

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA



ESTENSIONE ON LINE – FASCICOLO 3/4 2024

ITALIA NEL MONDO intende promuovere, in Italia e fuori, la consapevolezza della tradizione e del presente della società italiana; delle sue affermazioni ideali, creative, umanitarie; dei valori e dei problemi che ne hanno orientato il corso storico; delle relazioni con altri Paesi, culture, società.
Intende particolarmente favorire la partecipazione italiana alla ricerca contemporanea di prospettive originali e di tematiche innovatrici.



Sul frontespizio:

Piccolo levriero dalla stampa di
S. Gioacchino di Wolfgang Huber
(1480-1549)

IL VELTRO
RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA
Organo di ITALIA NEL MONDO
Rivista fondata nel 1957
da Aldo Ferrabino e Vincenzo Cappelletti.

COMITATO SCIENTIFICO:

Mario Boffo; Vinicio Busacchi; Americo Cicchetti;
Guido Cimino; Renato Cristin;
Lorenzo Franchini; Paolo Garbini;
Francesco Guida; Danijela Janjić;
Cristiana Lardo; Giuseppe Manica; Ida Nicotra;
Bernardo Piciché; Giovanni Pocaterra;
Paolo Puppa; Roberto Rossi; Fabio Sattin;
Paolo Tondi

REDAZIONE:

Giovanni Barracco, Capo redattore
letteratura e filosofia;
Camilla Tondi, Capo redattore
arte, scienze mediche e biologiche;
Veronica Tondi, Capo redattore
diritto ed economia.
Coordinamento redazionale: Camilla Tondi

CLAUDIA CAPPELLETTI

Direttore

VIRGINIA CAPPELLETTI

Direttore responsabile

Simone Bocchetta, Responsabile editoriale

DIREZIONE, REDAZIONE,
AMMINISTRAZIONE

Via Giuseppe Gioachino Belli, 86
00193 Roma
info@ilveltrorivista.it
ilveltrorivista.eu

Tutti i contributi pubblicati che afferiscono
alle discipline per le quali la rivista *Il Veltro* è
classificata nelle fasce ANVUR vengono
sottoposti a un procedimento di revisione
tra pari a doppio cieco (*double blind*).

Abbonamento ordinario:

Italia € 90,00,
Europa € 120,00,
Altri Paesi € 160,00,
Sostenitore € 200,00.
Conto corrente postale 834010.

© 2024

Edizioni Studium

Per informazioni sugli abbonamenti:
abbonamenti@edizionistudium.it

ISSN 0042-3254

ISBN 9788838254079

Autorizzazione del Tribunale di Roma
N. 5643 in data 12-2-1957

Stampa: Marchesi Grafiche Editoriali
Via dell'Artigianato, 19
00065 Fiano Romano (Roma)

Trimestrale - Poste Italiane S.p.A.
Spedizione in abb. post. D.L. 353/2003
(conv. in L. 27/02/2004 n. 46)
art. 1 comma 1 CN/FC

SOMMARIO

VINICIO BUSACCHI, GIUSEPPE MARTINI	Introduzione	5
FABRIZIO PALOMBI	Le pietre parlano: gnoseologia delle metafore archeologiche freudiane	41
ALESSANDRO PAGNINI	Grünbaum, la psicoanalisi, il placebo: quarant'anni dopo	65
MICHELA BELLA, MATTEO SANTARELLI	Per una scienza ermeneutica dell'inconscio. Il dibattito sulla psicoanalisi freudiana tra Paul Ricœur e Richard Rorty	81
VINCENZO CAPPELLETTI	Freud. Struttura della metapsicologia con l'Introduzione di Vinicio Busacchi L'atto espressivo Il postulato metapsicologico	99 101 103 135
GIOVANNI RAIMO	Metapsicologia e metafisica. Una riflessione sulla natura degli enunciati metapsicologici	141
GIORGIO MATTANA	Un nuovo sguardo alla <i>vexata quaestio</i> dello statuto epistemologico della psicoanalisi	171
PAOLO MIGONE	Psicoanalisi e prove di efficacia	187
CONO ALDO BARNÀ	Assetto e metodo in psicoanalisi	209

	Sezione antologica	
HEINZ HARTMANN		223
ERNEST NAGEL		225
SIDNEY HOOK		227
ADOLF GRÜNBAUM		229
MARSHALL EDELSON		233
ENZO MORPURGO		238

a cura di Vinicio Busacchi e Giuseppe Martini

Sommario della Estensione online del Fascicolo 3-4/2024

LETTERATURA

Stefano Evangelista, <i>La poiesis del ricordo: fanciullezza e luoghi della memoria nella poesia di William Wordsworth e Giovanni Pascoli</i>	6
Simone Giorgio, <i>The fool on the hill. Gianni Celati e la controcultura dei Beatles</i>	20
Francesca Favaro, <i>Gli uomini di una cortigiana, secondo Dacia Maraini, nella pièce teatrale Veronica, meretrice e scrittrice</i>	34
Alessandro Gerundino, <i>Fenomenologia dell'isolamento nella narrativa di Giorgio Bassani</i>	55
Francesca Fusco, <i>Fallimento e cessazione: la ricerca di una definizione terminologica (e concettuale) del dissesto finanziario</i>	67

ARTE

<i>La Superficie Introvabile – The Unfindable Surface. Le esplorazioni di Anna Romanello e Mario Martinelli</i>	79
---	----

BIBLIOGRAFIA

LETTERATURA: di Rocco Familiari	84
di Paolo Leoncini	88
di Giovanni Barracco	91
di Gioele Cristofari	98

GLI UOMINI DI UNA CORTIGIANA,
SECONDO DACIA MARAINI,
NELLA PIÈCE TEATRALE
VERONICA, MERETRICE E SCRITTORE

Il saggio indaga la pièce teatrale di Dacia Maraini protagonista della quale è Veronica Franco, poetessa e cortigiana nella Venezia del XVI secolo; vengono analizzati con particolare attenzione i personaggi maschili. Si tratta di figure che l'autrice trae, reinterpretandole, dalla biografia di Veronica: il marito, uno spasimante respinto, tre importanti membri di casa Venier, Enrico di Valois, un rappresentante dell'Inquisizione. È infatti nel confronto – o contrasto – con questi uomini, con la loro visione delle donne, dell'amore, della letteratura – che la poetessa-cortigiana ricreata da Maraini arriva a definire compiutamente se stessa: le proprie aspirazioni, la propria forza, la propria tormentata ricerca di indipendenza. In quello che pure è l'efficace ritratto di un'epoca, le difficoltà, le scelte e i comportamenti di Veronica risultano sorprendentemente, dolorosamente attuali, e la pièce costituisce un significativo momento, portato sulla scena, della continua riflessione riservata da Maraini allo stare e al sentire delle donne nel mondo.

Parole chiave: Dacia Maraini, Veronica Franco, donne, poesia, libertà, maternità

The essay investigates Dacia Maraini's pièce in which the protagonist is Veronica Franco, a poetess and courtesan in 16th century Venice; the male characters are analysed with particular attention. These are figures that the author draws, reinterpreting them, from Veronica's biography: her husband, a rejected suitor, three important members of the Venier household, Henry of Valois, and a representative of the Inquisition. It is indeed in the confrontation - or contrast - with these men, with their vision of women, of love, of literature - that the poetess-courtesan recreated by Maraini comes to fully define herself: her own aspirations, her own strength, her tormented search for independence. In what is an effective portrait of an epoch, Veronica's difficulties, choices and behaviour are surprisingly and painfully topical, and the pièce constitutes a significant moment, brought to the stage, of Maraini's continuous reflection on women's being and feeling in the world.

Keywords: Dacia Maraini, Veronica Franco, women, poetry, freedom, maternity

1. Dacia Maraini, Veronica Franco e l'arte delle cortigiane

Durante un'intervista, il 31 marzo 2017, alla domanda su quale aspetto di sé e della propria opera, pur nota, avrebbe desiderato venisse maggiormente conosciuto, Dacia Maraini rispose: «La mia grande passione per il teatro»¹.

La scrittrice continua illustrando gli ostacoli – esito *in primis* della diffidenza, frammista a misoginia, con cui sono accolte le proposte teatrali di chi venga prevalentemente associata, nell'opinione comune, alla narrativa² – che si frappongono tra la stesura di un copione e la sua messa in scena. Non vale a eliminare, o almeno a ridurre, queste protratte difficoltà nemmeno una dedizione per il teatro ininterrotta, concretizzatasi in una produzione molto vasta (la testimoniano i due volumi *Fare teatro 1966-2000*, editi da Rizzoli)³ e di indubbio successo, anche all'estero. Fiera della propria tenacia, Dacia Maraini rivendica per sé un profilo di autrice di teatro “a tutto tondo”, a proprio agio non solo con carta e penna, bensì parimenti con i meccanismi della regia, con il palco e con ciò che si svolge dietro le quinte; vanta inoltre collaborazioni prestigiose e autorevoli:

«io ho cominciato a fare teatro a 13 anni, in collegio a Firenze, con le mie compagne. Scrivevo testi che poi rappresentavamo tutte insieme. E ho sempre continuato. Ho sempre scritto drammi e salvo recitare ho fatto di tutto, dalla suggeritrice alla regista, dal tecnico delle luci e dei suoni alla scopina. Conosco molto bene il teatro dall'interno; ho fatto le tourné per l'Italia portando la scena sul tetto della macchina, e dentro i cinque attori di *Ricatto a teatro*. Ho avuto testi diretti da grandi registi come Ronconi (*Memorie di una cameriera*), con protagoniste prestigiose come Anna Maria Guarnieri, o Mela con la regia di Calenda e la partecipazione di Elsa Merlini»⁴.

Rammenta poi la gioia e la commozione suscitate da riconoscimenti insperati, geograficamente lontani, a riprova di una vita del testo teatrale indipendente dalla sua creatrice:

«Mi accorgevo con gioia che il mio testo era andato al di là di quella terribile zona morta che sta fra il palcoscenico e la platea, quel mare ignoto in cui si perdono le voci e le buone intenzioni. Scoprivo con sorpresa che le parole degli attori, nonostante stessero in bilico dentro gusci di noce, avevano attraversato il mare procelloso, erano miracolosamente approdate di là, e ora mi facevano segno con felicità golosa. [...] Alcuni miei testi, fra cui *Maria Stuarda*, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, *Stravaganza* e *I sogni di Clitennestra* hanno viaggiato per il mondo e continuano a essere rappresentati, a volte senza che nemmeno io venga avvertita [...]»⁵.

Non meraviglia che nel teatro di Dacia Maraini sia centrale un tema – la condizione della donna – che costituisce un cardine anche della sua narrativa (e della sua restante produzione)⁶; talvolta, i generi – romanzo e dramma, oppure cronaca e dramma – s'intersecano, e dalle pagine di un romanzo, quasi per spontanea gemmazione, nasce un adattamento scenico (accade a *La lunga vita di Marianna Ucrìa*)⁷.

Il teatro marainiano, nella dialettica fra passato e presente, incarna spesso il *sentire* delle donne, la loro pena e il loro coraggio, la loro ricerca di sé, della realizzazione e dell'amore, in figure celebri, se non addirittura leggendarie, consacrate dal mito o dalla storia⁸. L'alterità di tali figure rispetto al contesto entro il quale si muovono, comunque imperniato sul predominio maschile⁹, si manifesta

attraverso la ricerca di un autonomo diritto d'espressione, di una legittimazione nell'ambito della cultura, nonché nello *status* liminare, in bilico fra accettazione e ostracismo, che le caratterizza sul piano sociale¹⁰.

