

ARTICLE

## “Protofemminismo” e “femminismo”: Veronica Franco e Dacia Maraini

Adele Sanna  
University of Virginia

RIASSUNTO

This article analyzes Dacia Maraini’s play *Veronica, meretrice e scrittrice* by highlighting the life and work of the sixteenth-century “honest courtesan” Veronica Franco and creating an interesting dialogue between the Venetian writer’s “protofeminism” and the Sicilian writer’s “feminism.” Maraini’s play shows how some themes that would become popular in the twentieth-century feminist movement were already present in Franco’s work; moreover, Franco’s work sheds light on Maraini’s play.

PAROLE CHIAVI: Veronica Franco – Dacia Maraini – courtesan – feminism – lettere familiari – meretrice – protofeminism – rime – scrittrice – Venetian Renaissance – women writers

Veronica Franco (1546–1591) è stata indubbiamente una delle cortigiane e scrittrici più celebri del Rinascimento veneziano.<sup>1</sup> Recentemente, soprattutto a partire dagli anni ‘90, la sua vita e la sua opera hanno suscitato sia l’interesse della critica (si pensi al lavoro di Margaret F. Rosenthal e Ann Rosalind Jones), sia quello del cinema e del teatro. Tuttavia, mentre il film *Dangerous Beauty* di Marshall Herskovitz (1998) ha provocato numerose reazioni di critica e di pubblico, spesso contrastanti fra loro, il testo teatrale *Veronica, meretrice e scrittrice* di Dacia Maraini (1992) è passato quasi in sordina, nonostante sia capace di incuriosire riguardo alla vita e all’opera della “cortigiana onesta”.<sup>2</sup> Crea inoltre un dialogo notevole fra il “protofemminismo” della scrittrice veneziana e il “femminismo” della scrittrice siciliana.<sup>3</sup>

Scopo di questo saggio è quindi quello di dimostrare in che modo il testo *Veronica, meretrice e scrittrice* rappresenti un “gioco di specchi” intertestuale e intratestuale capace di illuminare l’opera delle due scrittrici. Infatti se da una parte l’opera teatrale di Maraini è riuscita ad evidenziare l’attualità di alcune tematiche femministe presenti *in nuce* nell’opera di Veronica Franco, dall’altra la lettura dell’opera di Veronica Franco permette di far luce su alcuni aspetti dell’opera di Dacia Maraini.

Veronica Franco appartiene a quel gruppo di intellettuali che presero parte alla *querelle des femmes*, il dibattito sulla “questione femminile” sorto durante l’Umanesimo e durato fino al XVIII secolo. Come descrivono sia Jones che Rosenthal, a partire dal XIV secolo la tradizione misogina occidentale, sorretta dalle culture ebraica, greca, romana e cristiana, viene finalmente messa in discussione dopo secoli di autorità assoluta. Gli umanisti, pur continuando a condividere la valutazione delle donne presente nei testi classici, avviano quella rilettura dell’intera tradizione intellettuale che si dimostra fondamentale per cominciare a liberare le donne dal pregiudizio

culturale e dalla subordinazione sociale. Nel libro *La città delle dame*, scritto dalla veneziana Christine de Pizan fra il 1404 e il 1405 in risposta a testi avversi alla condizione femminile quali quelli di Boccaccio (*Il Corbaccio*) e Jean de Meun (*Roman de la Rose*), la scrittrice presenta una società utopica e allegorica costruita secondo le indicazioni di Ragione, Rettitudine e Giustizia e governata da sante, eroine, poetesse, scienziate, regine che, attraverso il loro operato, mostrano il contributo intellettuale e creativo che le donne possono offrire alla comunità. Il libro di Christine de Pizan dà l'avvio ad una esplosione letteraria di opere scritte da donne e da uomini, in latino o in vernacolo, riguardo alle vicende di donne famose, al rifiuto delle concezioni misogine, alla conquista di uno stesso livello di istruzione da parte delle donne. Un compendio del dibattito sulla "questione femminile" viene persino inserito nel terzo capitolo del celebre libro *Il Cortegiano*, pubblicato da Baldassarre Castiglione nel 1528 e immediatamente tradotto e diffuso in tutta Europa.

Jones e Rosenthal individuano il contributo di Veronica Franco alla *querelle des femmes*, da trovarsi sia in alcuni punti delle sue *Lettere familiari a diversi* e delle sue *Rime*, che nei due testamenti redatti durante la gravidanza. Seguendo una pratica comune a molte donne dell'epoca, Franco si dimostra tuttavia anticonformista nel destinare i suoi averi a donne che condividono la sua stessa professione.<sup>4</sup> Le caratteristiche essenziali del profemminismo di Veronica Franco riportate da Jones e Rosenthal sono la consapevolezza della condizione di cortigiana come una possibile via di scampo per acquisire una certa indipendenza nella società patriarcale veneziana, la preoccupazione per le donne che condividono la sua stessa professione e per le donne in generale, la variazione dei modelli petrarchisti utilizzati dai poeti dell'epoca, il rifiuto dell'immobilità dei ruoli di genere. Queste caratteristiche vengono inserite da Maraini nel testo teatrale *Veronica, meretrice e scrittrice* sia come sostegno biografico e sia come veri e propri spunti di riflessione sull'attualità dell'opera di una scrittrice vissuta cinque secoli fa.

