

Sara 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***

*Abstract*

L'articolo si propone di analizzare i temi della corporeità e della prostituzione nell'opera di Dacia Maraini alla luce dell'impegno femminista dell'autrice. Nei suoi lavori Maraini sviluppa la tematica della prostituzione al fine di mettere in discussione la società patriarcale e maschilista e il ruolo femminile. Attraverso la figura della meretrice, infatti, l'autrice indaga la condizione della donna e la sua evoluzione in un contesto sociopolitico e culturale fondato sul patriarcato, del quale lo sfruttamento sessuale femminile è la rappresentazione più emblematica. Lo scopo del presente lavoro è quindi quello di evidenziare le funzioni che il corpo femminile come strumento di subordinazione e allo stesso tempo di emancipazione può assumere nella lotta per la liberazione dal predominio maschile. Saranno elaborate delle interpretazioni a partire dalle teorie di studiose femministe come Simone De Beauvoir, Luce Irigaray e Adriana Cavarero. Lo studio ribadisce come l'impegno civile dell'autrice sia connesso alla sua scrittura e si concentra, dopo alcune suggestioni cinematografiche, su tre opere teatrali: *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973), *Una casa di donne* (1977), *Veronica, meretrice e scrittrice* (1991), le cui protagoniste sono donne "rivoluzionarie" che si ribellano alla società maschilista cercando di affermare la propria soggettività.

Quello del corpo femminile è uno dei temi cardine dell'opera marainiana fin dal romanzo d'esordio *La vacanza* (1962); è centrale in testi teatrali come *Il manifesto* (1969), *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973), *Veronica, meretrice e scrittrice* (1990); nelle opere narrative, tra cui *Memorie di una ladra* (1972), *Donna in guerra* (1975), *Lettere a Marina* (1989); nei saggi *Un clandestino a bordo* (1969) e *Corpo felice. Storie di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va* (2018). La sua rilevanza è evidente anche nella recente fatica letteraria dell'autrice, pubblicata da Rizzoli nel giugno 2020, *Trio. Storia di due amiche, un uomo e la peste di Messina*.

Maraini si ricollega ad alcune teoriche del femminismo come Simone De Beauvoir e Luce Irigaray secondo le quali è necessario che il «secondo sesso» (DE BEAUVOIR 1949) rivendichi una propria centralità, un proprio spazio, una visione del mondo non sovrapponibile a quella maschile e che produca una nuova narrazione dell'esistente avente per protagonisti la donna e il suo corpo, punti di partenza e di arrivo per una ridefinizione del femminile.<sup>1</sup> Secondo Luce Irigaray l'emancipazione femminile deve partire, infatti, dalla differenziazione sessuale: riconoscendo le differenze tra corporeità maschile e femminile è possibile annullare il rapporto soggetto-oggetto vigente nella società maschilista e dare avvio ad una nuova etica della sessualità, reinterpretando il ruolo della donna nella comunità, nella cultura e nella religione (IRIGARAY 1984, 81).

A metà tra la creazione letteraria e l'impegno politico, nella sua opera Maraini spesso sviluppa la tematica del corpo associandola a quella della prostituzione: attraverso la figura della meretrice l'autrice indaga la condizione della donna e la sua evoluzione nella storia; la prostituta diviene così un simbolo della scrittura marainiana, rispondendo all'esigenza di denuncia di un fenomeno sociale di particolare gravità e della condizione di schiavitù nella quale la donna è costretta in un contesto sociopolitico e culturale fondato sul patriarcato. Il debutto letterario dell'autrice coincide inoltre con il periodo che tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento vede l'affermarsi dei movimenti femministi in Italia, inaugurando una stagione di lotta e di contestazione dell'ordine patriarcale al fine di ottenere uguaglianza sociale e giuridica tra i sessi e rivendicare la liberazione della donna dalla sottomissione e dalla subalternità all'uomo. Fin dagli esordi le opere di Maraini sono segnate da una

forte partecipazione in senso femminista, pur mantenendo una propria autonomia: tramite i suoi testi l'autrice unisce alle rivendicazioni del femminismo militante la sua inclinazione in difesa delle categorie più deboli e contro le disuguaglianze sociali.

In particolare, l'autrice si inserisce nel dibattito sulla prostituzione apertosi dopo la chiusura delle case di tolleranza con la legge Merlin del 1958. Maraini, assieme ad altre femministe, difende il diritto delle prostitute di vendere il proprio corpo senza essere giudicate o discriminate. In questo clima di contestazione, la lotta alla prostituzione giunge nel confronto pubblico anche dalla voce delle protagoniste, le quali prendono la parola e iniziano ad organizzarsi, a chiedere il riconoscimento dei propri diritti, a difendere la loro attività definendosi «*sex worker*» (SERUGHETTI 2019, 60). Attraverso il dibattito sul fenomeno della prostituzione si evidenziano le contraddizioni, morali ed economiche, di una società che si scopre arretrata rispetto al panorama europeo. Solo più tardi, nel 1982, nascerà in Italia il Comitato per i diritti civili delle prostitute, guidato da Pia Covre e Carla Corso, che rivendicherà la necessità di leggi non discriminatorie, uguaglianza e libertà per chi esercita la prostituzione.

La denuncia di Maraini si estende oltre la categoria delle meretrici: nelle sue opere le prostitute, infatti, sono madri, figlie, mogli, personaggi complessi dei quali, di volta in volta, la scrittrice porta alla luce contraddizioni, insicurezze, fragilità, restituendo al lettore un quadro realistico ed appassionato dell'universo femminile.

L'autrice descrive donne che ricercano la propria soggettività tramite l'esercizio consapevole del meretricio, che perseguono, servendosi del proprio corpo, gli obiettivi dell'emancipazione e della denuncia della cultura maschilista egemone nella società, ma anche coloro che invece soccombono al potere dell'uomo: in opere come *Buio* (1999), *La ragazza di via Maqueda* (2009), *La bambina e il sognatore* (2015) la scrittrice tematizza gli abusi e la prostituzione minorile evidenziando come, nella società, la violenza dell'uomo nei confronti della donna sia in genere tollerata e brutalmente normalizzata. Nell'opera prima *La vacanza*, ad esempio, la protagonista è una ragazza di undici anni che piega la sua volontà a quella maschile, restando vittima di abusi che la conducono ad una progressiva alienazione fisica e psicologica. Il percorso

esistenziale intrapreso dalla ragazza non subisce un'evoluzione significativa nel corso della storia; la vicenda si conclude infatti con un ritorno della protagonista al punto di partenza, il collegio delle suore.

