

che vuole condurre, con quell'autorevolezza che la conoscenza diretta comporta, verso quella riflessione che, se consapevole e solida, può educare e sensibilizzare al meglio le nuove generazioni.

<sup>45</sup> Cfr. M. DIBERTI LEIGHT, *Veronica Franco: donna poetessa e cortigiana del Rinascimento*, Ivrea, Priuli e Verlucca, 1988, 44.

<sup>46</sup> A.R. JONES, *City Women and their Audiences: Louise Labè and Veronica Franco*, in *Rewriting the Renaissance: the Discourse of Sexual Difference in Early Modern Europe*, a cura di M. E. Ferguson, M. Quilligan and N. J. Vickers, Chicago, University of Chicago, 1986, 304.

<sup>47</sup> D. MARAINI, *Introduzione* a EAD., *Veronica, meretrice e scrittrice*, Milano, Bompiani, 1992, 10.

<sup>48</sup> M. FARNETTI, *Il canto del tordo...*, cit., 124.

<sup>49</sup> D. MARAINI, "Il mio teatro" e il "dialogo" nel romanzo, cit., 11.

<sup>50</sup> EAD., *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 415. Nelle citazioni, anche le successive, si è scelto di riportare il testo con la spaziatura e la punteggiatura dell'autrice.

drammatizzata in questa “raffinata tortura”,<sup>51</sup> ostentazione di libertà da una parte, ribadita espropriazione di sé dall’altra, resa attraverso un *collage* di elementi storicamente “veri”, tratti cioè dalla realtà biografica, quanto elementi “verisimili”, entrambi funzionali però al veicolo di contenuti politici.

La *pièce* è divisa in due atti a struttura circolare. Proprio la circolarità del testo, e del meccanismo teatrale che essa instaura, costituisce un esempio interessante del trattamento marainiano della categoria del verisimile: il dramma, infatti, si apre e si chiude sulla famosa poetessa malata di peste, elemento storicamente “non vero” come è stato sottolineato,<sup>52</sup> e collocata in un luogo, il lazzaretto, poco distante da Venezia. Sua unica compagna la suora Anzola, addetta alla cura dei moribondi vittime della malattia. Il rapporto tra le due, frutto anch’esso del processo di verisimiglianza, appare immediatamente sbilanciato: la suora attende infatti con sottile trepidazione la morte della poetessa per impossessarsi dei suoi beni. Al contrario Veronica Franco tenta di catturarne l’attenzione procedendo al racconto del suo vissuto. Secondo un procedimento affine alla dinamica strutturale di *Suor Juana*, il primo atto, apertosi sul lazzaretto, si snoda lungo una serie di flashback che ripercorrono l’esistenza di Veronica a Venezia: la sua famiglia e il rapporto con la nutrice Gaspara, le relazioni con i tre Venier, Marco, Domenico e il Maffio della *Bella strazzosa*,<sup>53</sup> ma anche il matrimonio con Paolo fino all’incontro, documentato storicamente, con Enrico III di Francia.

Il secondo atto si apre nuovamente nel luogo della pestilenza ma si chiude su un finale aperto che pare schiudere un orizzonte della libertà che trova la sua compiutezza nell’autonomia del “girovagare”, secondo una chiusa che, mentre si pone in contrasto con la maggior parte delle opere drammaturgiche dell’autrice, presenta però una consonanza forte con la chiusura del romanzo *La lunga vita di Marianna Ucrìa* e della *pièce* che da esso è stata tratta.<sup>54</sup> Come nel romanzo siciliano, e nel testo drammaturgico per molti versi a questo affine,<sup>55</sup> è la dinamica del movimento a sancire la fine per un nuovo inizio, nella dimensione metaforica di un rifiuto dei limiti fisici e sociali imposti per trasgredire, nel reciproco riconoscimento, le imposizioni esterne.