Nell'introduzione a *Veronica, meretrice e scrittrice*, Maraini afferma che il suo testo teatrale "non vuole essere un documento veristico sulla vita di Veronica Franco, ma un viaggio immaginario in alcuni luoghi della storia e della letteratura attraverso le suggestioni di una biografia reale" (10). *Veronica, meretrice e scrittrice* è diviso in due atti. Nel primo atto Veronica è in un lazzaretto, sofferente di peste. Anzola, la giovane suora che dovrebbe prendersi cura di lei, mostra disattenzione e astio: cerca di calcolare quanto tempo resta ancora da vivere all'inferma per potersi appropriare dei gioielli e delle scarpe. Ma Veronica riesce a suscitare l'attenzione di Anzola con i racconti della sua vita di cortigiana a Venezia, circondata dalla balia Gaspara, dal marito Paolo, dal precettore del figlio, Vannitelli, e da tutti i suoi amanti e amici. Nel secondo atto Veronica, ormai guarita, decide di intraprendere un viaggio con suora Anzola, che nel frattempo è diventata sua amica. Come spiega Carù, la Veronica di Maraini, raccontando a una donna completamente diversa da lei (suora Anzola) la vita scintillante da cortigiana, riesce non solo ad ottenere aiuto, ma anche ad instaurare una relazione amichevole al di là di tutte le possibili differenze sociali. Veronica e suora Anzola, avendo vissuto esperienze diverse da quelle tradizionalmente assegnate alle donne ma comunque sempre appartenenti all'ordine patriarcale, rappresentano i due gruppi sociali ai quali era permesso, seppur limitatamente, scrivere: le suore e le cortigiane. Nel testo di Maraini, alla capacità affabulatoria di Veronica fa da contrasto la curiosità di Anzola, ignara delle vicende del mondo ma ansiosa di conoscerle. Il viaggio delle due compagne alla fine del testo teatrale suggella la "sorellanza" fra le due, la solidarietà fra donne che è stata una costante della vita della scrittrice veneziana e che si ritrova anche a proposito della scrittrice siciliana. Quest'ultima, in un'intervista rilasciata ad Ileana Montini, ha affermato che il grande valore politico del femminismo è infatti quello di "capire la comunanza delle esperienze che ci rende tutte simili" (111).

Il fascino esercitato dalla scrittrice veneziana su Maraini è comprensibile se si pensa all'attenzione che quest'ultima ha sempre mostrato nei confronti della letteratura scritta da donne, spesso dimenticata all'interno del canone stabilito dalla critica. In un suo saggio, inserito nella raccolta *La bionda, la bruna e l'asino* (1987), Maraini scrive:

Nel mondo delle lettere nessuno mai prenderà una donna che scrive per uno «scrittore». (. . .) In questo modo ogni generazione perderà le sue intellettuali, le sue poetesse, le sue romanzieri. Libere in un mercato libero sono sopportate finché sono in vita, ma è difficile che siano ammesse, una volta morte, fra i grandi da onorare, da studiare, da prendere a modello. Anche quando sono presenti nelle antologie, non sono mai al centro del quadro. (. . .) Le scrittrici, anche le più geniali, muoiono quando muore il loro corpo. Le pochissime che si salveranno saranno tenute lì come delle belle bandiere per dimostrare che non esiste una discriminazione letteraria. Ma per una che sopravvive quante scompaiono giustamente. (xviii–xix)

Per molti anni Veronica Franco è stata considerata una scrittrice “minore” e la sua opera letteraria è stata *spesso* offuscata da giudizi sulla sua professione di cortigiana. Nonostante lo stesso nome “Veronica”, il cui significato fin dal Medioevo è stato collegato a “vera immagine”, avrebbe dovuto indirizzare la critica ad un resoconto veritiero e franco (e qui rientra anche il cognome della scrittrice) dei fatti, per molti anni gli studiosi, accecati dalla loro vena moralizzatrice, hanno preferito fornire un'immagine di Franco non corrispondente a quella reale.<sup>5</sup>

Come spiega Zorzi, alla fine dell'Ottocento Tassini fu il primo a presentare uno studio su Franco, definendola “meretrice veneziana” e suscitando la vivace reazione di un altro studioso, Fontana, il quale, invece, tese a dare a Veronica l'immagine di una “moglie anomala”. Altri critici seguirono questa “linea difensiva” e cercarono di ritrarre la scrittrice come una persona diversa da quella che era esaltando una presunta “conversione” e una morigeratezza di costumi dopo questo evento. Benedetto Croce cercò di richiamare la critica a studiare le opere di Franco in un'ottica più letteraria che di costume, ma è stato solo negli ultimi anni, grazie all'interesse dei “gender studies” e alle opere quali quelle di Jones e Rosenthal che la scrittrice veneziana è stata valutata in maniera più obiettiva, lontana dai canoni maschilisti. Opere come quella di Maraini contribuiscono ad alimentare l'interesse per questa veneziana vissuta, come afferma Carù, simultaneamente ai margini e al cuore della società patriarcale cinquecentesca.