La condanna di Maraini nei confronti della subordinazione e della passività del corpo femminile si compie anche attraverso opere come *Il manifesto* (1969) e *Memorie di una ladra* (1972), dove le protagoniste sono ribelli e anticonformiste che rifiutano radicalmente il ruolo imposto loro dall'uomo e fronteggiano da sole il sistema patriarcale. Nella *pièce* *Il manifesto* la protagonista Anna intraprende una battaglia contro i condizionamenti paterni e contro il sistema patriarcale maschile attraverso l'unica arma di ribellione in suo possesso, il corpo, con il quale smaschera tutti i contrasti e le violenze perpetrate dall'uomo nei confronti della donna. La protagonista viene presentata come emblema del sacrificio delle donne di tutti i tempi: nell'epilogo della vicenda si assiste alla sua uccisione, che ne sancisce la sconfitta definitiva. Tramite la scrittura l'autrice dona una nuova voce all'esperienza di Anna, che diviene essa stessa un «manifesto», una testimonianza contro le violenze e le ingiustizie subite dalle donne in ogni epoca: nella *pièce* si affrontano tematiche come quelle della violenza e degli abusi; della reificazione corporea femminile, praticata non solo nel meretricio, ma anche nel rapporto coniugale; si denuncia l'ostilità sociale nei confronti delle relazioni omosessuali, in particolare quelle tra donne; si discute di pratiche come l'aborto. La “parola”, violentemente negata alla protagonista, è l'arma attraverso la quale Maraini permette ad Anna di continuare a ribellarsi e denunciare la propria storia, anche dopo la morte fisica.

Nel romanzo *Memorie di una ladra* si affrontano le amare vicissitudini della protagonista Teresa, vittima inconsapevole di un destino ingiusto e delle disuguaglianze sociali. Il nucleo del testo ruota attorno alla ricerca della donna di una stabilità, prima affettiva, poi economica, entrambe apparentemente irraggiungibili, ostacolate di volta in volta dal destino o dalle persone che la circondano. Le relazioni che Teresa intraprende con gli uomini sono del tipo soggetto-oggetto: nel romanzo si delinea tradizionale suddivisione tra il ruolo passivo attribuito alla donna e quello attivo assegnato all'uomo, secondo la struttura della società patriarcale. Nel corso della sua esistenza, inoltre, Teresa si interfaccia con il mondo della criminalità e della prigione: inizia ad effettuare

borseggi, spesso senza successo e pagando con la reclusione gli errori altrui; entra in contatto con l'ambiente della prostituzione, senza però cedere alla possibilità di guadagno offerta da questa attività, opponendosi con determinazione alla mercificazione del proprio corpo. Come nel caso della *pièce Il manifesto*, Maraini si avvale delle esperienze della protagonista per dare parola alle donne che non hanno voce perché poste ai margini della società. Teresa, ad esempio, cerca di combattere gli stereotipi, a partire da quelli sulle prostitute, difendendone la dignità e confutando la comune opinione sul loro eccessivo erotismo:

Dice: ma voi lo fate per soldi, per voi è indifferente. Dico: secondo te è indifferente abbracciare uno anziché un altro? Dice: per voi sì, se no che puttane siete? (MARAINI 2006, 133).

L'autrice, tramite Teresa, denuncia i soprusi subiti dalle «ragazze di vita» (MARAINI 2006, 72), spesso vittime di sfruttatori, evidenziando così come la condizione di subalternità colpisca la donna anche quando le è riconosciuta la funzione di protagonista e “soggetto”, come nel caso della prostituzione:

Dice: io ho avuto un uomo che m'ha succhiato il sangue; ti devo confessare tutto, io ho fatto pure le case per quest'uomo; sono stata a Milano, a Torino, ho girato diverse case di tolleranza. Sono arrivata a fare centomila lire al giorno, ma di queste cento, novanta le dovevo dare a lui; a me mi lasciava giusto per campare e pure malamente (MARAINI 2006, 161).

Il corpo prostituito della donna, se da un lato è paradigma della condizione di subordinazione e delle pratiche di forza e di potere esercitate dall'uomo sulla donna, dall'altro viene presentato come il simbolo della volontà di emancipazione femminile all'interno della società. È infatti tramite la propria fisicità che Teresa tenta di riscattare la sua condizione: come emerge dal passo che segue, ad esempio, la protagonista del romanzo si serve della propria sensualità per derubare gli uomini: «Allora ci mettiamo a passeggiare sulla strada principale, lei bionda, io rossa, ci facevamo notare. Avevamo tutte e due il cappotto rosa, i tacchi alti. Insomma ci venivano dietro» (MARAINI 2006, 85);

«Allora Dina dice: oh, stasera voglio proprio ballare. Adesso ci vestiamo eleganti, andiamo dal parrucchiere, ci facciamo fare le mani, e poi tutte profumate e truccate andiamo alla Marinella e vediamo che succede» (MARAINI 2006, 99). In questo caso il corpo femminile, pur restando l'«oggetto» del desiderio, si serve dello strumento della seduzione per sfruttare la soggezione al maschile a proprio vantaggio, come spiega Jean Baudrillard:

Tutta la seduzione consiste nel lasciar credere all'altro che è e resta il soggetto del desiderio, senza cadere a sua volta in questa trappola. Può così consistere nel farsi oggetto sessuale «seducente», se questo è il «desiderio» dell'uomo: la seduzione passa anche attraverso la «seducenza» - il fascino della seduzione passa attraverso l'attrattiva del sesso (BAUDRILLARD 1997, 96).