Nucleo della *pièce* è pertanto una nuova, paradossale “scelta di vita” che è “scelta d’amore” nella medesima misura in cui lo è per *Suor Juana*: pur dicotomiche le vicende esperienziali, declinate come sono nella potente immagine oppositiva di castità e prostituzione, sono entrambe finalizzate ad una lucida assunzione di una forma di autonomia intellettuale; ed entrambe, nella rivisitazione marainiana, portano avanti, attraverso una drammaturgia che si fonda interamente sulla dinamica mnestica, la problematizzazione di questa medesima scelta attraverso il motivo del corpo. Se il convento rappresenta lo spazio mentale dei fantasmi della memoria, il lazzaretto è il luogo del proprio racconto e della conoscenza di sé, e degli altri, come fondamentale spinta generatrice di un nuovo inizio.

<sup>51</sup> EAD., *Introduzione*, cit., 6.

<sup>52</sup> Cfr. G. TAFFON, *Parola e dialogo...*, cit., 209.

<sup>53</sup> La poesia è presente nel testo. Cfr. D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 442.

<sup>54</sup> EAD., *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Milano, Rizzoli, 1990. La *pièce* che da esso è stata tratta viene richiesta all’autrice da Pippo Baudo, allora direttore dello Stabile di Catania. Viene portata in scena a Catania nel 1991.

<sup>55</sup> Ha trattato l’adattamento teatrale e la versione cinematografica del romanzo, studiandone i rapporti con il modello originario, C. SAMÀ, *Marianna Ucrìa: in scena dalla pagina allo schermo*, in *Scrittura civile*, cit., 245-75.

La prima scena presenta in *medias res* il lazzeretto come «visione di estremo squallore e abbandono»,<sup>56</sup> immediato correlativo oggettivo di un'incoscienza e un'invisibilità iniziali come stadi precedenti l'inizio del proprio racconto di vita:

VERONICA: Dov'è lo specchio, sorella! Dov'è lo specchio! Devo specchiarmi, sorella, devo specchiarmi...dov'è quell'accidenti di specchio, dov'è? Mi hanno tolto tutto, questi maledetti. [...] devo guardarmi in faccia...devo...Io, se perdo la faccia, sorella, perdo tutto: la casa, i vestiti, la tavola...ogni cosa, ogni cosa è legata a questa faccia di donna...dove l'avete messo il mio specchio, per la madonna!<sup>57</sup>

Se il lazzeretto nell'*incipit* appare il correlativo di una situazione mentale d'estraneità di sé a sé, Paola Carù sottolinea inoltre che, nella dinamica di espropriazione del corpo della meretrice Franco, il corpo stesso viene nell'opera caricato di un forte valore metonimico e quindi presentato come corpo pubblico assimilato al tessuto urbano, a Venezia appunto.<sup>58</sup> Si notino ad esempio le parole di Marco Venier che si appresta a cedere la cortigiana al re di Francia:

MARCO: [...] Io vi amo Veronica, ma non pretendo di essere il solo. Vi amo come amo Venezia e voglio che altri la godano.  
VERONICA: Peccato perché io invece sarei portata ad amarvi non come una città ma come una persona.<sup>59</sup>

Dal valore metonimico del corpo consegue il significato simbolico della peste, in un gioco di parallelismi figurativi di carattere geo-fisico assai suggestivo: come la città lagunare è invasa dalla malattia infettiva, così la corporeità di Veronica è invasa da forze estranee che ne sanciscono il dismembramento.<sup>60</sup>

La *Veronica* marainiana attua allora una sorta di disvelamento di sé a sé attraverso passaggi di memoria che però acquistano senso solo nel loro essere raccontati. Ma non è un racconto fine a sé stesso e *Veronica, meretrice e scrittrice* non è una semplice autobiografia. Il teatro marainiano è nato essenzialmente «nel segno della sperimentazione motivata dal bisogno ansioso del rapporto con l'altro e del dialogo come forma che rappresenta tale bisogno».<sup>61</sup> In questo caso è proprio il dialogo con l'*altra* a consentire all'io drammatico di mantenere saldo il senso di sé, guardando alla sua esperienza, e conseguentemente narrarla, senza soccombere alla violenza dei ricordi, con ironia e una giusta dose di positivo distacco, specie quando il rimorso per una scrittura intesa come desiderio si fa più forte nella memoria:

VERONICA: Quanto sono stata meschina nel mio splendore! Quanta superbia e quanta arroganza!...credo che il Signore mi voglia punire. Parlavo d'amore, Anzola, mi beavo del piacere che sapevo regalare e... ferivo il nostro Signore...era come se io, con le mie mani, con la spugna intrisa d'aceto, avessi premuto sulle sue ferite...