Sebbene il testo di Maraini si apra in modo immaginario perché Veronica non soffrì mai di peste, il vivace monologo iniziale della protagonista possiede alcune caratteristiche molto simili a quelle adottate da Franco nelle sue *Rime* e nelle *Lettere familiari*. Se, quindi, da una parte Maraini stravolge creativamente alcuni spunti stilistici di Franco, dall'altra ne mette in luce la loro modernità. Allo stesso modo, un'attenta rilettura dell'opera di Franco permette di rivedere suggestivamente l'opera di Maraini creando una sorta di *continuum* letterario nonostante l'enorme distanza temporale fra le due scrittrici. Per verificare lo scopo di questo lavoro, ci si concentrerà soprattutto sull'*incipit* del testo teatrale e in particolare su tre aspetti in esso rilevanti: l'oscillare fra il linguaggio poetico petrarchesco e il linguaggio quotidiano dialettale; il presentare il punto di vista maschile dialogando con esso; il sottolineare la professione di cortigiana senza vergognarsene.<sup>6</sup>

Per quanto riguarda la prima caratteristica, e cioè quella di oscillare fra linguaggio poetico petrarchesco e linguaggio quotidiano dialettale, nell'opera poetica di Franco ci sono testi, come il

poema III, quasi indistinguibili dal modello petrarchesco e altri poemi, come il poema XXIII, in cui la poetessa usa un linguaggio quotidiano. Si osservi l'*incipit* del poema III delle *Rime*:

Questa la tua fedel Franca ti scrive, / dolce, gentil, suo valoroso amante; / la  
qual lunge da te, misera vive. / Non così tosto, oimè, volsi le piante / da la  
donzella d'Adria, ove 'l mio core / abita, ch'io mutai voglia e sembante: /  
perduto de la vita ogni vigore, / pallida e lagrimosa ne l'aspetto, / mi fei grave  
soggiorno di dolore; / e, di languir lo spirito costretto, / de lo spargere gravosi  
afflitti lai, / e del pianger sol trassi alto diletto. (III.1–12)

Come commenta Adler, Franco è sopraffatta dalla nostalgia perché ha lasciato il suo amato a Venezia e gli manca terribilmente. Si sente quindi intrappolata dall'angoscia del suo amore ed elabora petrarchescamente la sua afflizione. Al contrario, la poetessa si difende dalle accuse e dagli insulti di un uomo ricorrendo a parole commiserative nei confronti del denigratore e creando "una sorta di bestiario metaforico dell'insolenza umana" (Bianchi 14) in alcune parti del poema XXIII delle *Rime*:

D'una brutta cornacchia a l'aspro grido / trassero altri uccellacci da carogne, /  
e di sterco l'empierà la strozza e 'l nido. / Quest' è proprietà delle menzogne, /  
che quelli ancor che son malvagi e tristi / versan sopra l'autor biasmi e  
vergogne. / Del mio avversario fûr primieri acquisti / sparger detti, in mia  
assenza, di me falsi, / da nulla verità coperti o misti. / (. . .) Io sono stata in  
procinto, da un lato, / di disfidarlo a singolar battaglia, / comunque più gli  
piace, in campo armato. / Ma dubitai che di piastra e di maglia / ei proponesse  
grave vestimento, / e ferro che non punge e che non taglia. / So ch'egli è un  
asinaccio a questo intento / d'assicurarsi contra i colpi crudi, / dove vi sia di  
sangue spargimento: / del resto sopra 'l dorso se gli studi, / s'altri volesse ben  
con un martello, / come s'usa di far sopra le incudi. / Questo m'ha messo a  
partito il cervello, / ch'io non vorrei con sferza e con bastone / prender a  
castigar un uom sî fello. (XXIII.64–72; 115–129)

Riguardo alla seconda caratteristica individuata nel monologo iniziale dell'opera di Maraini, e cioè quella di mostrare il punto di vista maschile dialogando con esso, si noti che, nelle *Rime*, Franco alterna i suoi testi con alcuni scritti da autori maschili, creando una vera e propria "conversazione" con essi. La sua raccolta include diciotto "capitoli" sotto forma di domande e risposte o, meglio, "proposte" e "risposte" tra la poetessa e un poeta anonimo, l'"incerto autore" che alcuni critici credono possa essere Marco Venier.<sup>7</sup> Alcuni dei "capitoli" di Franco aderiscono allo schema metrico dell'"incerto autore", altri rispondono ad un tema da lui proposto. Lo scambio di poemi con l'"incerto autore" esemplifica un sistema di scambio letterario tipico della Venezia del XVI secolo e permette a Franco di far parte di quell'importante gruppo artistico capeggiato dal suo amico poeta e consigliere letterario Domenico Venier. Tuttavia, se da una parte Franco stimola un vero e proprio *forum* introducendosi nel discorso letterario del tempo, dall'altra, dialogando con i poeti a lei contemporanei, invalida quegli elementi del petrarchismo che lei considera riprovevoli: "It is hard to think of a more dramatic and disruptive form of criticism of an established genre than this: the incorporation of actual components of the genre into one's work as target to demolish" (Adler 215). Il poema III, di cui si sottolineavano poco fa gli elementi petrarcheschi dell'*incipit*, contiene un aspetto sovversivo se considerato nel contesto del dialogo creato con il poema

precedente. La donna amata, infatti, non è più assente e silenziosa, ma esprime i suoi stati d'animo mostrando quindi la sua anticonvenzionalità.<sup>8</sup>

Il discorso della critica a canoni stabiliti, del rovesciamento e della ricerca di nuovi tipi di linguaggio accomuna Maraini e Franco. Maraini ha addirittura anticipato, nei suoi primi romanzi, alcune teorie sull'*écriture féminine* elaborate negli anni Settanta e Ottanta dalle critiche femministe francesi Luce Irigaray, Hélène Cixous, Julia Kristeva e Monique Wittig nell'ambito della "teoria della differenza" e in alcune opere, soprattutto teatrali, ha creato personaggi capaci di scardinare lo *status quo* linguistico e sociale della società patriarcale. Nel *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, ad esempio, la dinamica prostituta-cliente si ribalta attraverso il linguaggio della protagonista: è lei che chiede a lui di spogliarsi; è lei che lo osserva facendolo sentire un oggetto sessuale; è lei che, assumendo il linguaggio e il comportamento tipici del patriarcato, provoca lo spiazzamento nell'interlocutore. Maraini mette in dubbio le radici ontologiche dell'identità di genere e dei comportamenti sociali e sessuali ad essa legati: la violazione delle convenzioni linguistiche e sessuali da parte della prostituta si scontra contro le aspettative del cliente, che continua a inglobare la donna nel suo proprio ordine di discorso maschile.