La prostituzione può quindi esprimere una volontà femminile consapevole? Maraini scandaglia la questione, cercando di cogliere le contraddizioni e le implicazioni sociali legate a quella che in alcuni casi può presentarsi come particolare scelta di vita attraverso tre *pièce*: *Dialogo di una prostituta con un suo cliente* (1973), *Una casa di donne* (1977), *Veronica, meretrice e scrittrice* (1991).

La predilezione per il genere teatrale al fine di denunciare certe pratiche sociali e culturali non è secondaria per l'autrice; in un'intervista con Cinzia Samà ella evidenzia la maggior politicità della *pièce* rispetto al romanzo, che soddisfa quindi in maniera più accurata la sua esigenza di contestazione:

Scrivere romanzi significa lavorare con il tempo che passa. Il romanzo è, secondo me, un continuo interrogarsi sul perché del passaggio del tempo. Il mistero arcano del passaggio nel tempo. Mentre il teatro è la pietrificazione del tempo. Tutto diventa presente nel teatro e legato all'oggi. Per questo il teatro è sempre politico mentre il romanzo no (SAMÀ 2011, 251).

Lo spettacolo teatrale conosce un'unica temporalità: quella della messa in scena: questo permette, secondo Maraini, «la pietrificazione della realtà in un significato simbolico che la rende immediatamente presente allo spettatore [...]. La vicenda diventa la rappresentazione dell'immediatezza del presente» (MARAINI 2016, 55). L'esemplarità, la sintetizzazione e la politicizzazione della

*pièce* consentono all'autrice di realizzare la «corporeità» del racconto: il messaggio veicolato dal testo, attraverso la rappresentazione sul palcoscenico, prende forma concreta, assolve la funzione catartica del teatro greco antico (MARAINI, MURRALI 2013, 55) e persegue la denuncia della condizione di subalternità della donna nei confronti del maschile, motivo ricorrente delle tre *pièce* analizzate.

Anche il cinema italiano a partire dagli anni Sessanta affronta la problematica della prostituzione mettendo in luce le contraddizioni della società italiana del secondo dopoguerra. Registi come Pierpaolo Pasolini condannano lo sfruttamento e il degrado propri della prostituzione, allo stesso tempo presentano quest'ultima come unica possibilità di sopravvivenza per il sottoproletariato urbano: nel film *Accattone* (1961) egli mostra «i suoi ragazzi di vita che, incapaci a sostentarsi in altro modo, non esitano a parassitare le vite delle ragazze delle borgate» (BARATTONI 2017, 133). D'altro canto, il regista esalta positivamente l'estraneità di questo mestiere dalle regole della società borghese e dal tradizionale rapporto uomo-donna:

Pasolini attention is undoubtedly focused on the one form of crime that throws that traditional idea of masculinity as a sphere of physical labor into doubt: prostitution. Prostitution turns traditional divisions of labour around, since it is the prostitute who must enter the public sphere in order to provide. This is exacerbated in *Accattone's* case, however, because he [the protector] cannot even manage the labour of protection that would constitute his part of the deal (HIPKINS 2016, 384).

Federico Fellini guarda con indulgenza e compassione alle prostitute de *Le notti di Cabiria* (1957), al mondo degli umili e degli emarginati. La vicenda della protagonista si tinge dei colori della favola, seppur grottesca: Cabiria è una prostituta anomala, che «per amore casca e risorge tradita ogni volta dalla persona a cui ha consegnato incautamente la propria vita, nell'illusione di voltare le spalle al “mestiere” e costruirsi un'esistenza onesta, regolare» (ANGELUCCI 2013, 58). Fellini prende in analisi il mondo della prostituzione per denunciare l'arretratezza e l'immobilità della società italiana: il finale, infatti, non propone né redenzione, né un cambiamento per Cabiria. Quest'ultima,

come Teresa in *Memorie di una ladra* di Maraini, si accinge ad iniziare una nuova avventura con la stessa fiducia con la quale si apre il lungometraggio.

Per quanto riguarda la produzione teatrale marainiana, rilevante in questo contesto è *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, atto unico rappresentato per la prima volta nel 1976 al teatro Alberico a Roma, incentrato sulla ribellione del corpo femminile. La *pièce* si presenta come un dialogo tra due soggetti, cliente e prostituta, i quali intraprendono una lotta, il primo in difesa del predominio maschile, la seconda denunciando la posizione di subordinazione cui è relegata la donna nella società patriarcale. La prostituta Manila assume un atteggiamento provocatorio e cerca di rovesciare gli stereotipi sul rapporto cliente/prostituta che vorrebbero la donna volta ad obbedire all'uomo: nell'*incipit* la protagonista intima al cliente di spogliarsi, cercando di sovvertire l'ordine tra compratore e venditore, ribellandosi alle regole del mercato del sesso che imporrebbero l'attività dell'uomo a scapito della passività della donna:

MANILA: Allora, ti spogli?

CLIENTE: Non sono mica una donna!

MANILA: No, lo vedo che hai il cazzo.

CLIENTE: Ma tu... tu chi diavolo sei?

MANILA: Ho la gonna non vedi?

CLIENTE: Sarai mica un travestito? Guarda che io con gli uomini non ci vado.

(MARAINI 2001, 9)

Come afferma Tommasina Gabriele, «the resulting discrepancy serves to confuse the client as to the “identity” of the prostitute» (GABRIELE 2002, 243), al punto che l'uomo arriva a chiedere «Tu chi diavolo sei?» (Maraini 2001, 9). La rivolta della protagonista si sviluppa sotto diverse forme: dal linguaggio utilizzato da Manila, forte, aggressivo e volgare, alla concezione della donna insita nel rapporto tra cliente e prostituta, regolato non da effusioni sentimentali ma dall'interesse economico: ella rivendica la scelta di servirsi del proprio corpo a fini commerciali, evidenziando i limiti e i confini di una relazione sessuale a pagamento. Per fare ciò, Manila oggettivizza provocatoriamente la propria corporeità, attribuendole lo stesso valore degli arredi della stanza.



CLIENTE: Io pago, capito, pago caro e non voglio sentire queste parole.