Emblematica, in tal senso, è la *pièce* in due atti *Veronica, meretrice e scrittrice*, rappresentata a Taormina il 12 e il 13 agosto 1991; la protagonista, Veronica Franco, poetessa e cortigiana nella Venezia del XVI secolo, riunisce infatti entrambe le forme di alterità (e dunque di ribellione ai dettami socioculturali) cui si è appena fatto cenno¹¹. Accompagnatrice di altolocati frequentatori, in una sorta di modernizzazione del ruolo riservato alle etere nell'Atene periclea, Veronica è accolta nei salotti ovviamente preclusi a più vili donne di piacere, ma – in quanto cortigiana – resta in ogni modo molto vulnerabile al rischio della censura; nella cerchia di cui è ospite mette in luce, oltre alla sua bellezza, le sue doti di scrittrice, assecondando un'ispirazione che in parte la discosta dai canoni del petrarchismo. Tuttavia, per muovere i suoi passi nel consesso dei letterati ha bisogno di una protezione influente, dell'*auctoritas* di un uomo rispettato; inoltre, quando le critiche piovono su di lei e sui suoi scritti (la sua persona e i suoi versi vengono di fatto identificati), i rilievi suonano particolarmente feroci, sino alla diffamazione¹².

Veronica, sulla scena, si trova quindi in una situazione in qualche modo limbica, sospesa in una conflittuale incertezza¹³; la sua biografia¹⁴, che si sviluppa sempre sotto il segno dei contrasti – dai trionfi alle umiliazioni, dalle miserie alle grandezze – inanella del resto una serie di eventi che davvero la rendono personaggio da teatro¹⁵ e da romanzo¹⁶.

Nata nel 1546 (si spense nel 1591, a causa delle febbri) da cittadini veneziani originari¹⁷ e cortigiana per tradizione di famiglia – l'aveva avviata a tale pratica la madre Paola Fracassa, a propria volta cortigiana e, inizialmente, *lena* della figlia –¹⁸, Veronica, pur sposa del medico Paolo Panizza¹⁹, ebbe una lunga schiera di amanti, corteggiatori, pretendenti. E se l'incontro d'amore con Enrico di Valois, re di Polonia e prossimo sovrano di Francia, avvenuto nel luglio dell'anno 1574 sotto l'egida del governo di Venezia²⁰ sancì l'apice della sua carriera, altre relazioni, meno eclatanti e intrecciate con uomini di rango (inevitabilmente) inferiore, furono però assai più sincere; tra queste, va annoverato il legame con Marco Venier (1533-1602), diplomatico della Serenissima.

Ma non solo l'attività di cortigiana (peraltro vissuta, insieme a Marco, con autentico coinvolgimento) pone Veronica a contatto con i membri di casa Venier. Zio di Marco era infatti Domenico Venier (1517-1582), capofila del petrarchismo cittadino²¹, che di Veronica fu il mentore; nipote di Domenico era poi anche Maffio (1550-1586), talentuoso poeta in vernacolo, ecclesiastico dalla condotta tutt'altro che irreprensibile²² e aspro avversario in rima di Veronica nonché forse (o magari proprio perché) spasimante da lei spregiato²³.

Tutti questi uomini – Paolo Panizza, Enrico di Valois, i tre esponenti di casa Venier – trovano spazio, originalmente reinterpretati, nella *pièce* di Dacia Maraini; compaiono poi, accanto a loro, altre figure maschili, di minore rilievo nella biografia di Veronica, ma non di minore importanza per la raffigurazione scenica.

Nelle pagine che seguono si focalizzerà dunque l'attenzione sugli uomini della *pièce*, ossia sulle differenti declinazioni assunte dal potere maschile esercitato su Veronica, anche quando esso si incarna in un uomo meschino, mentre a subirlo è una donna forte e, per indole, indipendente.

La *pièce* si apre (e si chiude: ha struttura circolare)²⁴ nel lazzeretto di Venezia, in cui la bella cortigiana, a dispetto delle sue importanti conoscenze, viene condotta. Nella rappresentazione marainiana, che in questo si allontana dalla realtà storica, la donna ha infatti contratto il morbo che infierì sulla città lagunare dal 1575 al 1577, provocando la morte di circa un terzo della popolazione (cadde vittima del contagio anche un fratello di Veronica, Jeronimo)²⁵.

Nel lazzeretto di Dacia Maraini è interlocutrice di Veronica Suor Anzola, cui sono affidati tanti derelitti²⁶. L'iniziale diffidenza della religiosa verso la libertina si dissolve piano piano, tramutandosi infine, quando Veronica è ormai guarita, in un sentimento di solidarietà: Anzola comprende infatti che, nonostante la differenza di condizione, la accomuna a Veronica la mancanza di autonomia cui

è sottoposta; restia all'idea di tornare nel chiostro quanto Veronica rifiuta di riprendere l'esistenza precedente, preferisce, insieme alla sua nuova compagna di ventura, intraprendere un'esistenza raminga, da vagabonda: una vita senza prospettive a lungo termine, bensì affrontata, sotto ampi orizzonti, di giorno in giorno e attimo per attimo²⁷.

Il confronto con Angela, inizialmente faticoso ma via via più limpido e schietto, risulta determinante anche per Veronica: guardandosi l'una nello speculare, opposto riflesso dell'altra, le due donne mettono infine meglio a fuoco se stesse: le proprie scelte, compiute o mancate, i sacrifici cui si sono dovute piegare e assuefare, i propri desideri, forse inconsci e soffocati ma mai sopiti.

Il maturare di questo reciproco processo di conoscenza, sviluppato nel solco di un'amicizia al femminile che è «tema caro al teatro marainiano»²⁸, riprende, variando però la condizione di una delle interlocutrici, il *topos* dei dialoghi fra cortigiane cui si dedica ad esempio, nell'età degli Antonini, il raffinato Luciano di Samosata²⁹ nonché, nel XVI secolo, Pietro Aretino³⁰. Di norma, le cortigiane (o le donne in genere) protagoniste di opere letterarie parlano dei propri uomini, ed ecco pertanto che, in una specie di confessione involontaria e irrefrenabile, durante gli accessi febbrili Veronica si abbandona al ricordo di alcuni momenti trascorsi con le più influenti figure maschili della sua vita. Sul palco, l'estrinsecazione delle memorie si sgrana in una sequenza di episodi, di singole scene che, non vincolate a una rigorosa sequenza temporale, proiettano al di fuori del lazzaretto e introducono negli spazi entro i quali una donna dell'epoca trascorreva le sue giornate: nel caso di Veronica, i *flashback* accesi dal delirio portano nella sua dimora veneziana, in una casa in campagna (vano rifugio contro il contagio), in un tribunale ecclesiastico³¹.

2. Contro un gretto ammiratore e contro l'Inquisizione

Veronica è costretta a presentarsi in quest'ultima sede a causa dei rilievi mossi ai suoi danni da Ridolfo (o Rodolfo) Vannitelli, vicino di casa e precettore di suo figlio Achillino; nella temutissima aula deve misurarsi con una delle forme più pericolose assunte dal potere istituzionale, il potere del Sant'Uffizio, incarnato da un giudice-monsignore.

L'anno in cui la poetessa fu chiamata a scagionarsi dalle accuse di Vannitelli³² – accuse pesanti: infrazione dei precetti della Chiesa nelle ricorrenze, pratiche stregonesche ecc. – è in realtà il 1580³³; la *pièce* di Dacia Maraini anticipa dunque l'episodio, facendolo ricordare a Veronica rinchiusa nel lazzaretto, e lo colloca nel 1576. Derivato da un risentimento personale (sembra che Vannitelli volesse vendicarsi della denuncia sporta contro di lui da Veronica, convinta che l'uomo le avesse rubato degli oggetti preziosi), il processo avrebbe potuto avere conseguenze molto gravi³⁴; Veronica ne uscì senza danni, forse in virtù delle sue amicizie *in alto loco*.

Dacia Maraini acuisce il livore di Vannitelli, presentato come l'effettivo responsabile della sparizione di un paio di forbicine d'oro care a Veronica, caricandolo di tutto l'orgoglio ferito di un uomo – un *maschio* – che, stipendiato da una cortigiana, non accetta tale subordinazione. Inoltre, Vannitelli appare frustrato poiché ripetutamente respinto dalla donna, nonostante dichiararsi di poterla e volerla pagare per i suoi favori.

L'autentico motivo dell'attacco di Vannitelli contro Veronica presso l'Inquisizione emerge da un dialogo tra i due, che si svolge nel primo atto della *pièce*; se l'esordio della conversazione verte sull'educazione impartita ad Achillino, il *focus* si sposta pressoché subito su Veronica e sulla sua professione: da entrambe Vannitelli è manifestamente, morbosamente ossessionato.

Il tema del denaro, inoltre, s'intreccia di continuo al tema dell'eros (e non solo per quel che concerne Vannitelli)³⁵. A disagio e quasi umiliato nel trovarsi alle dipendenze di una donna, che gli rinfaccia inoltre i trenta ducati mensili di compenso, palesemente immeritati, che sborsa per lui, Vannitelli reagisce esprimendo, insieme al desiderio verso di lei, il senso di oltraggio da cui è invaso nel vedersi negare la propria soddisfazione. Ritiene infatti legittimo aspirare, in quanto uomo e precettore, alle attenzioni di Veronica, e trova inconcepibile che lei – una cortigiana, una prostituta –

non lo asseconi, sebbene egli le garantisca una ricompensa. Veronica, tuttavia, risulta raggelante nel proprio ripudio: «Anche se aveste mille ducati non vi prenderei... e ora andatevene... penserò più tardi se mandarvi via o no...»³⁶.

La battuta, conclusiva della conversazione con Vannitelli, costituisce lo sfregio definitivo inflitto a un'identità virile già vacillante; con un'ellissi narrativa che azzera gli avvenimenti intermedi tra le due scene ci si trova all'istante, dopo queste parole, di fronte al giudice. Non riuscendo a piegare da sé l'intransigenza di Veronica e a rintuzzarne l'indipendenza, Vannitelli si rivolge infatti alla forza impositiva e punitiva dell'Inquisizione, cui in un certo senso affida il compito di eseguire la sua vendetta.

Per difendersi dalle accuse, sciorinate da un monsignore in tutta la pedanteria del lessico giuridico-cancelleresco, Veronica ricorre alla franchezza che fa parte della sua personalità; il tono leggero con cui affronta i capi d'imputazione, quasi non incombesse su di lei un effettivo pericolo nel caso fossero ritenuti autentici, mette a nudo l'ipocrisia dei costumi di Venezia. Le medesime gerarchie ecclesiastiche da cui viene ora indagata la sua condotta di norma sono più che concilianti, e ai piaceri offerti da questo stile di vita partecipano convintamente.

MONSIGNORE: Per vostra norma i Monsignori non frequentano le case delle cortigiane...

VERONICA: Eppure a casa mia ne ho avuti ospiti parecchi... volete che vi dica i nomi?

MONSIGNORE: No, per carità... [...]

MONSIGNORE: [...] la carne il venerdì è proibita.

VERONICA: Sarà successo una volta, Monsignore. D'altronde quel venerdì di cui parla Vannitelli c'erano a casa mia il Cardinal Falenghi, il Monsignore Guido, il senatore Damaso Neva, il Gran consigliere Marco Bragadin, lo conoscete?

MONSIGNORE: Lasciamo perdere...

VERONICA: Anch'io lascerei perdere...³⁷

Onesta³⁸ e provocatoria al contempo, Veronica non nega, bensì ammette gli addebiti, presentandoli come scontati nella quotidianità di una cortigiana e in quella dei suoi frequentatori, molti dei quali ecclesiastici. L'imbarazzo prodotto tra i ranghi del clero dal protrarsi dell'indagine su di lei e il clamore che ne accompagnerebbe la condanna supererebbero quindi i benefici di una punizione esemplare. Di tal genere è la pragmatica conclusione dell'inquisitore, la cui calma s'incrina, durante l'ultima schermaglia verbale – una sorta di sticomitia – ingaggiata con Veronica, senza però tradursi in altro che il tono beffardo con cui allude alla propria 'categoria'.

MONSIGNORE: Potrei mandarvi al rogo. Ma non lo farò.

VERONICA: Saggia decisione.

MONSIGNORE: Potrei farvi fustigare pubblicamente. Ma poiché so che la cosa si trasformerebbe in uno spettacolo per gaudenti, non lo farò.

VERONICA: Saggissima decisione.

MONSIGNORE: Se continuate a commentare, vi mando subito ai Piombi.