<sup>56</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 398 [corsivo nel testo. Si tratta delle indicazioni di regia che precedono l'inizio del primo atto].

<sup>57</sup> Ivi, 399-400.

<sup>58</sup> P. CARÙ, *Vocal Marginality: Maraini's Veronica Franco*, cit., 184-5.

<sup>59</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 410.

<sup>60</sup> Cfr. ivi, 429, e P. CARÙ, *Vocal Marginality: Maraini's Veronica Franco*, cit., 184-5.

<sup>61</sup> F. ANGELINI, *Dacia Maraini nel teatro degli anni Sessanta*, in *Scrittura civile*, cit., 144.

ANZOLA: Smettete di tormentarvi...siete come tutte, Veronica, ne meglio né peggio.<sup>62</sup>

Ed è proprio attraverso la relazione che Veronica affronta la controversa posizione da lei ricoperta, in un'indagine di sé a tratti spietata:

ANZOLA: E ora, ecco...raccontéme.

VERONICA: [...] Ma cosa?

ANZOLA: Mi avete raccontato del re...di Paolo vostro marito...di quell'altro, come si chiama?

VERONICA: Marco?

ANZOLA: Lo amavate?

VERONICA: Io sì. Era lui che non amava me. O forse sì, mi amava, ma con distacco...una cortigiana non si possiede, si divide. Diventano tutti amici, solidali, complici...solo le vere morose si posseggono...le altre si dividono, da buoni camerati...a uno piace il seno, a un altro la bocca, un terzo gli occhi, un quarto i piedi.

ANZOLA: I piedi?...ditemi, ditemi dei piedi...<sup>63</sup>

La dialogicità trasforma l'esperienza in racconto e si infittisce lungo il primo atto per strutturarsi meglio nel secondo, dove per la maggior parte è la presenza della suora e qualche suo commento a generare sia il ricordo, poi articolato in racconto memoriale, sia la sua messa in scena. È proprio attraverso questa particolare strutturazione scenica, al contempo corale e a due voci, che la protagonista, e l'*audience*, colgono la problematicità di quella "scelta d'amore" che nel paradosso è stata anche salvezza. È l'approdo ad una terribile verità tutta da trasmettere - quella di un destino femminile sempre legato al corpo - che emerge tramite un personaggio del coro, fantasma mnestico:

DOMENICO: Vi ho amato più di quanto fosse lecito, Veronica...lecito per un pensiero libero, per un corpo infelice come il mio...Ho amato la vostra servitù, più di quanto mi fossi proposto di fare e di questo vi chiedo perdono...quando il re di Francia è venuto a visitarvi voi avete trionfato. Ma in cuore mio ho pianto per voi. C'era qualcosa di profondamente offensivo e degradante in quel trionfo che vi inchiodava, col vostro stato di meretrice, alle mura molli della città...D'altra parte però, dovete ammetterlo, la servitù è stata nutrice per voi...da lei avete avuto tempo e agio per istruirvi e raffinarvi. Vi siete fatta ardita e forte per passare attraverso le sette porte dell'oblio e della violenza. Siete riuscita, non si sa con che segreta alchimia femminile, a combinare la grazia raffinata dell'aristocrazia con l'astuta corruzione del popolo.<sup>64</sup>

Nell'effusione ossimorica data alla servitù dall'aggettivo «prezioso»<sup>65</sup> nella parte finale del monologo di Venier, si concentra la scelta d'amore, in un punto della *pièce*, siamo ormai alla fine, che sancisce il punto d'arrivo di un *climax* conoscitivo che trova nel movimento, come si è anticipato, la chiave risolutiva pronta a chiudere il cerchio.