MANILA: Mica tanto caro. Il mio corpo lo vendo a prezzo ridotto, incluso l'uso della stanza, del letto, delle coperte, del portacenere, della radio, della finestra, del cesso.

CLIENTE: Ma sai che sei meschina? Pensi solo al denaro. Non hai qualcosa dentro che si muove, soffre, piange... non hai un'anima?

MANILA: Mai sentito parlare. (MARAINI 2001, 10)

Nel tentativo di rifiutare la reificazione da parte del soggetto-uomo, Manila realizza la completa identificazione con il proprio corpo, escludendone la dimensione affettiva. Questa oggettivazione volontaria, tuttavia, non si mostra priva di contrasti: proprio perché la donna non è solo corporeità, Manila non riesce ad immedesimarsi nel ruolo che si è attribuita, e si tradisce, confessando l'umiliazione celata dietro l'annullamento dei sentimenti a favore della mera fisicità:

MANILA: [...] Questo è il rischio... a me il guardare mi dà uno strappo, come un rubinetto aperto giù per la schiena... se ad un certo punto guardo ancora mi butto, è così, mi butto dentro la cosa guardata e non ci sono più, calo a fondo, colo a picco, nuoto, corro, mi distendo... mi dico: sono io Manila, stai tranquilla... e invece no, non sono più io manco per niente, sono quella cosa lì guardata... [...]. Eccola là, Manila fatta cane, che se ne sta rattrappito con le zampe di dietro piegate, il culo strizzato, la testa in su che guarda l'uomo e dice: aspetta, amore mio, aspetta; non lo vedi che sto cacando? (MARAINI 2001, 11).

Maraini esprime nello sfogo di Manila le difficoltà affrontate dalle prostitute: nel soliloquio la protagonista denuncia la reificazione subita, conseguenza dell'emarginazione e della stigmatizzazione da parte della società, identificandosi prima come «cosa guardata», successivamente come animale.

Tramite il personaggio di Manila, l'autrice abbatte lo stereotipo che riduce il valore della meretrice alla sua corporeità:

Lo scandalo stava nel fatto che la prostituta non era l'oggetto della storia, ma il soggetto pensante. Infatti lei non si spoglia, non si propone come la bella perduta, cattiva o buona, ma come un corpo in vendita dalla stessa proprietaria di quel bene. Manila si vende consapevolmente perché ha un figlio, perché ha

bisogno di soldi, ma sa quello che fa e rivendica la libertà della sua scelta. Le capita un cliente giovane e bello, nel pieno della sua freschezza sensuale. E qui viene fuori la sua parte umana, di fragilità e di desiderio (MARAINI, MURRALI 2013, 43-44).

Anzitutto Manila è «laureata in Lettere e Filosofia» (MARAINI 2001, 15) e questo rende ancora più inusuale agli occhi del cliente la sua scelta di vita; inoltre, come osservato in precedenza, il suo comportamento ha uno specifico obiettivo: denunciare, mediante la reificazione del proprio corpo, la prostituzione come paradigma della condizione della donna nella società patriarcale. La complessità di questo personaggio, però, va oltre l'intento politico proprio del teatro marainiano: la prostituta filosofa, da «metafora ideologica» (SUMELI WEINBERG 1993, 153), simbolo della ribellione femminista all'ordine patriarcale, grazie alle sue fragilità, alla sua sensibilità e al suo stesso corpo, diviene «persona». La dicotomia tra corpo e spirito che va instaurandosi rivela l'impossibilità, per le prostitute, di rivendicare una completa autonomia e indipendenza dal mestiere praticato e mette in luce le difficoltà dell'opporsi al «destino da etichetta» (MARAINI 2008b, 87) assegnato loro dalla società.

La volontà di denuncia è perseguita dall'autrice anche grazie ad intervalli della *pièce* in cui lo spettatore è coinvolto direttamente a dialogare con i personaggi, non più semplice osservatore ma “attore” dello spettacolo, in modo da consentire all'opera di rivolgersi alla società nel suo complesso; si evidenzia inoltre la funzione sociale e politica del teatro sperimentale degli anni Sessanta.

Prima interruzione e dibattito con il pubblico

MANILA: Silenzio.

CLIENTE: Ma che cavolo vuoi...

MANILA: La so la parte. È che stavo pensando cosa vuol dire: intendersene di prostitute. (Rivolta a un uomo del pubblico) Lei scusi se ne intende di prostitute? Ci è mai stato? Secondo lei una prostituta ha un comportamento speciale, riconoscibile? In che cosa consiste?

Da qui, secondo le risposte del pubblico si dipana il dibattito che va interrotto dagli attori con le battute del testo per ricominciare la recita (MARAINI 2001, 12).

Nel testo i continui attacchi di Manila annullano il desiderio di sopraffazione e indeboliscono la virilità del cliente, contemporaneamente tra i due si instaura una conoscenza che sembra poter condurre ad un avvicinamento finale: la confessione di Manila di essere madre, ad esempio, risveglia la fantasia dell'uomo, che per la prima volta riconosce la donna come una persona, membro della sua stessa società. Egli arriva ad affermare che la parola «prostituta» è svilente per la donna, che dovrebbe piuttosto definirsi «massaggiatrice, accompagnatrice, cortigiana» (MARAINI 2001, 18). Forte della sua scoperta, però, l'uomo tenta per un momento di ristabilire l'ordine patriarcale:

CLIENTE: Tu però sei un poco degenerata, Manila... un po' perversita

MANILA: Che cazzo dici?

CLIENTE: E non parlare volgare.

MANILA: Levati le mutande.

CLIENTE: E vaffanculo, stronza! Chi è che compra qui, io o te?

MANILA: I soldi ce li hai tu e perciò sei tu che compri, ma il piacere ce l'avrai solo tu perciò sei tu che compri te stesso attraverso me (MARAINI 2001, 18).