VERONICA: Idea più che malvagia... scusate... non parlo più.

[...]

VERONICA: Posso andare?

MONSIGNORE: Andate...

VERONICA: Quando volete, Monsignore, la mia casa è a vostra disposizione. Potete passare una serata piacevole, fra conversazioni dotte, canti e letture di rime... non mancheranno cibi prelibati e vini di qualità...

MONSIGNORE: (*ironico*) Chiederò al Papa se ha voglia di venire con me... Dopotutto non farà più scandalo di un re di Francia...³⁹

A Vannitelli, illividito dalla sconfitta, non resta che colpire con selvaggia volgarità sia Veronica sia chi la tutela: «Lo sapevo, porca troia, lo sapevo... come poteva un povero precettore mettersi contro una meretrice protetta dai culi di pietra più dotti di Venezia...»⁴⁰.

Ma Veronica è già lontana, nel buio della sera crescente; con lei, svanisce il delicato profumo di fiordaliso che, all'inizio del confronto con il giudice, ne aveva catturato l'attenzione e, forse, solleticato i sensi.

3. Sul marito: l'ira di un lenone mancato

La Veronica Franco di Dacia Maraini non concede facoltà decisionale al marito, Paolo Panizza, estromesso così, più che dalla sua vita affettiva ed erotica⁴¹, dagli affari.

Ma a questi affari Paolo, che a Veronica ha garantito la rispettabilità dello stato coniugale, non sopporta di rinunciare. Il soliloquio cui si abbandona in disparte, nella casa che divide con la moglie, poco dopo la nascita di un altro figlio non suo⁴², formula sul denaro una riflessione che si avvale, distorcendolo, del lessico valido per temi di famiglia (la nascita e le parentele).

Da un debito padre nasce un debito figlio. Che crescendo diventa più grande del padre. A sua volta il debito figlio fa un figlio debito che cresce, cresce. Dice il debito nonno: ai miei tempi i debiti erano di venti scudi al massimo... ora mio nipote si mangia duecento scudi per volta... e non sa che il nipote ha messo incinta una debitezza procace la quale è già incinta di un altro debito che presto crescerà e figlierà...⁴³

Incapace di risparmiare, Veronica non lesina sulle spese; tuttavia, responsabile dei debiti che gravano sulla coppia è principalmente Paolo stesso⁴⁴. Se Veronica rientra nella categoria dei prodighi, ed ha con il denaro un rapporto distratto, tendente alla generosità, Paolo corrisponde piuttosto al tipo dello scialacquatore, in grado di fare a brandelli un patrimonio con accanimento. Inoltre, Veronica dà la vita ripetutamente, grazie a un'altra forma della sua generosità, quella in amore; Paolo sembra in grado di concepire e moltiplicare soltanto debiti, cioè mancanze.

Durante una discussione con la moglie, egli appare determinato a estorcere il più possibile al padre dell'ultimo nato, sottoponendolo a un'incalzante pressione; quando Veronica protesta, replica brusco che si tratta solo di una vendita.

PAOLO: Sono affari Veronica, affari!

VERONICA: Io scrivo versi, Paolo. Io suono. Mi piace amareggiare.
Se si tratta solo di affari, mi annoio.

PAOLO: Tu vendi e gli altri comprano. Questo è commercio.

VERONICA: Io vendo sì, ma non solo il corpo. Vendo cortesie, serate liete, musica, tenerezze.

PAOLO: Cretinate!⁴⁵

Con effetto antifrastico, Veronica dice al marito, dal quale ha appena sentito ribadire «la natura commerciale del rapporto con i clienti e la conseguente reificazione del corpo femminile»⁴⁶, che egli è, a suo modo, «puro»: lo è nel suo rapporto con il denaro. Paolo, afferma Veronica, ama «il denaro per quello che è», a differenza di lei, che lo ama «per quello che [...] dà, è diverso...»⁴⁷.

Privato di quello che ritiene un suo diritto, ossia trarre dalle grazie della moglie ogni possibile vantaggio, Paolo esplose in un secondo soliloquio, indirizzato a se stesso e, nel finale, anche a Veronica. La sua invettiva elenca i guai che comporta l'aver sposato una donna del genere.

Mai sposare... una cortigiana. Ci rimetti le penne. Povero idiota!... Mai sposare una cortigiana, ti trovi col culo per terra e buonanotte... le ho dato tutto di me: giovinezza, aitanza, eleganza, servizio in casa e fuori, consolazione, compagnia, tutto le ho dato e lei che mi ha dato in cambio? niente... [...] la verità è che mi sono stufato. Non è lei che si è stancata, sono io, Paolo Panizza, che dice basta, addio, non ci sto... neanche un figlio mi ha dato... maledetta... E io mi porto via i piatti d'argento e le gioie e i vestiti di broccato e le cornici di legno dorato... Non le rivedrai più, mia cara Veronica!⁴⁸

Si contrappongono, nelle parole di Paolo, beni immateriali, il cui valore non è quantificabile o misurabile – la *sua* gioventù, la *sua* devozione e fedeltà, la *sua* libertà: votate, tutte, a Veronica – e i beni concreti (e non di particolare pregio) a lui concessi dalla moglie.

Il culmine del biasimo – e riaffiora qui il tema della generazione, ancora frammisto, però, al motivo delle ricchezze – viene raggiunto allorché Paolo impreca contro la mancanza di un figlio proprio, dopo che per anni si è preso cura dei figli altrui. Il medesimo marito che, poche scene prima, si era proclamato immune da un'insensata gelosia⁴⁹, quel marito che accetta tranquillo le relazioni della moglie, non riesce ad accettare di non ricavare da questi legami il guadagno auspicato.

Sembra che, a parere di Paolo, Veronica, agendo secondo la propria inclinazione e negandogli il controllo su di sé, lo defraudi del suo privilegio di uomo e altresì risulti malaccorta e ingenua: permette infatti che il sentimento filtri negli affari, contaminandoli e riducendone i proventi. È la paradossale innocenza di Veronica, il suo genuino desiderio di compiacere chi ha accanto, perché dal piacere altrui trae motivo di soddisfazione autentica, a esasperare Paolo: lo offende non il fatto che la moglie sia una cortigiana, bensì il fatto che rifiuti di adeguarsi al *topos* della cortigiana scaltra, attenta al profitto.

La meschinità del suo risentimento dà luogo a una vendetta altrettanto meschina: poiché non ha modo di sottrarre a Veronica il suo carattere, le sottrae gli oggetti costosi che ne ornano la dimora, la spoglia delle superstiti ricchezze: come e più di Vannitelli, la deruba. Ma se per Vannitelli il furto delle forcicine d'oro era stato il tentativo di attirare l'attenzione della donna, il furto di Paolo, tanto più consistente, gli mette in mano ciò che vuole davvero: una concreta ricchezza, di qualunque tipo essa sia. Il precettore ricorre all'oggetto cui Veronica tiene per avvicinarla, Paolo invece identifica Veronica con lo strumento che gli dovrebbe fruttare denaro. Così, a un'ennesima occasione in cui tale strumento risulta insufficiente e 'difettoso', racimola in altro modo tutto ciò che può recuperare e se ne va.

Entrambi gli uomini finiscono per detestare Veronica: Vannitelli perché la donna lo respinge, Paolo Panizza perché gli proibisce di arrivare, tramite la gestione della sua 'arte', ai desiderati introiti.

4. I tre rappresentanti di casa Venier: Marco, Domenico, Maffio

4.1 Marco Venier (e un re di Francia), fra discussioni sulla natura di amore e gelosia

L'edizione delle *Terze rime* di Veronica, apparse nel 1575 (o nel 1576), si apre, dopo la dedica al signore di Mantova e Monferrato, nel nome di Marco Venier, autore del primo componimento⁵⁰: *Del magnifico messer Marco Veniero alla signora Veronica Franca*. La risposta di Veronica, ossia il capitolo secondo, corrisponde a un «biglietto da visita destinato a consegnare al lettore un'efficace ed intrigante presentazione» dell'autrice, che «non rinuncia a mettere l'accento sulle prerogative della propria professione», nobilitata da grazia e cultura, e al contempo intraprende «una personalissima riscrittura del linguaggio petrarchistico sotto il segno di un morbido ed ammiccante realismo»⁵¹.

L'importanza rivestita da Marco nella vita di Veronica, legata a lui da sentimenti sinceri, traspare dunque anche dalla posizione incipitaria riservata alle terzine da lui composte; di Marco, inoltre, a differenza che degli altri corrispondenti, è indicato il nome⁵².

La *pièce* di Dacia Maraini, nella quale spesso riecheggiano i versi composti da Veronica o dai suoi amanti⁵³, conferisce al giovane diplomatico il ruolo di indiscusso favorito della poetessa. Più ambiguo appare, al contrario, Marco “il bello” (così lo definisce Gaspara, confrontandolo con un altro Venier, lo sgraziato Domenico)⁵⁴. Senza dubbio attaccato a Veronica, egli la ama però, dice, del medesimo amore che tributa alla patria, a Venezia: un amore colmo d'orgoglio che, incompatibile con la gelosia, auspica anzi la condivisione di una bellezza di cui si va tanto fieri.

L'amante prediletto non avverte quindi gelosia nei riguardi di Veronica, come non la avverte, si è visto, il marito Paolo. Tuttavia, se le considerazioni di Panizza sono trite (chiunque sposi una cortigiana, per necessità di mestiere deve bandire dal proprio animo ogni idea di possesso), in Marco Venier la dichiarata assenza di gelosia è il risultato di un sottile ragionamento: egli guarda a Veronica con il compiacimento valutativo di un collezionista di fronte a un pezzo raro e, proprio perché ne conosce la qualità, lo offre a un cliente di altissimo rango: a Enrico III.

Capitava, si è detto, che le cortigiane più in auge venissero impiegate dal governo di Venezia come infiltrate nelle alcove dei potenti; è chiaro dunque che, essendo la proposta di Marco, di fatto, un'emanazione del Senato, la donna non avrebbe potuto sottrarsi. Ma la circostanza che vede il suo amato svolgere il ruolo di tramite (in qualche modo di lenone) tra lei e il sovrano suggerisce una componente ricattatoria – e il ricatto è quello dei sentimenti – nella perorazione, una forma di abuso meno immediata di una costrizione esplicita, ma non meno dolorosa.

VERONICA: E tutto questo vi diverte, vi piace! La vostra mancanza di gelosia non testimonia del vostro amore.

MARCO: Se fossi geloso di voi, Veronica, potrei andare a buttarmi subito a mare con una pietra al collo.

VERONICA: Non dicevate di amarmi?

MARCO: Vi amo infatti.

VERONICA: E mi consegnate, con gioia, nelle mani di un altro.

MARCO: Un altro! è il re di Francia!

VERONICA: Ma un moto piccolo piccolo...

MARCO: Non stimo la gelosia, Veronica. È stupida.

VERONICA: È un segno d'amore.

[...]

MARCO: [...]. Io vi amo, Veronica, ma non pretendo di essere il solo... Vi amo come amo Venezia e voglio che anche altri la godano⁵⁵.

Veronica, cui dà voce Dacia Maraini, comprende quanto sia limitante venire amata non *in sé*, ma in quanto “opera d'arte”. L'elogio racchiuso nel paragone, avanzato da Marco, tra Veronica e Venezia, città inimitabile⁵⁶, non lenisce l'effetto spersonalizzante determinato dalla visione dell'uomo.

Secondo Marco, la gelosia è sintomo non di amore, ma del suo contrario: essa subentra quando, venuti meno affetto e passione, resta soltanto, sterile involucro, una cristallizzata ansia di

possesso. Rappresentandosi come disinteressato osservatore dei costumi umani, Marco rifugge da questo tipo di miope ed egoistico attaccamento, e persegue l'opportuno distacco nelle sue valutazioni, nonché la capacità di posporre i propri desideri a un bene ritenuto superiore.