Veronica Franco nelle *Rime* aveva già proceduto alla stessa maniera e cioè aveva assorbito il modello per sovvertirlo. Come suggerisce acutamente Adler, il primo poema della raccolta è quello scritto da Marco Venier ed è posto tatticamente all'inizio per permettere alla poetessa di rispondere in modo argomentativo. Il poeta petrarchista elogia iperbolicamente la bellezza e saggezza della donna, e ritrae se stesso come il tipico amante pallido e malato, sopraffatto dalla crudeltà dell'amata che non ricambia il suo amore. Veronica Franco è per Venier una dea, a lui superiore in tutto e dispensatrice di salvezza. Nel poema II la poetessa risponde al tono afflitto dell'amato con estrema spontaneità. I suoi versi sono anticonvenzionali e mostrano la sua ritrosia ad inchinarsi servilmente al modello petrarchista. Inoltre sottolinea che le lodi eccessive sono illusorie ed invita il poeta alla ragione. I suoi versi esprimono razionalità ed affermano la volontà di affidarsi alle certezze piuttosto che credere alle lusinghe che possono rivelarsi illusorie. Invece di lodi esagerate, Franco chiede prove concrete d'amore: "Dunque da voi mi sian mostrati i frutti / del portatomi amor, ché de le fronde / dal piacer sono i vani uomini indutti" (II.79–81). Oltre a ridimensionare le lodi di Venier, Veronica ridimensiona anche la presunta sofferenza espressa dal poeta, sofferenza che lo accomuna a tutti i poeti petrarchisti i quali si struggono perché il destino è fuori dal loro controllo. Veronica ribadisce che ciò di cui lei ha bisogno sono solo concrete dimostrazioni d'amore e che quindi lui solo può essere artefice del proprio destino. Venier non è un vittima indifesa anche perché Veronica sostiene di essere non una dea, ma una creatura in tutto e per tutto simile a lui: se lui le aprirà il suo cuore, lei gli aprirà il proprio. In questo senso, Veronica si dimostra ben lontana dalle donne sovrumane e irraggiungibili decantate dai poeti petrarcheschi. Anzi, non solo non è superiore al suo spasimante ma ha i suoi stessi desideri e li descrive liberamente nelle sue *Rime*: "Così dolce e gustevole divento, / quando mi trovo con persona in letto, / da cui amata e gradita mi sento, / che quel mio piacer vince ogni diletto, / sì che quel, che strettissimo pareo, / nodo de l'altrui amor divien più stretto" (II.154–159). La donna di Veronica Franco diviene da passivo oggetto d'amore attivo soggetto desiderante.

Per quanto riguarda il terzo aspetto individuato nel monologo iniziale del testo teatrale di Maraini, e cioè il sottolineare la sua professione di cortigiana senza vergognarsene, si può ritrovare la stessa attitudine sia nei poemi che nelle lettere di Franco. Avviata al mestiere dalla madre Paola Fracassa, cortigiana anch'essa, Franco sottolinea continuamente le doti da lei stessa possedute per

vivere in maniera sontuosa e circondata da intellettuali, scrittori e artisti. Fin dal suo primo poema delle *Rime*, Franco celebra la sua capacità amatoria, promettendo di soddisfare i desideri del suo interlocutore e sottolinea il piacere erotico che le cortigiane concedono ai loro clienti:

Certe proprietà in me nascose / vi scovirò d'infinita dolcezza, / che prosa o verso altrui mai non espose / (. . .) Febo, che serve a l'amorosa dea, / e in dolce guiderdon da lei ottiene / quel che via più che l'esser dio il bea, / a rivelar nel mio pensier ne viene / quei modi che con lui Venere adopra, / mentre in soavi abbracciamenti il tiene; / ond'io instrutta a questi so dar opra / sì ben nel letto, che d'Apollo a l'arte / questa ne va d'assai spazio di sopra, / e 'l mio cantar e 'l mio scriver in carte / s'oblia da chi mi prova in quella guisa, / ch'a' suoi seguaci Venere comparte. (II.52–54; 160–171)

Per quanto riguarda l'epistolario di Franco, si nota il conferimento di un'ulteriore nobilitazione della professione: la dedica a Luigi d'Este, Cardinale di Ferrara, è seguita da una seconda dedica e da due sonetti che celebrano la visita del futuro Re di Francia Enrico III. Rendendo pubblica la visita privata del Re, avvenuta segretamente nel 1574, Veronica Franco sembrerebbe non solo ridurre la differenza sociale fra loro due, ma anche elevarsi agli occhi dei concittadini in quanto prescelta come ospite eccellente da un'autorità. Del resto, come sottolineano Jones e Rosenthal, in molte lettere Franco si trasforma in affidabile consigliera morale ribaltando lo stereotipo della prostituta avida e immorale. Si osservi per esempio la lettera 4, in cui la scrittrice decide di ricambiare alcuni consigli a lei forniti in passato dal destinatario della lettera. Nonostante Franco ritenga l'interlocutore più fortunato in quanto nato uomo, l'insistenza sull'assoluta reciprocità dei consigli tra loro contraddice la presunta superiorità della saggezza maschile e, ancora una volta, modifica lo stereotipo della cortigiana venale.<sup>9</sup>