La ribellione di Manila prosegue: ella è consapevole delle implicazioni del suo mestiere, della reificazione e dell'annullamento delle pulsioni cui è soggetta, ma sa anche che le libertà concesse alla donna in una società di stampo patriarcale non sono maggiori rispetto a quelle previste dalla sua condizione. La denuncia della prostituta si fa generalizzata: la donna subisce sistematicamente restrizioni alla sua libertà, ogni scelta è assoggettata alla volontà dell'uomo secondo le convenzioni sociali e culturali diffuse. La subordinazione cui è relegata la prostituta, secondo l'autrice, può essere quindi estesa al genere femminile in quanto tale: la donna è sempre ridotta a oggetto rispetto a un soggetto maschile dal quale ottenere vantaggi economici e professionali. L'esposizione e la vendita esplicita del proprio corpo sembrano quindi conferire una maggiore libertà alla donna: dichiarando il suo intento di «donna per male», ella paga il prezzo di essere esclusa dalla società, ma mantiene in un certo senso la propria autonomia e soggettività.

Manila viene considerata inferiore sia dal punto di vista sociale che fisico:

MANILA: Mi hai stufato. Paga!

CLIENTE: E come me lo imponi, eh, amore mio? Come fai se rifiuti, che fai? Chiami la polizia? O tiri fuori la pistola? Ma guardati un po', non hai statura, non hai muscoli, non hai fiato, non hai manco il cazzo, che vuoi fare? Io, guarda, prendo la porta e me ne vado, ciao! Questo per dimostrarti che hai bisogno di un protettore. [...]

MANILA: Non fare l'idiota. E pagami quello che devi. Non parlavi di ordine prima, di moralità? E allora comincia col rispettare i patti.

CLIENTE: La moralità consisterebbe nell'eliminare la prostituzione (MARAINI 2001, 26).

La mancanza nella donna dell'attributo virile è tradizionalmente considerata espressione della sua “inferiorità”. Secondo Sigmund Freud, la bambina «si ritiene gravemente svantaggiata per la mancanza di un pene grosso, visibile, ne invidia al maschio il possesso e [...] per questo motivo sviluppa il desiderio di essere un uomo» (FREUD 2013, 220). La centralità riservata al genitale maschile nel rapporto con la sessualità femminile pone l'uomo in una condizione di superiorità rispetto alla donna, la quale si rispecchia, secondo Luce Irigaray, anche nell'ordinamento sociale e culturale. Questa invidia serve, secondo la studiosa belga, a subordinare la donna al predominio maschile e, allo stesso tempo, a sopperire all'insicurezza insita nella sessualità dell'uomo (IRIGARAY 1974, 46).

Nel testo marainiano il cliente si fa portavoce dell'ipocrisia della moralità tradizionale e della cultura dei padri, come sottolineato alla fine: questa verità, pronunciata dallo stesso uomo, lascia Manila inerme; egli se ne va senza pagare e viene rincorso e picchiato dalle colleghe della protagonista. La forza delle donne unite può quindi contrastare la prepotenza e le ingiustizie sociali, ma le radici della tradizione sono troppo profonde, e il tentativo di allontanare dalle prostitute i pregiudizi e gli stereotipi a loro legati si rivela fallimentare. Manila, non riuscendo a scalfire questa forza, chiude la scena cantando a sua figlia una ninna nanna, nel disperato desiderio di regalarle un futuro migliore, esaltando allo stesso tempo la solidarietà femminile: «MANILA: [...] dirai che la tua mamma era una strega dirai che la tua mamma era una fata quando sarai grande vivrai solo fra donne diventerai una strega, diventerai una fata» (MARAINI 2001, 26).

L'attività di meretricio rende esplicite le pratiche di potere esercitate dall'uomo sulla donna, ma può divenire terreno fertile per nuove possibilità di vita al femminile, come evidenziato nell'opera teatrale *Una casa di donne* (1977). La *pièce* viene rappresentata per la prima volta nel 1978 a Bazzano e porta in scena la storia di Manila e la sua vita nel mercato del sesso, attraverso un monologo che intreccia le sue esperienze con quelle di altri personaggi: la madre, le colleghe prostitute, i clienti. Il nome della donna è lo stesso della protagonista di *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*; i due testi teatrali, infatti, vengono posti dall'autrice in un rapporto di continuità:

la commedia *Una casa di donne* potrebbe considerarsi una specie di seconda puntata nel racconto della storia di Manila, la prostituta filosofa [...]. Sebbene *Una casa di donne* venga messa in scena tra il 1978 e il 1979, alcuni anni dopo la rappresentazione di *Dialogo*, la fabula ne anticipa i tempi e si inserisce cronologicamente nel momento in cui Manila, decisa a convivere con le altre prostitute, si accorge di essere rimasta incinta (SUMELI WEINBERG 1993, 155).

Per la *pièce* del 1973 l'autrice sceglie la forma del dialogo: Manila si interfaccia con l'altro, il maschile, ponendone in discussione l'autorità e il dominio sul femminile; nella commedia del 1977, invece, la scelta del monologo conferisce un carattere introspettivo all'opera: la protagonista rievoca la sua vicenda personale secondo il suo percorso di autocoscienza, che viene posto dall'autrice come antecedente rispetto alla lotta contro l'altro sesso di *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*.

Le due opere teatrali descrivono alcune delle vicissitudini della protagonista, mettendo in luce la complessità dei rapporti tra la società patriarcale e la genealogia femminile. Entrambi i testi si collocano nel contesto storico degli anni Settanta, quando le attiviste dei movimenti femministi si battevano per la libertà, l'uguaglianza di diritti e l'indipendenza di tutte le donne, a partire dalle prostitute, per le quali rivendicavano la possibilità di scegliere autonomamente il proprio destino e il proprio mestiere.

In *Una casa di donne* la prostituzione è presentata come l'esito di una serie di scelte intraprese dalla protagonista per esaudire il desiderio di indipendenza e libertà che ella non può soddisfare accettando i compromessi della società androcentrica, in cui è stigmatizzata. Secondo la definizione dello studioso

Erving Goffman, infatti, le prostitute rispondono alla categoria di «devianti» rispetto all'ordine sociale, poiché rappresentano «chi volontariamente e apertamente rifiuta di accettare il posto sociale che gli è stato assegnato, e si comporta in modo irregolare e ribelle nei confronti delle [...] istituzioni fondamentali come la famiglia, il sistema di gruppi di età, la divisione stereotipata di ruoli tra i sessi» (GOFFMAN 1963, 156).