Le sue argomentazioni sarebbero tuttavia maggiormente convincenti – per Veronica e per lo spettatore (o lettore) marainiano – se si accompagnassero davvero alla facoltà di scelta lasciata alla cortigiana. Ma assegnarle o imporle un amante perché si presume, giudicando al posto suo, che tale incontro gioverà al suo successo (oltre che ai giochi politici della città...) non significa necessariamente farne il bene: in ogni modo, se ne manipola il sentire, si dispone del suo corpo, si esercita su di lei un dominio.

Conscia «dell'oggettivazione cui è sottoposta da parte dei suoi clienti»⁵⁷, a Marco che afferma di amarla così come ama la patria Veronica replica: «Peccato perché io invece sarei portata ad amarvi, non come una città ma come una persona»⁵⁸.

E con amara ironia, ricordando il divario incolmabile – di emozioni, pensieri e *status* – esistito fra lei e Marco, nel lazzeretto confida a suor Anzola:

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 morose⁵⁹ 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...⁶⁰

La presunta liberalità di Marco nel contribuire a far apprezzare Veronica da altri si tramuta in una frammentazione del corpo di lei⁶¹: non solo condivisa, ma davvero divisa, fatta a pezzi, tra i compagni di baldoria, invaghiti, ciascuno, di una singola parte della sua bellezza.

Prima però che Veronica incontri suor Anzola, la discussione con Marco in tema di gelosia si sviluppa in momenti anche successivi all'intrattenimento di Enrico di Valois. Un'altra scena della *pièce*, nel primo atto, mostra gli amanti su due fronti opposti poiché lei, la cortigiana, si dichiara gelosa.

VERONICA: È da due settimane che non vi fate vivo... dove siete stato? MARCO: Non so. Forse a casa a dormire. Forse in giro⁶², con amici.

VERONICA: Perché fate il misterioso?

MARCO: Sareste per caso gelosa?

VERONICA: E se lo fossi?

MARCO: Una cortigiana non può suscitare gelosia né provarla... è proibito⁶³.

Risulta evidente il disaccordo: se per Marco la logica deve guidare ogni azione, per Veronica, al contrario, in amore essa non basta. Ma in fondo, quello che non viene mai chiarito, almeno sin qui, è se davvero ciò che li lega sia amore, anche dal punto di vista di Marco (il quale, pur di ampie vedute quale si giudica, segue le convenzioni e continua a trattare Veronica come una cortigiana; a infrangere le regole è all'opposto Veronica, che si innamora di un cliente)⁶⁴. Ciò che si prova per una cortigiana, mostra di credere Marco, è un amore particolare: può dirsi tale purché rimanga connotato da una leggerezza e mondanità che lo distinguano da legami formali o da (mendaci) proclami di devozione eterna.

Abbandonata la sfera personale, la discussione si sposta dalla liceità della gelosia provata da una cortigiana e verso una cortigiana all'ipocrisia degli uomini in genere; repressibili sono soprattutto i cittadini cosiddetti perbene, padri e madri di famiglia in apparenza probi che, oltre la finzione del decoro, accarezzano sogni inconfessabili⁶⁵.

Si dovranno aspettare due *flashback* successivi, in cui Marco e Veronica si incontrano nel fosco clima della pestilenza (prima imminente, poi scatenata e prossima a stroncare Marco stesso), perché la complessità dell'animo di lui – e del suo amore – acquisisca toni maggiormente drammatici.

MARCO: Se fosse stato così semplice non vi avrei amata, Veronica.
Non vi avrei consegnata al re di Francia, non avrei tollerato la presenza di
Domenico, di Maffio...

VERONICA: Così io avrei amato un uomo complicato, misterioso e
lascivo...⁶⁶

Marco sostiene di aver amato Veronica sino all'ultimo: a suo modo. La *pièce* marainiana, però, lo rappresenta incapace di amarla (almeno, come lei vorrebbe essere amata) se non quando è insieme ad altri o lontana⁶⁷. Forse, suggerisce Dacia Maraini tramite il personaggio di Marco Venier, vi sono uomini inclini ad amare l'immagine di una donna piuttosto che lei stessa.

4.2 Domenico e Maffio: un conflitto non soltanto generazionale

Separare le figure dei tre Venier – Marco, Domenico e Maffio – che furono in contatto con Veronica, considerarli ciascuno a sé, prescindendo dagli altri due, risulta arduo se si considera sia la biografia della poetessa sia la rielaborazione offertane dalla *pièce*. A determinare l'intreccio e la sovrapposizione dei loro legami non è l'appartenenza allo stesso casato (Domenico, come si accennava, era zio di entrambi, sebbene di Marco lo fosse alla lontana), quanto piuttosto la frequentazione dei medesimi ambienti culturali e, quindi, di Veronica. Li univa (od opponeva) l'uno all'altro l'interesse per la poesia, più intenso da parte di Domenico e di Maffio (per Marco si trattava di un'attività marginale, praticata in un'epoca in cui ogni gentiluomo e gentildonna doveva saper scrivere qualche verso 'alla Petrarca'); a questo va aggiunta l'attrattiva esercitata su tutti loro da Veronica. Molte illazioni circolarono ad esempio sull'effettivo rapporto da lei intrattenuto con Domenico, che si ipotizzava ben più intimo della mera affinità intellettuale tra un mentore e la sua pupilla (Dacia Maraini non esita, e fa di Domenico un amante in tutti i sensi di Veronica); insensibile al suo fascino non dovette essere nemmeno il rude Maffio, alle cui invettive in versi poté forse contribuire il rancore di un uomo respinto. A complicare l'intrico della triplice relazione di Veronica con i Venier si aggiunse un fraintendimento innescato proprio dalla divulgazione dei due capitoli e del sonetto in cui Maffio colpiva e dileggiava la cortigiana⁶⁸: per qualche tempo, e senza motivo, Veronica aveva pensato che l'autore potesse essere Marco.

La trasposizione teatrale di Dacia Maraini circoscrive in accenni la rivalità tra Marco e Maffio⁶⁹ (allo stesso modo, non indaga il rapporto tra Domenico e Marco); risulta invece netta, accentuata dal fatto che più di una volta occupano insieme la scena o vi si sfiorano, la contrapposizione tra Domenico e Maffio.

In verità, lo sfrontato Maffio di Dacia Maraini rifiuta il confronto con qualsiasi rappresentante della sua famiglia e pretende di venire considerato (nel bene e nel male) per ciò che è *in quanto Maffio*, non in quanto Venier. Sul palco, il suo primo incontro con Veronica è scandito dalla proclamazione orgogliosa di tale unicità. Al noncurante saluto di lei – «Un altro Venier... cos'è, vi passate la parola in famiglia?» – egli ribatte: «Attenzione, signora! io non sono della razza né di Marco né di Domenico... sono un Venier solitario»⁷⁰. E allorché Veronica, parimenti noncurante, ne accetta l'imprevista presenza dichiarando: «Un Venier è sempre bene accetto», reagisce fulmineamente: «Sia chiaro. Io non sono un Venier. Io sono Maffio. E non ho niente da spartire con gli altri due...»⁷¹.

Senza farsi pregare, trascinato dall'urgenza di definire se stesso in contrasto con i parenti, prosegue:

Domenico è podagroso, uggioso, grave... e voi vedete che io sono al contrario giovane, asciutto, rissoso e ben tornito... In quanto a Marco, è un pappamolla. Basta pensare che in società viene chiamato “Un signore a modo”, per capire quanto è poco significativo... certo, adattissimo a diventare ambasciatore, ammonitore, consigliere, perfino doge, ma non poeta come sono io.⁷²

Requisiti fondamentali della grandezza che il Maffio marainiano attribuisce a se stesso⁷³ sono il nerbo – è giovane e reattivo, al contrario di Domenico, rallentato nelle gambe⁷⁴ e nei pensieri, e di Marco, languido frequentatore di salotti – e la poesia: si sente infatti poeta vero (non possono fregiarsi di questo titolo né Marco, cui si addicono gli snervanti e snervati tavoli delle consultazioni diplomatiche, né Domenico, seppure noto petrarchista).

È rilevante un altro degli aggettivi che Dacia Maraini pone sulle labbra di Maffio in relazione a se stesso: rissoso. La provocatoria baldanza di Maffio è attestata, nel novero della sua opera⁷⁵, anche dalla famigerata virulenza delle rime contro Veronica⁷⁶, cui ella si oppose fermamente, se non con la spada (nella cui arte sembra comunque avesse iniziato a esercitarsi), a suon di versi⁷⁷.

Nel primo atto della sua *pieve*, Dacia Maraini anticipa e riassume la contesa (non solo letteraria) tra Maffio e Veronica facendo concludere al giovane Venier l'elenco di ciò che gli è gradito – una sorta di anticonformistico *plazer* – con l'apprezzamento dello spirito tagliente della donna:

La Venezia delle Casate mi annoia. Le signore in merletti, i signori in damasco, i cagnolini, le gondole, i servitori, i piatti d'argento, gli schiavi neri, il vino di Spagna. Anche se quello è il solo che salverei dalla rovina... sono cose che meritano di essere travolte da un maremoto. Mi piacciono, sì, i baracconi come il vostro dove si incontra di tutto: dal doge al pretonzolo letterato, dal gran muftà al duca di Toscana, dal poeta di corte al pittore di grido... mi felicito con voi per il grande successo, signora Veronica. Non potevo mancare alla bisboccia... Mi hanno detto che avete la lingua che taglia e io amo tutto ciò che taglia⁷⁸.

A Maffio piace «tutto ciò che taglia». Le schermaglie e le stoccate che successivamente scambierà con Veronica sono racchiuse in quest'ammissione: Veronica, la cui parola schietta ferisce come una lama, è per Maffio un'interlocutrice stimolante, un'avversaria che ci si può vantare di aver affrontato e, soprattutto, sconfitto. *In nuce*, Dacia Maraini profila qui la battaglia che il suo dramma, fedele alla realtà storica, riproduce.

Lo scontro illustrato da Dacia Maraini, tuttavia, non è né unico né diretto. Si sgrana in vari episodi e viene rimandato e attutito, nella pienezza del suo svolgersi, dalla presenza, accanto a Veronica e a Maffio, di un terzo personaggio, Domenico Venier.

La ‘carta di presentazione’ di Domenico, nella *pieve*, è la debolezza del suo corpo, minato dagli anni e dalla malattia. La ricorda Domenico stesso, pressoché all'inizio del primo atto, mentre al contempo vagheggia di essere il padre del figlio che Veronica aspetta:

Veronica, angelo mio. Non so se abbiate mai riflettuto sulla vecchiaia che vi entra subdola nelle ossa e vi stira, vi torce, vi deforma senza che sappiate perché... il cuore si svuota. Prende quel colore che hanno i deserti, di un miele sfocato, arso... non basta la pioggia a irrigarlo. Ci vorrebbe un oceano d'acqua dolce. E invece si vedono solo le patetiche tracce di alcune goccioline nere che bucano la sua superficie come tanti scavi di termiti... Veronica, angelo mio. Ma dove vi siete cacciata? da quando vi ho visto

l'altro giorno in strada con quella pancia gonfia e protesa,
non so, mi si è scaldato il sangue. Potrei essere il padre di codesta creatura,
ditemi? mi sentite? [...] ⁷⁹.

Sulla condizione di Domenico insiste poco dopo Paolo Panizza, con il disprezzo camuffato del diminutivo:

Nonostante i vostri difettucci fisici, le gambe che tritticano... le braccia
come colli di gallina... i vostri eterni mal di testa... i vostri nervi che a volte vi
fanno partire le braccia come fossero pale di mulino... nonostante questo,
siete sempre stato accolto come un re, ammettetelo... ⁸⁰

Nel secondo atto, la lunga scena in cui Veronica riceve sia Domenico sia Maffio non manca di offensivi ⁸¹ accenni alla fragile condizione fisica dell'uomo più anziano; la donna, peraltro, sembra preferirlo all'aggressiva mascolinità di Maffio:

MAFFIO: Vuole fare sul serio lui... con quel corpicciattolo...
VERONICA: Tasè vu. Da nudo, el s'è megio de vu.
MAFFIO: Bon per i pesci.
VERONICA: Voi non conoscete la tenerezza di un corpo ansián.
MAFFIO: Per esser tenero s'è tenero... ⁸²

Ma l'incontro a tre diventa soprattutto occasione per un confronto sulla poesia (e, fatalmente, sulla vita). Domenico rimprovera al nipote il ricorso al dialetto veneziano ⁸³ e lo accusa di mescolare «il quotidiano col sublime», diventando così «un fornaio, non un poeta» ⁸⁴. Maffio, a sua volta, taccia lo zio di inesorabile formalismo. Veronica non è ancora sulla scena e il dibattito già si fa serrato (a dimostrare che le contese in cui Maffio s'impegna vanno oltre il suo attrito con la cortigiana, e penetrano profondamente in seno alla sua famiglia) ⁸⁵.