Veronica Franco è inoltre consapevole degli svantaggi della sua professione. Costa-Zalessow riporta la ben conosciuta lettera 22, indirizzata ad una madre che vuole avviare la figlia alla professione di cortigiana, in cui la scrittrice mostra non solo un notevole pragmatismo elencando tutti i pericoli a cui andrebbe incontro la ragazza ma anche, secondo Croce, un'accusa indiretta contro la propria madre:

Troppo infelice cosa e troppo contraria al senso umano è l'obbligiar il corpo e l'industria di una tal servitù che spaventa solamente a pensarne. Darsi in preda di tanti, con rischio d'esser dispogliata, d'esser rubbata, d'esser uccisa, ch'un solo un dì ti toglie quanto con molti in molto tempo hai acquistato, con tant'altri pericoli d'ingiuria e d'infermità contagiose e spaventose; mangiar con l'altrui bocca, dormir con gli occhi altrui, muoversi secondo l'altrui desiderio, correndo in manifesto naufragio sempre della facoltà e della vita; qual maggiore miseria? quai ricchezze, quai commodità, quai delizie posson acquistar un tanto peso? (108)

Come osserva acutamente Doglio, da questo brano della lettera 22 di Franco si evince la sua competenza e sapienza retorica. La *dispositio* simmetrica e il parallelismo delle endiadi si concludono con una serie di domande che sottolineano la sciagura estrema a cui andrebbe incontro la figlia di questa conoscente se decidesse di diventare cortigiana. Secondo Jones e Rosenthal, l'intento di questa lettera è, ancora una volta, di revisione dei ritratti letterari di prostituta creati dagli scrittori come Pietro Aretino che, nei suoi *Dialoghi* (1556), aveva presentato la conversazione fra la

prostituta anziana Nanna e sua figlia Pippa, incentrandosi, anche con un certo umorismo, sul carattere malizioso, ingannevole e opportunista della loro personalità. Inoltre mentre Aretino parlava di mancanza di libertà per le prostitute in chiave metaforica, costruendo un parallelismo con la condizione dell'uomo di corte e dei suoi potenti patroni, Franco parla in senso letterale di donne che sperimentano la schiavitù reale dei loro corpi e sono costrette ad assecondare i desideri del cliente vivendo una vera e propria alienazione sessuale.

A questa alienazione l'artista veneziana oppone il suo diritto di scrivere e di promuovere la sua immagine pubblica attraverso l'erudizione e la retorica. Tuttavia il suo ruolo sociale risulta estremamente complesso, in quanto viene attuato all'interno delle condizioni stabilite dalla società patriarcale. Il testo di Maraini ruota proprio attorno alla combinazione di trasgressione e contraddizioni della "cortigiana onesta": come scrittrice, Veronica appartiene all'"interno" della società mentre come prostituta si identifica con il suo "esterno" in quanto emarginata socialmente. Suo compito è quindi quello di trovare un equilibrio fra i due mondi. Come scrive acutamente Carù, Maraini è interessata a mostrare il "rovesciamento" (183) messo in atto dalla poetessa che trasgredisce sia come cortegiana, permettendo a se stessa di innamorarsi di alcuni uomini che le fanno visita, e sia come scrittrice.

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. Invece a partire dal personaggio Nanà, creato da Zola qualche secolo dopo, ci si avvia verso la strada del moralismo condito da fredde osservazioni sociologiche. Successivamente, mentre la Ester di Balzac viene dipinta in modo non realistico come una prostituta santificata, la Lulù di Wedekind porta alle estreme conseguenze il mito della prostituta satanica, contribuendo alla demonizzazione della prostituzione e creando la separazione fra donne "oneste" e donne di "malaffare". Nel suo *La bionda, la bruna e l'asino* Maraini, riportando l'interessante testimonianza della prostituta Crisalidés che stava lottando per "dare dignità al mestiere" (171), condivide l'idea della necessità di riconoscere che nel mondo odierno, basato su leggi economiche di compravendita e di consumo, vendere il sesso non è più grave che vendere le idee o le braccia e chi lo fa non perde per questo la propria umanità. Maraini sostiene che il moralismo che accompagna la prostituzione non è altro che la paura, da parte del mondo maschile, di perdere il controllo sulla sessualità femminile. Quindi gli orrori che comporta la pratica della prostituzione (che naturalmente non devono essere negati o trascurati) non sono dovuti al mestiere in sé, ma al modo in cui è vissuta collettivamente la prostituzione stessa. Del resto, come propone Maraini, moltissime donne praticano la mercificazione di sé nel matrimonio o nel lavoro in quanto la nostra società "fa commercio di tutto e insegna alle donne che la sola identità che hanno è quella sessuale. Una identità che la si istiga a perdere per meglio approfittare di lei" (174).