Nel testo teatrale in questione si colgono le contraddizioni del sistema di mercificazione del corpo femminile: la volontà di prostituirsi si delinea anzitutto come un rifiuto dell'autorità paterna; il simbolo del maschile è rappresentato da Paolo, fidanzato di Manila, che ella ama ma a cui rinuncia per preservare la sua dignità e la sua indipendenza, rifiutando così l'annullamento e l'assoggettamento impliciti nella relazione tra uomo e donna di stampo patriarcale:

Dunque Paolo diceva che io non sapevo fare l'amore, che ero fredda, stupida, goffa, sciatta, pasticciona... lui era naturalmente solerte, pratico, generoso, abile, magnifico, grandioso, pieno di inventiva e di fantasia... morale: non ero degna di lui... cioè, se volevo essere degna dovevo lasciarmi forgiare, modellare, dovevo diventare una sua copia, una sua appendice, una figlia amorosa e amata uscita dal suo cervello divino (MARAINI 2000, 571).

La nascita della donna dal cervello dell'uomo fa riferimento al mito di Atena: come ricorda Adriana Cavarero, «Zeus della tradizione mitica [...] inscena una mimesi della maternità del tutto esplicita e “materiale”: egli partorisce dal suo cranio la figlia Atena, già adulta e bardata di armi luccicanti» (CAVARERO 1990, 110): il maschile sostituisce così il femminile nel ruolo di datore di vita, relegando il secondo alla funzione di “contenitore”. La presenza di armi, inoltre, suggerisce un accostamento insolito: pertinenti all'esibizione del potere maschile (Cfr. JUNG 1967), in questo caso esse vengono attribuite alla dea con lo scopo di reprimere la natura femminile e le differenze tra sessi e favorire una visione androcentrica del mondo.

Nella *pièce* Paolo è in conflitto con la madre di Manila: «la chiamava “quella lì” e mi proibiva di vederla. Mia madre lo ricambiava in peggio. Mi diceva: liberati di quella piattola, ti sta succhiando la vita» (MARAINI 2001, 571). La scelta di vita della protagonista si pone tra due poli: ella può entrare a far parte della

società patriarcale e subordinarsi al potere dell'uomo, oppure compiere una scelta inusuale, che la porrà in una condizione di emarginazione ma, allo stesso tempo, le permetterà di onorare il suo legame con la sfera femminile. In questo contesto, la prostituzione viene presentata come alternativa di vita rispetto a quella concessa dall'ordine patriarcale; il rovesciamento della situazione viene sancito definitivamente quando Paolo si reca da Manila per chiederle del denaro, stabilendo un rapporto di dipendenza economica insolito, ossia dell'uomo nei confronti della donna.

Gli ho dato trecentomila lire. Che non si faccia più vedere. Mi ha ringraziata, mi ha riempita di gentilezze. Finte. Era così sicuro della sua superiorità, della sua intoccabilità. Glieli ho dati apposta. Perché si sentisse umiliato. Glieli ho messi nelle mani, in contanti, soddisfatta di vedere le sue pupille che si allargavano penosamente (MARAINI 2000, 574).

La simbolica umiliazione dell'uomo è rimarcata dalle figure di clienti descritte da Manila, che parla con ironia dei suoi frequentatori, i quali pagano per subire mortificazioni di ogni genere. Dietro la rappresentazione di questi personaggi, però, è celata la potenza dell'uomo che subordina il corpo femminile alla propria volontà: la dominazione maschile persiste, e la donna può opporre solo un'estrema difesa, assoggettando la sua sessualità ad un volere esterno al proprio corpo e annullando le sue pulsioni. La reificazione del corpo non le consente quindi una completa liberazione dai meccanismi del patriarcato: anche quando è volontaria e consapevole, la prostituzione si presenta come la risultanza di una società misogina.

Una possibilità di allontanamento dai giochi di potere e di subordinazione viene però proposta nel finale, quando Manila, con la scelta di proseguire la propria gravidanza, si sottrae alle costrizioni sociali, unificando le figure antitetiche di madre e prostituta, precedentemente incarnate da sua madre.

Il tema della maternità occupa un posto di rilievo nella storia di Manila: si affaccia nel finale di *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, quando la donna prende fra le sue braccia la figlia e invoca per lei un futuro migliore e diverso rispetto al suo, e si sviluppa poi nella *pièce Una casa di donne*, dove la protagonista, ritratta nella fase iniziale della sua maternità, indaga il rapporto

con il materno, narrando la vicenda di «un amore che si stabilisce con molte difficoltà» (IRIGARAY 1984, 82).

Lei dice che le ho rovinato la vita. Io dico che è lei che me l'ha rovinata a me. Fa finta di non ricordare com'era quando io avevo cinque anni e sembravo un ragazzino pelato e infelice... che le correvo dietro, le rubavo il profumo per sentirmela vicino, l'aspettavo la notte fino alle tre. E ogni volta che entrava in casa con un uomo diverso andavo in bagno a lavarmi... mi lavavo per ore, col sapone da cucina [...] per non sentire nessun rumore di letto, nessun rumore di risata, nessun rumore di passi (MARAINI 2000, 567).