MAFFIO: Io parlo delle creature di carne, voi parlate delle idee. Io sto per
strada, voi state nei musei. Dove credete che scorra il sangue?
DOMENICO: Spero bene che scorra dalle vostre parti. Io non amo il
sangue, neanche quello finto. Il vostro mondo fatto di carne e di sangue è
noiosissimo e prevedibile. Tutti siamo fatti di carne e sangue... per non parlare
delle lagrime... a me interessa quell'altro mondo, fatto di inven- zioni e
stravaganze, di rivelazioni e delirii. Un mondo in cui le montagne sono di seta,
il cielo è di carta, le nuvole di bambagia, i fiumi di vetro, i laghi di specchi
spezzati... In quanto ai senti- menti... essi sono l'essenza più raffinata del più
completo assoluto artificio...
MAFFIO: Siete un vecchio esteta e le vostre poesie possono piacere solo a
quattro mummie incatramate come voi... le mie rime le potete trovare sulla
bocca dei gondolieri, dei mercanti di frutta, degli speciali, delle lavandaie... Così
ha da essere la poesia, popolare, altrimenti è un messale buono solo per gli altari ⁸⁶.

La poesia di cui Domenico è alfiere sembra volersi disincarnare e astrarre, rifuggendo dai vincoli del corpo e delle sue pulsioni per distillare in parole ciò che, impalpabile, è tanto più nobile: idee, fantasie, sentimenti. Secondo Maffio, al contrario, non esiste poesia senza la carnalità, sanguigna e dolente, della quotidiana esperienza umana: il popolo minuto è dunque il suo pubblico privilegiato, perché, sebbene non avvezzo alle sofistiche linguistiche ⁸⁷ dei petrarchisti, senza dubbio *vive*,

attraverso il corpo e i sensi, con forza genuina.

Il nipote rinfaccia dunque a Domenico la sostanziale insincerità delle sue parole (poetiche e non), riflesso di insincerità interiore⁸⁸. Nel momento in cui lo zio protesta poiché Veronica, con scarso garbo, ha definito lo sgabello che gli porge un «panchetto da stroppiato»⁸⁹, Maffio sogghignando commenta:

[...] il panchetto da stroppiato voi lo chiamate sgabello e risolvete la questione. Lo stroppiato scompare e il panchetto si nobilita... ecco come voi intendete il linguaggio: un abbellimento sleale della minutaglia quotidiana... quella minutaglia che a metterci le mani dentro, si sporcano, si riempiono di grasso, di morchia... si lavora con la feccia, e senza guanti bianchi...⁹⁰

Veronica stessa, a parere di Maffio, quando compone versi subisce l'influenza di Domenico e, sebbene si dichiara fiera della propria franchezza, riesce a scrivere solo una verità parziale, «tutta in ghingheri... artefatta e presuntuosa»⁹¹. Maffio crede che, all'opposto, al di sotto dell'appariscente e disturbante durezza dei propri versi si annidino verità e profondità, e arriva a pensare a sé come a una creatura misteriosa e sovrana, posta al confine tra la dimensione dei viventi e la dimensione dei defunti: vede se stesso come una sorta di Caronte del suo tempo, capace di far intravedere un oltremondo. Così egli si esprime: «Difatti, io sono un barcaiole... sulla mia barca porto le anime, di qua e di là del fiume...»⁹². L'incompatibilità tra Maffio e Domenico oltrepassa l'invidia reciproca e l'antagonismo di due rivali in amore (sentimenti che pure include) e risulta radicale, assoluta.

La contesa 'per le rime' che la biografia di Veronica attesta, e che la vede scendere in campo dopo l'assalto di Maffio, cede il posto nella *pièce* a un profetizzato scontro, sempre a suon di versi, tra il Venier più giovane e il più maturo. Infastidito dal nipote, appena paragonatosi a un traghettatore d'anime, Domenico promette, abbandonandosi a un derisorio *calembour*: «Vi risponderò per le rime, Maffio... Rima contro rima, voi usate i remi⁹³, io userò la penna...»⁹⁴.

Tuttavia, Dacia Maraini allude anche al divampare della pubblica polemica tra la cortigiana e l'irriverente Venier. Domenico non manca nemmeno in quest'occasione e, facendosi latore della risposta di lei, si schiera al suo fianco, nel cavalleresco ruolo, se non del salvatore, del sostenitore fedele:

VERONICA: Maffio è venuto fin qui.

DOMENICO: L'ho visto.

VERONICA: Avete letto le sue invettive contro di me?

DOMENICO: Tutta Venezia le ha lette...

VERONICA: E voi pubblicherete le mie risposte...

DOMENICO: Sono venuto per questo, come potete immaginare⁹⁵.

A Domenico sta a cuore una difesa che riguarda sì la persona di Veronica, ma soprattutto la tradizione letteraria entro cui la donna, sotto la sua guida, si è formata e a cui appartiene (nonostante gli stilemi originali, devianti rispetto al petrarchismo di stretta osservanza, che della Franco costituirono la peculiare cifra espressiva). La difesa attuata da Veronica⁹⁶, che nei versi rivolti a Maffio lo contesta e 'rampogna' anche in ambito specificamente culturale, eccedendo ad esempio sulle sue scelte lessicali e mostrandosi dunque dotta e arguta, vuol dire altresì, per il personaggio marainiano – e per il suo pigmalione –, ribadire l'assunto al centro del precedente dibattito: la superiorità del volgare del sì rispetto al dialetto, la *necessità* del volgare del sì per la poesia.

Con il riservare alle invettive di Maffio una ripresa tutto sommato ridotta Dacia Maraini ne addolcisce, in qualche modo, la vendicativa velenosità di scrittore, sulla quale tanto si sono soffermati biografi e commentatori. Senza dubbio, anche ricreato dalla scrittrice contemporanea

Maffio continua ad apparire eccessivo e sguaiato. Allo stesso tempo, però, risulta uomo dall'intelligenza sottile, le cui provocazioni non lasciano indifferenti. Dei Venier portati in scena dalla *pièce*, egli risulta quindi il più interessante per lo spettatore. Sebbene sia l'unico, fra i tre, a non accendere l'amore di Veronica⁹⁷, è al contempo l'unico che le mostri un desiderio nudo e schietto, privo di infingimenti, di cascami sentimentali, di retorica.

5. Gli uomini di Veronica e la maternità

Maffio, il solo Venier a cui Veronica, nell'adattamento scenico, non si conceda, sfoga nei versi l'irruenza dei suoi appetiti frustrati, mortificando e svilendo, nel *furor* scoptico, il corpo femminile cui agogna.

Pervasivo nella produzione poetica di entrambi gli autori⁹⁸, il motivo del corpo percorre anche tutta la *pièce* marainiana. Una questione, però, non sembra suscitare l'interesse del Maffio di Dacia Maraini, così attento alla concretezza e alla corporeità in genere, anche se essa investe radicalmente il corpo di Veronica: la maternità.

Tale disinteresse pare ovvio: Maffio non ha parte alcuna, nemmeno per ipotesi, nelle gravidanze della cortigiana. Tuttavia, altri uomini esenti dal sospetto di una paternità (ad esempio Enrico III) mostrano di subire l'effetto della bellezza di Veronica modellata dalla gestazione o dall'allattamento. La frequenza dei concepimenti e dei parti, rischio usuale per una donna di piacere⁹⁹, incide dunque nella vita di Franco anche perché contribuisce a modificare la percezione che i suoi ammiratori hanno di lei, del corpo che è il suo basilare strumento di seduzione e affermazione¹⁰⁰. Sembra che avvicinarsi al corpo di una donna in attesa di un figlio o appena divenuta madre acuisca il senso di conquista, o quantomeno lo ravvivi, quasi il possesso della donna venisse raddoppiato, coinvolgendo anche la sua creatura.

Se Enrico III, frequentatore occasionale della casa di Santa Maria Formosa, palesa una forte attrazione per il seno di Veronica, gonfio e dolente subito dopo il parto, di cui vorrebbe suggerire una goccia di latte (che gli viene negata)¹⁰¹, Domenico oscilla tra il desiderio di diventare padre grazie a Veronica e l'impossibilità di dare soddisfazione a quest'auspicio. Dalle parole del senatore trapela il sentimento ambiguo, doppio, che egli nutre per Veronica, di cui mai oserebbe davvero riscattare la soggezione e servitù in un figlio nato da sé, ma dal cui grembo fantastica di rinascere, robusto e sano:

Ogni volta che restavate gravida, sognavo di nascere da voi come un figlio nuovo e lieto, con il mio naso troppo lungo, i miei occhi acquosi, le mie gambe malate... ma non ho mai avuto veramente il coraggio di rendervi madre. Consideravo troppo preziosa la vostra servitù per poterla negare nel figlio che avreste avuto. Non volevo che Domenico Venier risultasse complice di quella vostra adorabile soggezione... anche se complice, mia signora, lo sono comunque, perché il vostro servaggio io l'ho incoraggiato e pagato, come a dire che ho partecipato alla vostra corruzione... Ma credetemi, l'ho fatto con tanto di quell'amore che non può non farmi perdonare da voi...¹⁰²

Marco, d'altra parte, pur essendo, secondo Veronica, il padre di Enea, alla notizia di un bimbo in arrivo reagisce con la freddezza di chi, all'opposto di Maffio, pospone sempre il corpo al pensiero, il senso carnale e affettivo, intimo, della generazione al futuro intellettuale del bambino (che vorrebbe fosse una femmina)¹⁰³:

Sapete che i neonati mi fanno senso. A me i figli interessano da quando cominciano a leggere e scrivere. Mi piacerebbe una bambina... Cinque anni,

ecco, la vedo: si chiama Olimpia come mia madre, ha i boccoli biondi, una bella fronte alta... mio amatissimo papà, posso chiederti quindici scudi per comprarmi un vestito di raso coi fiocchi d'argento? Cara Olimpia, prima di pensare al vestito coi fiocchi d'argento vorrei che tu leggessi questo libro che tuo padre, d'accordo con tua madre, ha voluto dedicarti¹⁰⁴.

Anche Marco, come lo zio Domenico, proietta sulla gravidanza di Veronica solamente se stesso: i propri sogni, le proprie idiosincrasie. E quando nasce un maschio (Enea, appunto), il rifiuto paterno è riferito dalla cantilena con cui la nutrice Gaspara culla il piccolo:

Il signor Marco tuo padre non ti degna di uno sguardo. Lui voleva una bambinella... quanto vuoi, Gaspara? trenta scudi? cinquanta scudi? Ma non mi scocciare con quel bamboccio... non voglio vederlo, è troppo brutto... Ma se vi assomiglia come una goccia d'acqua!... Non mi assomiglia per niente. È brutto come la fame... È piccolo, vedrete appena cresce come diventa bello! Tieni, ti do altri venti scudi, compragli un vestito nuovo, compragli un cavallino, compragli un liuto, compragli una corda per impiccarsi, ma non me lo portare davanti...¹⁰⁵

Desiderata o respinta nello schiudersi del suo fertile grembo, Veronica non è dunque pienamente signora nemmeno delle sue gravidanze.

Del suo amore, però, sì: donato per scelta, anche quando ferito o mal ricambiato; sempre per scelta negato. Questa, la libertà che le dona Dacia Maraini.

Forse, per il suo tempo, era abbastanza.