La difesa delle prostitute come donne con sensibilità, idee, carattere e personalità come tutte le altre donne e non come un'"unica donna simbolica, un'astrazione, un prototipo a cui ognuno ha qualcosa da insegnare" (172), sembra riecheggiare l'autodifesa di Franco contro le critiche offensive

a lei rivolte da Maffio Venier. Quest'ultimo aveva infatti composto in vernacolo due capitoli ("Franca, créde me che per San Maffio" e "An, fia, cuomuodo? A che muodo zioghémo?") e un sonetto caudato ("Veronica, Ver Unica Puttana") che parodiavano quelle di Franco e dell'"incerto autore" e denigravano la poetessa. In questi componimenti Maffio si prende gioco del linguaggio dell'"incerto autore" e rinnega la virtù della cortigiana, sottolineandone invece la corruzione. La protagonista del suo sonetto, riportato da Jones e Rosenthal, agisce spinta solo dal desiderio sessuale e dall'interesse economico, vive in ambienti squallidi ed ha sul suo corpo le tracce della sifilide:

Veronica, Ver Unica Puttana, / Franca, 'idest' furba, fina fiappa e frola, / E  
muffa e magra e marza e pi mariola, / Che s'è tra Castel, Ghetto e la Doana. /  
Donna reduta mostro in carne umana, / Stucco, zesso, carton, curame e tola, /  
Fantasma lodesana, orca varuola, / Cocodrilo, ipogrifo, struzzo, alfana. / Ghe  
vorìa centenara de concetti, / E miara de penne e caramali, / E un numero  
infinito de Poeti, / Chi volesse cantar tutti i to mali, / Tutte le to caie, tutti i  
difetti, / Spettava de ponti e de ospedali. (1-14)

Nel poema XVI Franco smaschera chi si cela dietro il sonetto offensivo. Inoltre, in una lettera del suo epistolario indirizzata a Marco Venier (con il quale si scusa poiché aveva erroneamente creduto che fosse stato lui l'autore del testo denigratorio), la poetessa giudica quel poema imperfetto e pieno di errori. Come giustamente suggerisce Rosenthal, nel poema XVI delle *Rime* la battaglia tra i sessi si trasforma in un confronto in cui la donna critica la poetica e le strategie stilistiche del suo avversario. La poetessa passa dalla prima persona singolare all'alternanza tra un astratto e collettivo "noi", indicante le donne come gruppo, e un "io" personalizzato che si scaglia in difesa di tutte le donne. Franco, piuttosto che usare le calunnie e gli insulti, preferisce sferrare sottili provocazioni. Ironizza quindi sullo stereotipo che vuole le donne deboli e create solo per far piacere agli uomini; aggiunge che lei stessa, essendosi esercitata a duello, sarebbe pronta a sfidare l'avversario a singolar tenzone, divenendo quindi un esempio per tutte le donne che dovrebbero unirsi e fare altrettanto:

Non so se voi stimate lieve risco / entrar con una donna in campo armato; /  
ma io, benché ingannata, v'avvertisco / che 'l mettersi con donne è da l'un lato  
/ biasmo ad uom forte, ma d'altro è poi / caso d'alta importanza riputato. /  
Quando armate ed esperte ancor siam noi, / render buon conto a ciascun uomo  
potemo, / ché mani e piedi e core avem qual voi; / e se ben molli e delicate  
semo, / ancor tal uom, ch'è delicato, è forte; / e tal, ruvido ed aspro, è d'ardir  
scemo.(XVI.58-69)

Franco si concentra sugli errori stilistici del componimento del suo nemico e ne presenta la pochezza e il suo affidarsi al facile doppio senso. Inoltre la poetessa sovverte l'intento denigratorio del sonetto mostrando l'involontaria lode racchiusa nell'aggettivo "unico".

Secondo Rosenthal, Franco puntualizza che la bruttezza stilistica del sonetto rispecchia quella sociale del suo autore, incapace di stabilire delle relazioni sane con le donne. Ironizzando sull'adulazione involontaria insita nel sonetto del Venier, Franco sostiene che egli abbia voluto lodare lei e tutte le donne che condividano la sua stessa professione:

E se ben «meretrice» mi chiamate, / o volete inferir ch'io non vi sono, / o che  
ve n'en tra tali di lodate. / Quanto le meretrici hanno di buono, / quanto di



grazioso e di gentile, / esprime in me del parlar vostro il suono. / Se questo  
intese il vostro arguto stile, / di non farne romor io son contenta, / e  
d'inchinarmi a voi devota, umile. (XVI.178–186)

Secondo Rosenthal grazie al potente e sovversivo uso del linguaggio, Franco è capace di ritagliarsi, sia in campo letterario e sia in quello sociale, uno spazio proprio di riflessione che sfida il silenzio imposto alle donne rinascimentali.

In conclusione, partendo dall'analisi di tre aspetti fondamentali presenti nel monologo iniziale del testo teatrale *Veronica, meretrice e scrittrice* (l'oscillare fra linguaggio poetico e petrarchesco e linguaggio quotidiano e dialettale; il presentare il punto di vista maschile dialogando con esso; il sottolineare la professione di cortigiana senza vergognarsene) questo articolo ha evidenziato in cosa consiste il “protofemminismo” della poetessa veneziana e il “femminismo” della scrittrice siciliana. L'anticonformismo esercitato sia nella professione di cortigiana sia in quella di poetessa ha permesso a Veronica Franco di porsi in modo critico all'interno della società patriarcale veneziana rinascimentale; l'opera complessiva di Dacia Maraini si è sempre caratterizzata per la profonda attenzione ai ruoli di genere nella società patriarcale contemporanea. Il testo teatrale di Dacia Maraini illumina l'opera di Veronica Franco e quest'ultima, a sua volta, anticipa l'opera di Dacia Maraini. Quest'affascinante “gioco di specchi” supera le enormi distanze temporali e accomuna le due scrittrici nella stessa idea di essere “dalla parte delle donne”.