Manila conosce l'attività di meretricio dall'infanzia poiché è sua madre a praticarla, rendendola partecipe e complice involontaria: il rifiuto del mestiere materno è simbolicamente rappresentato dalla necessità della protagonista di lavarsi le mani, gesto che denota un desiderio di purificazione del proprio corpo in luogo di quello materno. Le esperienze traumatiche si trasformano in pensieri funerei: «dentro il suo ventre c'è una cassa da morto e dentro la cassa da morto ci sono io che mi mangio un cioccolatino al latte» (MARAINI 2000, 569). Il ventre diventa a livello simbolico un luogo di morte, buio e inospitale; allo stesso tempo, però, è lo spazio vitale che consente la crescita, come suggerisce il riferimento al latte materno. La sua descrizione evidenzia l'ambivalenza del rapporto madre-figlia: Manila arriva a desiderare di morire e di non divenire mai madre, come chiarito da Sumeli Weinberg: «Manila decide sul proprio destino di “figlia che non vuole essere madre”, sapendo che la sua scelta non è che il desiderio di morte, di annullare il vecchio concetto di donna» (SUMELI WEINBERG 1993, 156). Tuttavia, quello con il materno è un legame che Manila non vuole recidere, e che verrà rivalutato nel finale per rivendicare la sua identità femminile e non soccombere al potere maschile: anche Manila, infatti, decide di intraprendere l'attività di prostituta. La figura materna resta per tutto lo sviluppo della *pièce* un punto di riferimento, un richiamo costante: l'invocazione «cara mamma», reiterante nel corso del testo, la suggerisce come principale interlocutrice della protagonista.

La prostituzione avvicina dunque Manila al «*continuum* materno»: l'«infinito [...] che sta alle spalle di ogni nata e di ogni nato, e [...] che in avanti si prospetta come possibile quando una donna genera una figlia» (CAVARERO



1990, 60). L'iniziale rifiuto di maternità da parte della protagonista si trasforma in desiderio quando la sua compagna confessa di essere incinta e quando, successivamente, ella stessa scopre di aspettare un bambino: «Io ho deciso di tenerlo. Voglio fare questo bambino... che poi sono sicura sarà una bambina, lo sento» (MARAINI 2000, 582). Alla fine della sua confessione, la protagonista sembra riappacificarsi con la figura materna: «La mia mamma Giuseppa [...] mi ha insegnato a muovermi nel mondo come una pantera, decisa e silenziosa, con la pelle del colore della notte [...], il cuore fermo, e un'allegria esplosiva dentro i muscoli tesi» (MARAINI 2000, 582).

La prostituzione diventa dunque espressione della libertà femminile dal patriarcato, dalle convenzioni sociali e dall'immagine tradizionale della donna, cui Manila contrappone una femminilità trasgressiva e autonoma. Nella *pièce* la presa di coscienza della protagonista è realizzata attraverso il corpo, inizialmente asservito al maschile, poi fulcro della sua emancipazione: la scelta di intraprendere la gravidanza restituisce a Manila la soggettività e insieme le capacità di azione e di decisione, evidenziate dall'uso di verbi come «ho deciso», «voglio» (MARAINI 2000, 582).

Maraini parte dalla rappresentazione di donne anticonvenzionali, dimostrando come quella della prostituzione possa divenire una scelta consapevole per instaurare quella che viene definita da Irigaray una «nuova socialità» (IRIGARAY 1987, 94). Ne è un esempio anche Veronica Franco, donna vissuta nel Cinquecento la cui storia ispira a Maraini il testo teatrale *Veronica, meretrice e scrittrice*, sviluppato in due atti e rappresentato per la prima volta nel 1991 a Taormina. Veronica era una cortigiana: «la dama intelligente e piena di fascino, colta e raffinata che vive in casa propria e tiene corte» (BULLOUGH 2015, 123). Come ricorda l'autrice, l'interesse per questa figura storica nasce proprio dalla particolarità della sua condizione:

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 (MARAINI 2008, 43-44).

L'eccezionalità e la complessità della figura di Veronica si esprimono nella contrapposizione tra le limitazioni sociali e fisiche che ella subisce a causa del suo mestiere e il desiderio di libertà ed emancipazione cui aspira grazie alla sua sete di conoscenza e di cultura. Come per la protagonista di *Una casa di donne*, il mestiere di prostituta costringe Veronica ad una condizione di sostanziale dualismo: da un lato è obbligata ad osservare alcune restrizioni sociali, come il vivere nella zona di Rialto, dall'altro gode di maggiori libertà rispetto alle donne "comuni" proprio in quanto *meretrice*: è, ad esempio, autorizzata ad istruirsi allo scopo di intrattenere i suoi clienti.

La storia di Veronica viene narrata dalla protagonista in prima persona, secondo una struttura circolare: inizia nel lazzeretto di Venezia, dove la donna si trova dopo aver contratto la peste, e termina nello stesso luogo, da cui assieme alla suora Anzola ella decide di partire e cambiare vita, peregrinando per il mondo e chiedendo l'elemosina. Durante la sua permanenza nel lazzeretto, la protagonista dà voce ai suoi conflitti interiori nel corso della confessione con suor Anzola, ripercorrendo attraverso un *flashback* tutta la sua vita. A Veronica si affianca quindi una religiosa, secondo uno schema dei personaggi più volte ripreso da Maraini, riscontrabile anche in testi come *La vacanza* o *Il manifesto*, dove le suore sono figure antitetiche rispetto alle protagoniste ma ugualmente condizionate dal sistema patriarcale in cui si muovono. La suora, infatti, sebbene sia una figura diametralmente opposta a quella della prostituta, subisce una distorsione della propria corporeità simile in un certo senso a quella della protagonista per una volontà "maschile", umana nel caso di Veronica, divina nell'altro; volontà che verrà accantonata nel finale dalle due donne in favore della libertà.

Il nucleo della *pièce* ruota attorno al tema della prostituzione come scelta di vita, affrontata da Maraini a partire dalla corporeità femminile: come Manila in *Dialogo di una prostituta con un suo cliente*, Veronica è consapevole dell'oggettivazione cui è sottoposta da parte dei suoi clienti:

ANZOLA: Lo amavate?

VERONICA: Io sì. Era lui che non amava me. O forse sì, mi amava, ma con distacco... una cortigiana non si possiede, si divide. Diventano tutti amici, solidali, complici... solo le vere morose si posseggono... le altre si dividono, da

buoni camerati... a uno piace il seno, a un altro la bocca, un terzo gli occhi, un quarto i piedi... (MARAINI 2001b, 39).