FRANCESCA FAVARO

Università degli Studi di Venezia

Note

- ¹ A. Albertano, *Incontro con Dacia Maraini*, su: <https://primipianirivista.com/numeri-della-rivista/iv-dacia-maraini-2/incontro-con-dacia-maraini-di-anna-albertano/> [data consultazione: 08/07/2024].
- ² L'attrazione per il teatro nella sua genesi resta in qualche modo oscura a Dacia Maraini stessa, che dichiara: «da principio assolutamente istintiva e inspiegabile» essa divenne via via «più consapevole e ragionata. Ma poiché mi considero prima di tutto una raccontatrice di storie e poiché il mio rapporto con la scrittura è nato e cresciuto soprattutto all'ombra del romanzo, rimane per me un poco misterioso questo mio amore ostinato e granitico per il teatro. Che fra l'altro, per anni e anni, mi ha dato soprattutto dispiaceri e delusioni» (D. Maraini, *Un sogno teatrale*, da *Fare teatro*, su: http://rcslibri.corriere.it/rizzoli/_minisiti/dacia/sogno.htm); [data consultazione: 08/07/2024].
- ³ Secondo il piano originale l'edizione «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» (C. 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, p. 2, nota 2).
Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397); [data consultazione: 07/07/2024].
- ⁴ D. Maraini, *Un sogno teatrale*, da *Fare teatro*, su: http://rcslibri.corriere.it/rizzoli/_minisiti/dacia/sogno.htm); [data consultazione: 08/07/2024].
- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Del resto, come si è visto, Maraini ricorda di essersi avvicinata al mondo delle scene, quando era adolescente, insieme a un gruppo di compagne, e dunque già in qualche modo all'insegna della collaborazione femminile; tappa fondamentale del suo percorso è poi l'aver preso parte, negli anni Settanta del Novecento, all'esperienza del Teatro della Maddalena, nato il 12 luglio 1973 proprio da una sua idea, il «primo teatro femminista italiano» nel quale erano «le donne stesse a farsi [...] carico dei propri vissuti per un nuovo teatro» (C. Messina, *Per un teatro necessario. La prima drammaturgia di Dacia Maraini*, «Scaffale aperto. Rivista di Italianistica», 3, 2013, pp. 147-172, p. 153 e p. 154). Per un inquadramento generale sulla poetica marainiana, sempre attenta alla condizione femminile, si rimanda a P. Di Paolo, *La militanza gentile*, in D. Maraini, *Romanzi e racconti*, a cura di P. Di Paolo, E. Muralli, Milano, Mondadori, 2021, pp. XI-XLI.
- ⁷ Vincitore del premio Campiello nel 1990, il romanzo ebbe anche una trasposizione cinematografica nel 1997.
- ⁸ «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» (C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 2). Cfr., sulle eroine a teatro di Dacia Maraini, A. Matasse e G. Marinelli, *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camilla e le altre*, Pescara, Ianieri, 2009 e M. A. Cruciatà, *Dacia Maraini*, Fiesole, Cadmo, 2003. Si vedano inoltre, su singole opere, i saggi di I. Rossini, *Isabella di Morra nella drammaturgia di Dacia Maraini*, «Quaderni del Novecento», 20, 2020, pp. 37-45; di J. C. De Miguel, *Violenza e poesia in Dacia Maraini: la trilogia del teatro breve delle vittime (2004-2011)*. *Scrittura, scena, lingua*, «Rivista di letteratura teatrale», 7, 2014, pp. 135- 159; di E. Rita Dos Santos e P. Taravacci, *Gioco di narratori in Donna Lionora giacobina, atto unico di Dacia Maraini*, «Studi novecenteschi», 2, 2006, pp. 365-388.
- ⁹ Nella produzione (non solo teatrale) di Dacia Maraini, che concede ampio spazio e rilievo al confronto – se non esplicito conflitto – tra uomo e donna, le protagoniste riescono spesso a imporsi sul mondo maschile. Conseguono quest'affermazione, ad esempio, importanti figure di religiose, quali Santa Chiara, 'eroina del volere', dotata di «una caparbia quasi luciferina». La santa è protagonista del romanzo marainiano *Chiara di Assisi. Elogio della disobbedienza* (Milano, Rizzoli, 2013; la citazione è tratta da p. 33). Anche nel dramma in un solo atto dedicato alla santa di Siena, *I digiuni di Santa Caterina*, come nel romanzo ispirato dalla fondatrice delle Clarisse, la ribellione contro l'ordine imposto al mondo dal predominio maschile si manifesta primariamente attraverso il rifiuto della corporeità e dei suoi vincoli. Si veda, in merito a queste donne straordinarie, autentiche combattenti, tramite la fede, per la conquista di una personale autonomia, il saggio di C. Carotenuto, *Le figure religiose tra femminilità e misticismo*, in M. Bertone, B. Meazzi (a cura di), *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, Pisa, Edizioni ETS, 2017, pp. 187-199. Riguardo poi al motivo della disobbedienza femminile come rivendicazione di autonomo pensiero e libero esercizio di creatività, si rimanda al volume di E. Rasy, *Le disobbedienti*, dedicato a sei donne che «hanno cambiato l'arte» (2019).
- In un'intervista concessa ad Antonio Debenedetti e apparsa presso il «Corriere letterario», supplemento del «Corriere della Sera», il 23 novembre del 1975, a proposito del suo romanzo *Donne in guerra* Dacia Maraini formula peraltro un'osservazione che induce a meglio intendere il tema dello 'scontro' tra maschile e femminile declinato nelle sue pagine. «Non esiste letteratura maschile e femminile» afferma infatti la scrittrice «[...] esiste un punto di vista della donna. [...] La letteratura femminile, a mio avviso, proprio in questo consiste: nel recupero di certe esperienze, che solo la donna possiede» (p. 16).
- ¹⁰ Su donne 'violentemente ai margini' nei drammi marainiani si veda A. Capra, *Putes, folles et sorcières. Le théâtre au féminin de Franca Rame et Dacia Maraini*, «Collection de l'écrit», 16, 2017, p. 3-22.

¹¹ In qualche misura, la medesima combinazione connota la protagonista dell'atto unico, risalente al 1973, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*. Manila rivendica, infatti, le proprie scelte e la propria libertà rispetto a ogni controllo maschile ed è una donna colta, laureata in lettere.

¹² Sulle contraddizioni entro cui Veronica si muove cfr. S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, in «altrelettere», 2022, pp. 1- 27, pp. 17-18. Gallegati riporta le parole di Dacia Maraini che, riguardo al soggetto della *pièce*, afferma: «Veronica Franco è un progetto che avevo in mente da tanto tempo, mi interessava questo personaggio contraddittorio: una donna che è allo stesso tempo cortigiana e letterata. Veronica mette insieme due mestieri che di solito sono gli opposti: il mestiere dell'intellettuale e quello della prostituta. Le donne del Cinquecento avevano una cultura molto elementare, ma lei era stata allevata per essere colta e fare compagnia agli uomini» (p. 17).

¹³ L. Peja, nel soffermarsi sulla condizione liminare propria di molte figure femminili del teatro marainiano, intende tale *limen* come il confine che separa vita e morte: «prossime a una morte che già vicino stende la sua ombra» sono ad esempio Maria Stuarda o la giacobina Lionora, vicine a «essere giustiziate», nonché Veronica stessa, abbandonata nel lazzaretto, fra gli appestati (L. Peja, *La drammaturgia di Dacia Maraini. Paradossi di un teatro di militanza e poesia*, «Comunicazioni sociali», n. 1, 2012, pp. 115-135, p. 128).

¹⁴ Per un'informazione complessiva sulla figura di Veronica si vedano F. Calitti, voce *Franco, Veronica* in *Dizionario biografico degli Italiani*, volume 50, 1998, on-line; V. Palumbo, *Veronica Franco la cortigiana poetessa*, Treviso, Edizioni Anordest, 2011; F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, «Quaderni eretici», n. 5, fasc. 1, a cura di L. Al Sabbagh, A. F. Caterino, D. Santarelli, D. Weber, 2017, pp. 5-23.

¹⁵ E personaggio per il grande schermo: del 1998 è il film *A dangerous beauty* (nella versione italiana *Padrona del suo destino*), diretto da Marshall Herskovitz; presta qui il volto a Veronica l'attrice Catherine McCormack; la madre Paola è impersonata da Jacqueline Bisset.

¹⁶ Dacia Maraini, come si è visto, di frequente pone al centro della propria opera, narrativa o drammatica, la reinterpretazione della vita di personaggi storicamente esistiti. Sulle caratteristiche di tale genere si rimanda ai contributi di R. Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Roma, Carocci, 2019 e *Cos'è la fiction?*, in R. Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Roma, Carocci, 2021, pp. 157-182. Nel volume M. O. Marotti, G. Brooke (a cura di), *Gendering italian fiction*, un saggio è riservato a *Isolina* e uno a *La lunga vita di Marianna Ucria*.

¹⁷ Questa categoria, tutt'altro che trascurabile (equivalente all'odierno ceto medio, ma distinta dal pregio dell'autoctonia veneziana), si trovava subito al di sotto del patriziato. Cfr., a riguardo, S. Bianchi, *Veronica Franco*, in *Idem, La scrittura poetica femminile nel Cinquecento veneto: Gaspara Stampa e Veronica Franco*, cit., p. 83, nota 3 e V. Palumbo, *Veronica Franco la cortigiana poetessa*, cit., pp. 45-46. Dal matrimonio di Paola con Francesco Franco nacquero, oltre a Veronica, anche tre figli maschi: Jeronimo, Horatio, Serafino.

¹⁸ Il *Catalogo di tutte le principali e più onorate cortigiane di Venezia*, che registra il nome di Veronica, ne riporta anche la tariffa iniziale (pari a quella della madre): due scudi.

¹⁹ Non è certo che dal marito (sul quale si sa poco e da cui si separò molto presto) Veronica abbia avuto un figlio; svariati furono invece i frutti delle sue relazioni. Mise al mondo, infatti, sei bimbi, dei quali tre arrivarono all'età adulta.

²⁰ Accadeva talvolta che, per meglio tessere le proprie trame e carpire preziosi scampoli di notizie, il Senato ricorresse alla collaborazione delle cortigiane, di cui disponeva dunque per fini politici. All'arrivo del futuro Enrico III a Venezia (il suo soggiorno si protrasse dal 18 al 28 luglio 1574), la conoscenza di Veronica fu pertanto uno degli omaggi predisposti per il sovrano.

²¹ Cfr. G. Comiati, voce *Venier, Domenico*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, volume 98, 2020, on-line.

²² Sregolatezze e vizi ne ostacolarono l'avanzamento nei ranghi della Chiesa, ma non impedirono che nel 1583 gli venisse infine concesso un acivescovado, a Corfù.

²³ Su Maffio si veda la voce a lui dedicata da chi scrive, in *Dizionario biografico degli Italiani*, volume 98, 2020, on-line.

²⁴ Cfr. C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 12.

²⁵ Quale *ex voto* perché la città fosse liberata dal morbo venne fatta erigere, su decreto del Senato, la chiesa di Cristo Redentore.

²⁶ La presenza di una religiosa accanto a una laica (non necessariamente prostituta) ricorre in varie opere di Dacia Maraini: «le suore sono figure antitetiche rispetto alle protagoniste ma ugualmente condizionate dal sistema patriarcale in cui si muovono», e subiscono anch'esse, sul versante della rinuncia a ogni forma di eros, «una distorsione della propria corporeità» (S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, cit., p. 18). Sul tema del corpo di donna entro la produzione marainiana cfr. poi M. Spinelli, *Posseduto o cancellato. Il corpo femminile in Mio marito e L'amore rubato*, in M. Bertone, B. Meazzi (a cura di), *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, cit., pp. 47-57 e P. Nappi, *Il corpo, le voci. Scrittura politica e polifonia in Dacia Maraini*, «Quaderni del '900», XX, 2020, pp. 59-67.