NOTE

<sup>1</sup>Ringrazio la *University of Virginia* e in particolare la Professoressa Adrienne Ward per i preziosi suggerimenti. Inoltre desidero ringraziare i lettori anonimi che hanno contribuito con i loro commenti al miglioramento dell'articolo.

<sup>2</sup>In base alla definizione fornita da Marilyn Migiel, per "cortigiana onesta" si intende "one of the high-class prostitutes who could provide men with intellectual and cultural pleasures as well as physical ones" (Migiel 138).

<sup>3</sup>Mi è sembrato opportuno riprendere il termine "protofemminismo" (utilizzato da Jones e Rosenthal in relazione a Veronica Franco), in quanto si è soliti indicare la nascita del "femminismo" come movimento politico, sociale e culturale fra il XVIII e il XIX secolo. Nel saggio *Le filosofie femministe*, Adriana Cavarero e Franco Restaino individuano infatti cinque momenti fondamentali nella storia del femminismo: I. Femminismo di prima ondata e riflusso (1792–1960); II. Seconda ondata: il femminismo radicale (1968–1980); III. L'alternativa francese: la teoria della differenza (1974–1985); IV. Il femminismo italiano (1970–1991); V. Il femminismo nell'università: sessualità e identità in discussione (1980–2002).

Nonostante Dacia Maraini preferisca descrivere se stessa come una scrittrice "dalla parte delle donne" piuttosto che "femminista" (Diaconescu-Blumenfeld 3), il suo impegno politico e artistico e la sua opposizione ai ruoli di genere che reprimono le donne e le rendono vulnerabili all'abuso e alla violenza permettono di celebrarla "in her life and in her art as in the fullest sense feminist, a feminism that is humane, complex, and uncompromising" (Diaconescu-Blumenfeld 3).

<sup>4</sup>Per la trascrizione dei testamenti di Franco si rinvia al testo di Rosenthal *The Honest Courtesan*, 111–115.

<sup>5</sup>Come ricorda Vettori, anche Dante nel capitolo XL della *Vita nova* fa riferimento alla Veronica, l'immagine del volto di Cristo preservata a Roma.

<sup>6</sup>Qui di seguito, l'*incipit* del testo teatrale di Maraini *Veronica meretrice e scrittrice*. VERONICA: In mezzo ai moribondi, in mezzo ai moribondi buon Dio...Che canchero sto facendo qua? (...) E questo? Un giovane, che ciglia lunghe! Sembra che dorma...che ci fanno sulle tempie questi due sbaffi neri... (...) Non respira...È morto! Sorella! qui c'è un morto e nessuno se lo piglia! Due sbaffi neri, due ditate...come se la peste, trac l'avesse stretto alle tempie...così fanno le levatrici per tirare al mondo un figlio...lui è stato tirato di là, nel mondo delle...delizie (*Pensando*.) Un prato di un verde dolce dolce, degli alberi di fico, un fiume trasparente e il fruscio del vento...Ma perché, per andare in un posto tanto bello ti devono tirare per la testa, facendoti imputridire il fiato in gola? (*Camminando su e giù ripensa alla scena col medico*) Avete le ghiandole gonfie, siora, avete qua due bozzi che parlano chiaro: siete malata. Io malata? voi farneticate sior dottore! Eh no, cara voi, siete proprio malata...Io non sono malata medico dei miei coglioni...Se continuate a parlare come una mamola vi mando fra i moribondi...Ma io sono una mamola coiun!...Se lo siete non apparite come tale. Grazie, ci ho messo una vita a imparare l'arte...L'arte, ah ah...Sì, ridete sior sapiente, che ne sapete voi dell'arte? siete un artista forse? no, e allora, tacete...E lui brurubum, mi ha sbattuta qua fra i moribondi...(15–16).

---

<sup>7</sup>Per maggiori informazioni si rinvia all'articolo di Rosenthal "Veronica Franco's *Terze Rime*: The Venetian Courtesan's Defense", pag. 229, nota 5.

<sup>8</sup>Come sottolinea Adler: "Veronica, the absent one, has indeed spoken, thereby correcting the tradition of the absent lady typically considered cruel because of her silence and indifference. Because she speaks in spite of her absence, Veronica is an unconventional beloved. And it is, of course, the dialogue format of her *Terze Rime* that has a significant disruptive function of creating for her the opportunity to speak. (. . .) We become aware of Veronica not just as a heroine, but also as an 'impresaria' of sorts; she subverts not only with the words she uses to address her lovers but also by means of situations she creates and the roles into which she puts herself in relation to these lovers" (217).