Inoltre, la componente dialogica regolante i meccanismi memoriali e fondamento strutturale del processo scenico rende chiara e porta a compimento l'articolazione simbolica dei luoghi. Infatti Venezia e il Lazzaretto perdono progressivamente la loro specularità per assumere un rapporto di chiara complementarità: se Venezia è lo spazio

<sup>62</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 425.

<sup>63</sup> Ivi, 429.

<sup>64</sup> Ivi, 439.

<sup>65</sup> Ivi, 440.

dell'esperienza e della scelta d'amore declinate nel realismo erotico della memoria poetica («io non copro niente. Parlo molto schietto nei miei versi, e voi lo sapete»<sup>66</sup>) tra l'altro resa drammaturgicamente attraverso l'inserimento di versi originali, il lazzeretto diventa il luogo della conversione di quella stessa esperienza in sapere d'amore, nella finale e risolutiva declinazione del linguaggio amoroso nell'amicizia tra donne, tema caro al teatro marainiano,<sup>67</sup> intesa anche come trasmissione di quella stessa esperienza,<sup>68</sup> come dimostra, tra l'altro, l'uso del vernacolo come veicolo privilegiato di ciò.<sup>69</sup>

Attraverso un simbolico “relational space”<sup>70</sup> fisico e linguistico si attua lo snodo finale, confluito in un finale aperto alla promessa di un altrove tutto da scoprire, dicotomico rispetto alla situazione di reclusione iniziale e reso possibile dall'acquisizione di una nuova consapevolezza di sé. Come *La lunga vita di Marianna Ucrìa* rappresenta nel finale l'acquisizione ultima del muto linguaggio del corpo<sup>71</sup> - in un gioco di rimandi intertestuali legittimati anche dalla dimensione cronologica - così *Veronica, meretrice e scrittrice*, conclude il proprio processo conoscitivo e, sconfitta la pestilenza, appare nuova a sé stessa, nell'acqua rigenerante di un nuovo giorno.

Dimenticato lo specchio, è il momento di muoversi nello spazio del mondo:

VERONICA: Voglio respirare un po' d'aria fresca. [...] È cambiata l'aria, hai visto? L'acqua si è fatta crespa, il vento sa di sale...non si vedono più le barche cariche di cadaveri...Il ponte di Rialto, laggiù, non mi era mai sembrato così bello...le case, l'acqua, tutto perfettamente nitido e pulito...<sup>72</sup>

<sup>66</sup> Ivi, 434.

<sup>67</sup> Cfr. EAD., *Introduzione a Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., 11: «Non meno importante, il rapporto di sodalizio che lega, nella vita a ritroso, Veronica a Gaspara, la balia che l'ha tirata su quando ancora viveva con la madre, anch'essa prostituta, signora Paula. Il legame che accomuna le mie protagoniste alle loro inservienti, balie, dame di compagnia, è una costante dei miei testi teatrali». Ne sono esempio, oltre a *Suor Juana* (1979), anche *Maria Stuarda* (1980), *Donna Lionora giacobina* (1981) e *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1991).

<sup>68</sup> Anche Carù ha sottolineato l'importanza del rapporto tra le due protagoniste, inteso però come uno strumento linguistico grazie al quale Maraini riesce a sovvertire il sistema patriarcale a sua volta ponendosi come esempio per l'altra. Cfr. P. CARÙ, *Vocal Marginality: Maraini's Veronica Franco*, cit., 187.

<sup>69</sup> Parlano in dialetto solo Veronica e Anzola: cfr., D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, 400, 428-9 e 448 per Anzola, e 437 e 448 per Veronica.

<sup>70</sup> Il sintagma proviene dal recente libro di V. PICCHIETTI, *Relational Spaces. Daughterhood, Motherhood and Sisterhood in Dacia Maraini's Writing and Films*, cit., che però tratta l'argomento a partire da altri nuclei tematici.

<sup>71</sup> Così S. WOOD, *Il linguaggio del corpo e La lunga vita di Marianna Ucrìa*, «Passaggi», VI, n. 2, 1990, 8-18.

<sup>72</sup> D. MARAINI, *Fare teatro. 1966-2000*, cit., 447.