²⁷ Il secondo atto termina con «un finale aperto che pare schiudere un orizzonte della libertà che trova la sua compiutezza nell'autonomia del "girovagare", secondo una chiusa che [...] presenta [...] una consonanza forte con la chiusura del romanzo *La lunga vita di Marianna Ucria* e della *pièce* che da esso è stata tratta» (C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 12).

²⁸ *Ibid.*, p. 15.

²⁹ Forse contemporaneo di Luciano (ma la questione è ancora molto incerta) fu poi un altro rappresentante dell'Atticismo, Alcifrone; a suo nome ci è giunta una silloge di lettere, ripartita in quattro libri, l'ultimo dei quali comprende missive di etere. Va ricordato inoltre che le commedie antiche, la greca *vêx* come la *palliata*, suo esito latino, assegnano alla cortigiana il ruolo di elemento scatenante l'azione: è intorno alla sua conquista, infatti, che spesso ruotano le vicende proposte al pubblico.

³⁰ Nei *Ragionamenti* egli esamina, paragonandole, le vite di mogli legittime, di meretrici, di suore; specificamente riservati alla cosiddetta 'arte puttanesca' sono i dialoghi di Nanna e di sua figlia Pippa, introdotta dalla madre alla professione. Per un confronto tra il giudizio di Aretino e quello (assai differente) di Veronica Franco sul mestiere della cortigiana si veda il contributo di A. Sanna, "Protofemminismo" e "femminismo": Veronica Franco e Dacia Maraini, «Lingua romana», 11, 2, 2013, pp. 110-123,

pp. 115-116. Sul parere a riguardo di Dacia Maraini, Sanna scrive: «Nel corso della sua carriera Maraini si è sempre interrogata sulla percezione della prostituzione da parte della società circostante. Nella raccolta di articoli *La bionda, la bruna e l'asino* la scrittrice parte dalla costruzione del "mito" della prostituzione e cerca di individuare le cause per cui il fenomeno sia stato e continui ad essere accompagnato da quello che ella reputa essere falso moralismo. Secondo Maraini, l'idea della prostituzione più vicina a ciò che si intende oggi viene dal Cinquecento e dal Settecento, cioè da epoche preromantiche. In testi quali quelli di Aretino e di Defoe la prostituzione è un mestiere come un altro, senza implicazioni moralistiche, anzi, le protagoniste sono descritte con simpatia e come delle vincenti» (*ibid.*, p. 116).

³¹ Le scene in cui si manifestano ricordi ed emozioni di Veronica includono quasi sempre un'altra donna, garanzia per lei di quotidiano sostegno: la nutrice Gaspara (il cui posto viene preso da suor Anzola). Dacia Maraini definisce ricorrente nel suo teatro il rapporto tra le protagoniste e le donne al loro servizio o loro fedeli (cfr. C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 15, nota 67); per quest'aspetto, la drammaturgia marainiana si uniforma a un elemento del teatro classico tragico, che assegna alla vecchia serva o domestica – basti pensare alla nutrice di Fedra nell'*Ippolito coronato* euripideo – un ruolo significativo (nel bene o nel male) per l'intreccio. (Cfr., su serventi dall'influsso decisamente negativo, le pagine di

F. Mencacci, *La balia cattiva: alcune osservazioni sul ruolo della nutrice nel mondo antico*, in *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma*, Atti del Convegno, Pesaro, 28-30 aprile 1994, a cura di R. Raffaelli, Ancona, 1995, pp. 227-237).

³² Sostenuto da alcuni servitori della cortigiana.

³³ Cfr. S. Bianchi, *Introduzione* a V. Franco, *Rime*, cit., pp. 5-31, p. 23.

³⁴ Nella censura ecclesiastica le cortigiane incappavano facilmente, soprattutto quando ragioni di opportunità inducevano il Senato a irrigidirsi «in un simulacro di moralismo. Alla stregua degli Ebrei, le cortigiane costituivano [...] un ottimo 'capro espiatorio' sul quale far ricadere la colpa delle sofferenze patite dalla popolazione al verificarsi di una sciagura quale un contagio: viste non più come donne di gradevole compagnia, bensì come ricettacolo di vizi e incarnazione d'impudicizia, venivano allora sottoposte a rigidi controlli, a punizioni, al rischio del carcere» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 13, nota 27).

³⁵ La disponibilità di denaro e la facoltà di gestirlo in autonomia (o, viceversa, la dipendenza da ricchezze e scelte altrui), costituiscono in ogni epoca, com'è noto, un elemento determinante per la condizione di una donna, per la sua libertà o mancanza di libertà; si rilegga anche su questo tema *Una stanza solo per sé* di Virginia Woolf.

³⁶ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice e altre commedie*, Milano, Rizzoli 2017², p. 38 (la *pièce* per esteso si trova alle pp. 5-76).

³⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

³⁸ La sua sincerità contrasta con le doti che una cortigiana, secondo Pietro Aretino, dovrebbe possedere. Glielo ricorda la fedele Gaspara, concludendo: «A furia di raccontare frottole si diventa più belle e desiderabili...». E Veronica ribatte: «Io ho la memoria troppo corta per snocciolare frottole... Mi confonderei e basta. Non sono una puttana come si deve...» (*ibid.*, p. 15).

³⁹ *Ibid.*, pp. 41-42.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 43.

⁴¹ L'amore – mosso dal quale, dichiara Paolo a Domenico Venier (cfr. *ibid.*, p. 12), aveva sposato Veronica – non si percepisce ormai nel comportamento di nessuno dei due; un'eco ne traspare forse dall'indugio di lei, nel pensiero, sulle labbra morbide del marito, che l'avevano catturata tanto tempo prima (*ibid.*, p. 18).

⁴² Cullando tra le braccia il neonato, Gaspara osserva: «la signora Veronica fa solo figli maschi. Prima Achillino e poi Ulisse e poi tu, Enea...». Il suo genere impedisce al bambino di aspirare un giorno all'onore di ricevere un re: «se eri femmina poteva toccare anche a te...» (*ibid.*, p. 32). Gaspara crede dunque che la professione di cortigiana si continui a trasmettere di madre in figlia: da Paola a Veronica, da Veronica a una figlia femmina che dovesse venire al mondo. In precedenza, ancora incinta e intenta a fare testamento per i rischi del parto, Veronica aveva detto: «Io vorrei che fosse una femmina... le lascerei dei buoni clienti... un mestiere avviato...» (*ibid.*, p. 14). Tuttavia, al di fuori della trasposizione teatrale, Veronica Franco si mostrò consapevole delle difficoltà implicate dalla vita di una cortigiana: la XXII delle sue *Lettere*, pubblicate nel 1580, dissuade una madre dallo scegliere tale strada per la figlia. Ormai ritiratasi dalla scena mondana, Veronica si impegnò inoltre per la realizzazione di un ricovero destinato a fanciulle prive di mezzi, che le sottraesse al meretricio. Nella *pièce* di Dacia Maraini, la nascita di soli maschi sembra costituire una sorta di – inconscia – rivalsa del corpo di Veronica a un destino di soggezione tipicamente femminile.

⁴³ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 16.

⁴⁴ Gaspara, sempre accanto alla padrona, le ricorda ad esempio che alcune gemme, le pietre granate, sono state vendute per ripagare i debiti del marito; si preoccupa poi molto all'idea che l'uomo abbia scoperto il sacchetto di ducati nascosto in cucina (cfr. *ibid.*, pp. 14-15).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁶ S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, cit., p. 19.

⁴⁷ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁹ Cfr. *ibid.*, p. 12.

⁵⁰ La raccolta è organizzata in due sezioni: nella prima quattordici capitoli sono presentati a coppie (sette sono di Veronica e sette di corrispondenti), la seconda comprende undici capitoli scritti dalla sola Veronica.

⁵¹ S. Bianchi, *Introduzione* a V. Franco, *Rime*, cit., pp. 6 e 8.

⁵² Il che non avviene per gli altri due Venier presenti nella silloge, Domenico e Maffio, le cui identità si evincono tuttavia facilmente. Si segnala però che le edizioni moderne recuperano il nome di Marco da un manoscritto (nelle stampe del XVI secolo non compare).

⁵³ Ad esempio, Veronica in persona recita i primi versi del capitolo secondo; quando la incontra, Enrico III la omaggia con il citare l'inizio del capitolo scritto da Marco Venier... (cfr. D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 20-21 e 31).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 22-23.

⁵⁶ La coscienza di quanto nascere e vivere a Venezia sia un privilegio attraverso le pagine di Veronica, che non si allontana volentieri, se non per brevi periodi, dall'incomparabile città d'acqua, regina d'Adria. Cfr. ad esempio il capitolo XXII delle *Terze rime* e «l'ampia lettera IV, in cui la Franco ripropone il suo cavallo di battaglia dell'*encomium Venetiae*» (S. Bianchi, *Introduzione* a V. Franco, *Rime*, cit., pp. 20 e 21).

⁵⁷ S. Gallegati, *Corpo femminile e prostituzione in tre pièce di Dacia Maraini*: Dialogo di una prostituta con un suo cliente, Una casa di donne, Veronica, Meretrice e scrittrice, cit., p. 18.

⁵⁸ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 23.

⁵⁹ Il termine 'morosa', con aferesi da 'amorosa', in dialetto veneto indica la fidanzata. Nella *pièce*, italiano e veneziano s'intervallano, a riprodurre realisticamente un'abitudine espressiva seguita anche dall'aristocrazia della Serenissima.

⁶⁰ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 49-50.

⁶¹ «Presentato come corpo pubblico assimilato al tessuto urbano», il corpo di Veronica viene poi lacerato dall'epidemia alla stessa stregua di Venezia e del suo corpo sociale: «in un gioco di parallelismi figurativi di carattere geofisico 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» (C. Messina, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, cit., p. 13 e nota 58).

⁶² Proprio l'autonomia di movimento usuale per gli uomini, in contrasto con le giornate casalinghe delle donne, infiamma la curiosità di Veronica: «E se fossi io a essere gelosa?... Io sono qua... mi vesto, mi svesto, guardo dalla finestra, dormo, mangio... e voi venite, uscite, andate, viaggiate... la vostra libertà mi incuriosisce e mi angustia...» (D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 24).

⁶³ *Ibid.*, p. 51.

⁶⁴ Cfr. P. Carù, *Vocal Marginality: Dacia Maraini's Veronica Franco*, in *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*, a cura di R. Diaconescu-Blumfeld e Ada Testaferri, West Lafayette, Purdue University Press 2000, p. 183.

⁶⁵ MARCO: L'amore in questa casa è una cortesia squisita, un delicato ardimento, un gioco d'azzardo, una felicità senza macchie... a patto di non volere fare il verso a quelli là...

VERONICA: Quelli là chi?

MARCO: I benpensanti, i padri di famiglia, i mariti onesti, gli amanti fedeli, i proprietari di anime e di corpi...

VERONICA: Quelli là non fanno che scimmiettarci...

MARCO: Le brave signore vorrebbero fare le cortigiane e le cortigiane non sognano altro che di fare le brave signore...

VERONICA: Forse vorrebbero essere rispettate come signore ma avere la libertà delle cortigiane...

MARCO: Che noia sarebbe la vita di città! Signore e cortigiane una stessa minestra. Che farebbe un gentiluomo con un poco di fantasia? (D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 51-52).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁷ Emblematica la confessione di Marco che, dopo aver assaporato gli abbracci di un'altra cortigiana, riconosce di aver cercato un riflesso di Veronica negli occhi dell'altra: «MARCO: Ho cercato voi in lei.

VERONICA: E non mi avete trovata, immagino...

MARCO: In punta di piedi, una volta, siete apparsa dentro i suoi occhi... ma avevo paura del sacrilegio...» (*ibid.*).

⁶⁸ Si tratta dei capitoli *Franca, credème, che per San Maffio, An, fia, cuomodò? A che modo zuoghiamo?*, e del sonetto caudato *Veronica, ver unica puttana*. Li si legge nel *Libro chiuso di Maffio Venier*, Venezia, Neri Pozza, 1956, a cura di Manlio Dazzi (appendice del *Fiore della lirica veneziana. Dal Duecento al Cinquecento*). «Definire questi componimenti, scritti in veneziano, semplicemente offensivi pare un eufemismo; ugualmente difficile sembra ricondurli a mero gusto per lo sperimentalismo letterario, scevro di vera sostanza polemica» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 11). La Franco ribatte in italiano all'attacco in vernacolo: il capitolo XVI delle sue *Terze rime* è rivolto «Ad un maledico che l'ha con i suoi versi oltraggiata».