<sup>9</sup>Il passaggio di seguito riportato è esplicativo del desiderio di Franco di mostrarsi capace di ricambiare consigli e favori: "And be aware that in paying you what I owe you, I am paying you in exactly the same coin you gave me; for the fair repayment of virtue demands that I proceed not only in a way similar to yours but in exactly the same way.' In this metaphor, too, Franco departs from the role of a venal courtesan: she insists that this is an exchange of virtuous counsel, not of sex for cash, and she emphasizes that she is giving as much as she has received" (Jones and Rosenthal 11)

OPERE CONSULTATE

- Adler, Sara Maria. "Veronica Franco's Petrarchan *Terze Rime*: Subverting the Master's Plan." *Italica* 65. 3 (1988): 213–233.
- Aretino, Pietro. "Dialogo nel quale la Nanna insegna a la Pippa." *Letteratura italiana Einaudi*. Ed. Giorgio Bàrberi Squarotti, Milano: Rizzoli, 1988.
- Balzac, Honoré de. *La commedia umana*. Milano: Mondadori, 1996.
- Carù, Paola. "Vocal Marginality: Dacia Maraini's Veronica Franco." *The Pleasure of Writing*. Eds. Rodica Diaconescu-Blumenfeld and Ada Testaferri. West Lafayette: Purdue University Press, 2000.
- Cavarero, Adriana, and Franco Restaino. *Le filosofie femministe: Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*. Milano: Mondadori, 2002.
- Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Signs* 1.4 (1976): 875–93.
- Croce, Benedetto. "Sulla iconografia di Veronica Franco." *Aneddoti di varia letteratura*. Napoli: Ricciardi, 1942.
- Costa-Zalesow, Natalia. "Veronica Franco." *Scrittrici italiane dal XIII al XX secolo*. Ravenna: Longo, 1982: 107–114.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders*. Firenze: Sansoni, 1965.
- Diaconescu-Blumenfeld, Rodica. "Body as Will: Incarnate Voice in Dacia Maraini." *The Pleasure of Writing: Critical Essays on Dacia Maraini*, Eds. Rodica Diaconescu-Blumfeld and Ada Testaferri. West Lafayette: Purdue University Press, 2000.
- Dangerous Beauty*. Dir. Marshall Herskovitz. Perf. Catherine McCormack, Rufus Sewell, and Jacqueline Bisset. Regency Enterprise and Warner Brothers, 1998. Film.
- Diberti Leigh, Marcella. *Veronica Franco: Donna, poetessa e cortigiana del Rinascimento*. Ivrea: Priuli e Verlucca, 1988.
- Doglio, Maria-Luisa. "Scrittura e 'Ofizio di parole' nelle 'Lettere familiari' di Veronica Franco." *Les femmes écrivains en Italie au Moyen Age et à la Renaissance; actes du colloque international, Aix-en-Provence, 12, 13, 14 novembre 1992*. Aix en Provence: Université de Provence, 1994: 103–118.
- Facioni Todini, Adriana. *Le donne della letteratura italiana*. Buenos Aires: Asociación Dante Alighieri, 1999.
- Franco, Veronica. *Poems and Selected Letters*. Eds. Ann Rosalind Jones and Margaret F. Rosenthal. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998.
- . *Rime*. Ed. Stefano Bianchi. Milano: Mursia, 1995.

- Graf, Arturo. "Una cortigiana fra mille: Veronica Franco." *Attraverso il Cinquecento*. Torino: Loescher, 1888: 214–366.
- Irigaray, Luce. *The Irigaray Reader*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- Jones, Ann Rosalind, and Margaret F. Rosenthal, eds. *Poems and Selected Letters*. By Veronica Franco. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1998.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Maraini, Dacia. *Veronica, meretrice e scrittrice*. Milano: Bompiani, 1992.
- . *La bionda, la bruna e l'asino*. Milano: Rizzoli, 1987.
- . "Dialogo di una prostituta con un suo cliente." *Fare Teatro: 1966–2000*. Milano: Rizzoli, 2000.
- Milani, Marisa. "Da accusati a delatori: Veronica Franco e Francesco Barozzi." *Quaderni veneti* 23 (1996): 9–34.
- Migiel, Marilyn. "Veronica Franco (1546–1591)." *Italian Women Writers: A Bio bibliographical Sourcebook*. Ed. Rinaldina Russell. Westport: Greenwood Press, 1994: 138–144.
- Montini, Ileana. *Parlare con Dacia Maraini*. Verona: Bertani, 1977.
- Niccoli, Gabriel. "Autobiography and Fiction in Veronica Franco's Epistolary Narrative." *Canadian Journal of Italian Studies* 16. 47 (1993): 129–142.
- . "Veronica Franco: Appunti per una rilettura critica della raccolta epistolare." *Campi immaginabili* 16–18. 1–3 (1996): 19–28.
- Pizan, Christine de. *La città delle dame*. Roma: Carocci, 2004.
- Philippy, Patricia. "'Altera Dido': The Model of Ovid's *Heroides* in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco." *Italica* 69. 1 (1992): 1–18.
- Rosenthal, Margaret F. *The Honest Courtesan: Veronica Franco Citizen and Writer in Sixteenth-Century Venice*. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1992.
- . "Veronica Franco's *Terze Rime*: the Venetian Courtesan's Defense." *Renaissance Quarterly* 42. 2 (1989): 227–257.
- Tassini, Giuseppe. *Veronica Franco celebre poetessa e cortigiana del secolo XVI*. Venezia: Fontana, 1888.
- Vettori, Alessandro. "Veronica: Dante's Pilgrimage from Image to Vision." *Dante Studies* 121 (2003): 43–65.
- Wedekind, Frank. *Lulù*. Milano: Mondadori, 1980.
- Wittig, Monique. *The Straight Mind: And Other Essays*. Boston: Beacon Press, 1992.

Zola, Émile. *Nana*. Milano: Mondadori, 2005.

Zorzi, Alvise. *Cortigiana veneziana: Veronica Franco e i suoi poeti*. Milano: Camunia, 1986.