⁶⁹ Ancora una volta promotore (ma involontario) del successo di Veronica, Marco aveva suscitato in Maffio il desiderio di frequentarne la casa, di cui aveva magnificato l'accoglienza (cfr. D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 33).

⁷⁰ *Ibid.*, p. 32.

71 *Ibid.*, p. 33.

72 *Ibid.*, p. 34.

73 Nel congedarsi ammonisce Veronica in questi termini: «E ricordatevi che avete davanti il più grande veneziano del secolo...» (*ibid.*)

74 La podagra, che lo aveva colpito nel 1546, gli rendeva necessario spostarsi su di una carrozzina. L'adattamento per il teatro di Dacia Maraini lo presenta zoppo.

75 La produzione poetica di Maffio, a lungo confinato tra i minori, è stata oggetto di rivalutazione critica a partire dagli studi di Armando Balduino, Manlio Dazzi, Giorgio Padoan; lo si giudica ora concordemente uno dei più vivaci poeti in vernacolo del suo tempo, che raggiunge i migliori esiti nelle liriche la cui freschezza non cede esageratamente alla tentazione dell'osceno. Un complessivo e più recente inquadramento critico dei versi di Maffio è offerto da J. Galavotti, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, «Italiq», XXIII, 2020, *La poesia dialettale del Rinascimento nell'Italia del Nord*, pp. 299-336 (on-line).

76 Appartenenti peraltro a una tradizione, misogina e ostile alle meretrici, cui anche il padre di Maffio, Lorenzo, aveva dato linfa con il poemetto *La puttana errante*.

77 «L'impegno profuso da Veronica nella battaglia (come tale ella visse l'episodio: era una lotta a difesa di sé e della propria dignità, se non della sua stessa sopravvivenza in un ambiente entro il quale non le sarebbe stato tollerabile comparire macchiata dalle ingiurie di Maffio), è provato dalla sua assunzione di pose guerresche, sia nei versi sia nelle azioni» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 19). Nonostante le invettive di Maffio contro le cortigiane (bersaglio ne fu anche Livia Azzalina) assecondassero, esacerbando i *topoi* convenzionali, il suo attacco contro Veronica risultò particolarmente greve: costituiva infatti l'«esercizio, attraverso una comicità sboccata e crudele, di un potere maschile e nobiliare che riconduce le cortigiane e le loro ambizioni di indipendenza e ascesa sociale alla semplice professione di prostitute [...] e la protezione di amanti potenti a un semplice rapporto venale» (J. Galavotti, *Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, cit., p. 305). Si trattò di uno scontro in cui Veronica si mise in luce per fermezza e decoro, anche espressivo, ma fatalmente impari: «se alle astiose oscenità rigurgitanti dalla penna di Venier Veronica contrappose la ferma ma equilibrata risposta affidata alle sue rime (fra cui il capitolo XVI); se, dunque, il divario morale tra i due contendenti risalta chiaro e il confronto si volge a netto vantaggio della cortigiana, ciò non valse ad annullare la superiorità ingiustamente implicita di Maffio: per quanto brutale e laido, era un uomo libero; per quanto fieramente garbata e composta, Veronica era una donna, e una donna che dagli uomini veniva pagata» (F. Favaro, *Veronica Franco: il paradosso di una cortigiana pura*, cit., p. 19). Si rimanda poi, sul 'duello' di Veronica e Maffio, a O. Chapelle Wojciehowski, *Veronica Franco vs. Maffio Venier: Sex, Death, and Poetry in Cinquecento Venice*, «Italiq», 3-4, 2006, pp. 367-390.

78 D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 33.

79 *Ibid.*, pp. 10-11. Al sopraggiungere dell'epidemia, Domenico constata: «la peste è sussiegosa, uno come me, anziano e storpio, non se lo prende» (*ibid.*, p. 72).

80 *Ibid.*, p. 12.

81 Veronica stessa scivola su di un'espressione indelicata, quando esorta Gaspara a portare, per il senatore Domenico, il «panchetto da stroppiato» (*ibid.*, p. 57).

82 *Ibid.*, p. 61.

83 La *piève* riporta varie poesie in vernacolo di Maffio Venier. Salutando Veronica, al termine della sua prima visita presso Santa Maria Formosa, il personaggio marainiano recita il sonetto *In s'acqua di purissimo cristal* (*ibid.*, pp. 34-35); durante la discussione con lo zio, esortato a leggere un proprio componimento, declama qualche strofa della terza rima *Franca, credeme, che per San Maffio*, in cui si lamenta per il costo eccessivo dei favori di Veronica (*ibid.*, pp. 59 e 60); verso la fine del secondo atto, durante quello che sarà il suo ultimo incontro con la donna recita alcuni versi della *Bella struzzosa* (poesia dedicata a una giovane povera, ma graziosa, che a Veronica piace); respinto ancora una volta, si congeda infine facendo risuonare otto endecasillabi del tre- mendo sonetto caudato *Veronica, ver unica puttana* (*ibid.*, pp. 69 e 71).

84 D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, p. 56.

85 La scelta del dialetto da parte di Maffio, come ben rappresenta Dacia Maraini, è un'affermazione identitaria corrispondente alla ribellione nei confronti della famiglia e della cultura che Domenico e i suoi sodali perseguivano. Scrive J. Galavotti di tale scelta che essa è la «risposta personale a un sentimento di asfissia verso le interpretazioni più ortodosse e stucchevoli del petrarchismo, avvertito nel secondo Cinquecento anche da altri e tra loro opposti lirici formati attorno a Domenico Venier» (*Per un ritratto plausibile di Maffio Venier*, cit., p. 303).

86 D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, pp. 56-57.

87 In tal modo – «una sofisticheria linguistica» – Domenico definisce la poesia (*ibid.*, p. 56).

88 Sembra confermare le considerazioni di Maffio un successivo monologo di Domenico, nel quale egli descrive il proprio amore nei confronti di Veronica. L'anziano Venier ammette di essersi compiaciuto per la condizione subalterna della donna: «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».

Ho amato la vostra servitù con colpevole compiacimento. Se fosse stata la mia, l'avrei detestata, lo confesso. Ma la vostra era preziosa e di questa preziosità mi sono beato, come di una seconda pelle in cui mi sono avvolto» (*ibid.*, p. 65).

⁸⁹ Cfr. *supra*, nota 81.

⁹⁰ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 57.

⁹¹ *Ibid.*, p. 58. Il Maffio di Dacia Maraini trascura, nell'esprimere questo severo giudizio sulla poesia di Veronica, quanto fosse arduo per una donna (soprattutto per una cortigiana) ottenere riconoscimento e 'diritto d'accesso' a una dimensione di cultura dominata da uomini. Entro i limiti che le erano concessi, Veronica riuscì peraltro, come già si è sottolineato, a proporre un proprio stile, distinguendosi dal novero dei petrarchisti più rigorosi. Mette a confronto scrittura maschile e scrittura femminile

M. Zancan nel volume *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana*, Torino, Einaudi, 1998: tra le autrici sulle quali la studiosa focalizza la propria indagine per illustrare gli snodi di una letteratura italiana 'al femminile' compare una poetessa del XVI secolo, quasi contemporanea di Veronica Franco, ossia Gaspara Stampa.

⁹² D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 59.

⁹³ Poco prima, Maffio aveva sostenuto che le sue poesie risuonano sulle labbra dei gondolieri. Sembra probabile che Domenico ricorra all'immagine dei remi non solo richiamando il *portitor* stigio, ma anche questa – popolana e plebea – tipologia di lavoratori veneziani cui il nipote si apparenta per voluta grossolanità.

⁹⁴ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 59.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁹⁶ Sostiene F. Cecchini che i versi di Maffio avessero irritato Veronica soprattutto per la derisione che riversavano sulla «figura di poetessa e cortigiana rispettabile, elegante, sofisticata, intellettuale e sensuale che lei aveva tratteggiato nei suoi testi». Proteggersi da questo dilleggio significava altresì, da parte di Veronica, tutelare la propria interpretazione del petrarchismo, anch'essa ridotta a grottesca caricatura da Maffio: «per la poetessa [...] il poetare alla maniera petrarchesca è un modo originale per trasformarsi da oggetto della lirica a soggetto della lirica, Maffio Venier riprende lo stesso stile per sbeffeggiare la lirica amorosa ingaggiata dalla Franco e dagli amanti nei capitoli delle *Terze Rime*, impiegando lo stesso vocabolario o immagini» (*Il destino di un corpo legato alla scrittura: ipotesi di una «écriture féminine» nelle Terze Rime di Veronica Franco*, cit., p. 103).

⁹⁷ Tra i tanti frequentatori del suo letto, confida Veronica a suor Anzola, ella ne ha amati davvero solamente due: Domenico Venier, al tempo del loro incontro, e poi Marco Venier (cfr. *ibid.*, p. 64); di Maffio dichiara invece a Marco: «Non riesce ad innamorarmi...» (D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 67).

⁹⁸ «Lo schema della proposta/risposta della tenzone, la volgarità del linguaggio di Maffio Venier che si alterna alla vivacità con cui la poetessa risponde assumendo talora la posa dell'amante offesa ma disposta a perdonare l'amante offrendosi per una notte insieme (XIII), unite alla posa della donna colta che fa della sua professione un'arte così sofisticata da riscattare l'ingiuria ricevuta per tutta la sua categoria, dona alla polemica una dimensione sensuale, caricandola di quella presenza corporale che sin dal primo capitolo anima la poesia della Franco» (F. Cecchini, *Il destino di un corpo legato alla scrittura: ipotesi di una «écriture féminine» nelle Terze Rime di Veronica Franco*, cit., p. 104).

⁹⁹ Della madre, anch'ella cortigiana, Veronica ricorda nella *pièce* che morì nel dare alla luce il tredicesimo figlio (cfr. D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., p. 13).

¹⁰⁰ Arrivata al lazzaretto, Veronica inveisce contro la peste, rea di toglierle, insieme all'avvenenza fisica, la sua fonte di sostentamento (*ibid.*, p. 8).

¹⁰¹ Cfr. *ibid.*, p. 29. Una simile fascinazione anima il giovane che si accompagna a Manila (cfr. D. Maraini, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente e altre commedie*, Milano, Rizzoli 2021⁴, pp. 18-19. L'atto unico per intero occupa le pp. 5-32). A differenza di Veronica nella *pièce* (cfr. *supra*, nota 42), Manila, che ha da poco dato alla luce una bimba, esclude per lei un'esistenza simile alla propria, come risulta dalla ninna-nanna che canta alla piccola e su cui l'opera teatrale si conclude (*ibid.*, pp. 31-32).

¹⁰² *Ibid.*, pp. 65-66.

¹⁰³ Allorché la informa del suo imminente incontro con Enrico di Valois, Marco ricorda a Veronica, tuttavia, «una madre che prepara la figlia per la prima notte d'amore». Assentendo, almeno in parte, a quest'osservazione egli replica: «Forse qualcosa di materno c'è in me... Venezia è anche una figlia e io voglio che appaia splendente nella sua carnale giovinezza» (*ibid.*, p. 23). L'identificazione tra Veronica e la città natia attribuisce qui alla donna, pertanto, il ruolo di prole. Su Marco, Venezia e Veronica cfr. *supra*, paragrafo 4.1.

¹⁰⁴ D. Maraini, *Veronica, meretrice e scrittrice*, cit., pp. 52-53.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 53. La noncuranza dei patrizi nei riguardi dei figli naturali è confermata nella *pièce* dal comportamento del padre di Achillino, un membro della famiglia Tron, di cui Domenico riferisce a Veronica la morte. Alla domanda ansiosa di lei su di un eventuale lascito per il figlio naturale, Domenico risponde negativamente (cfr. *ibid.*, p. 71).