In entrambe le donne la libertà della mente si lega alla servitù del corpo, la padronanza di sé tenta di convivere con lo sfruttamento fisico proveniente dall'esterno. I personaggi di Maraini anelano a un riscatto per la loro condizione di subalternità intraprendendo una lotta alla cultura maschile, denunciando lo sfruttamento e la reificazione del corpo subiti. La battaglia è condotta attraverso il dialogo: mentre Veronica, in contrasto con la mentalità comune, esalta l'importanza dell'affettività nel suo mestiere, il marito ribadisce la natura commerciale del rapporto con i clienti e la conseguente reificazione del corpo femminile, mostrandosi così interessato solo all'aspetto economico e ai vantaggi che può trarne.

VERONICA: Vengono qui per conversare, bere e giocare a carte. Non è una vendita spiccia come in strada.

PAOLO: Sono affari, Veronica, affari!

VERONICA: Io scrivo versi, Paolo. Io suono. Mi piace amoreggiare. 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!

VERONICA: Per te che sei un puro, che ami il denaro per quello che è. Ma io lo amo per quello che mi dà, è diverso... (MARAINI 2001b, 16).

L'uomo insiste sul rapporto servo-padrone che si instaura in qualsiasi relazione tra uomo e donna in un'ottica di stampo patriarcale, nella quale egli si riconosce nel ruolo di soggetto-padrone. Veronica, però, non soccombe al destino di reificazione che la società vorrebbe imporle: si oppone alla cultura dei padri grazie alla sua cultura, alla ricerca di autonomia e libertà: la donna, ad esempio, è gelosa dell'indipendenza di cui godono gli uomini che le fanno visita. «VERONICA: E se fossi io ad 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...» (MARAINI 2001b, 21).

La consapevolezza delle scelte e delle restrizioni sottese al mestiere di prostituta progredisce nel corso del racconto: il rapporto con suo marito Paolo si dimostra falso e opportunistico, in quanto l'uomo è interessato solo al suo denaro; nelle relazioni con i clienti, che lei ama e da cui ha avuto alcuni figli, resta comunque un distacco che spinge gli uomini ad amarla «come si ama Venezia», mentre Veronica vorrebbe essere amata «non come una città, ma come una persona» (MARAINI 2001b, 20). La protagonista viene inoltre accusata di stregoneria dal precettore dei suoi figli, uomo al quale non si era voluta concedere nonostante i vari tentativi di sedurla.<sup>2</sup> Grazie alla sua astuzia e alla sua intelligenza la donna «riesce a cavarsela con pochi obblighi» (MARAINI, MURRALI 2013, 275): ella minaccia il Monsignore di rivelare i nomi dei cardinali che periodicamente le fanno visita, smascherando la corruzione presente nella sfera ecclesiastica. Maraini denuncia in questo modo gli atteggiamenti ambigui della Chiesa cattolica nei confronti della prostituzione nel XVI secolo. Come sostiene lo storico Bullough, infatti,

la tendenza generale era quella di accettare la prostituzione come uno dei tanti aspetti della vita. Se non si poteva fare a meno di accettarla, bisognava però tenerla sotto controllo, da cui gli sforzi fatti per confinarla in determinati quartieri e per contraddistinguere le donne che la praticavano. Si fece di tutto per impedire al clero di avere rapporti con le prostitute, ma anche questo tentativo non fu sempre coronato dal successo (BULLOUGH 2015, 118).

Le vicissitudini che hanno condotto Veronica al lazzaretto, secondo il racconto a suora Anzola, la spingono nel finale ad abbandonare la sua vita precedente: ella si libera dalla soggezione al maschile, anche se solo fisica, e conquista la libertà agognata nel corso di tutta la sua vita. Se all'inizio della *pièce* sembra concentrata solo sulla sua corporeità e bellezza, come si evince dal suo risveglio nel lazzaretto («Dov'è lo specchio, sorella! Devo specchiarmi, sorella [...]. Io, se perdo la faccia, sorella, perdo tutto [...]. Stupida piccola peste [...]! Te la prendi con chi ha bisogno del corpo come un panettiere della sua farina» (MARAINI 2001b, 9-10), nell'epilogo Veronica subisce un cambiamento interiore, che la spinge ad individuare nuove priorità: «Voglio respirare un poco d'aria fresca [...]. È cambiata l'aria, avete visto?» (MARAINI 2001b, 57). Il lazzaretto diviene punto di rinascita per Veronica e suora Anzola, che decidono di partire e

cambiare vita, ribellandosi al destino loro riservato. Come per *Una casa di donne*, nel finale si assiste ad una vicinanza che supera le differenze tra le donne, nella ricerca di un futuro comune per recuperare la propria soggettività attraverso un'emancipazione che, grazie all'autrice, da "letteraria" (MARAINI 1996, 67) diviene "sociale". Un esito analogo a *Veronica, meretrice e scrittrice* è riscontrabile ne *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, uno dei capolavori marainiani, che nel 1990 vede le stampe come romanzo e nel 1991 diviene opera teatrale per poi ispirare nel 1997 il film *Marianna Ucrìa* di Roberto Faenza.

Nel romanzo, la protagonista Marianna viene abusata dallo zio all'età di sei anni, con conseguente *shock* che la rende muta. Alla violenza perpetrata dall'uomo si aggiunge il trauma provocatole dal padre, che decide di dare Marianna in sposa proprio al suo stupratore: come afferma Joan Cannon,

the horror of the rape itself is compounded by the complicity of the father, who hushes up the incident and ultimately marries his daughter to the rapist. It is the father's betrayal, more than the rape itself, that is reflected, as we shall see, in the screen memory (CANNON 1995, 140).

Marianna viene così doppiamente offesa dalla violenza del sistema patriarcale. Per reazione, il corpo attua una difesa, chiudendosi alla comunicazione con il mondo esterno. Impossibilitato ad esprimersi attraverso la parola, esso diviene una prigione per la protagonista. La prigionia del corpo, però, va disgregandosi a mano a mano che Marianna decide di riappropriarsi della propria soggettività: in un primo momento ella rifiuta di concedersi allo zio-marito, poi cede ad un nuovo amore e, infine, decide di partire per Napoli assieme alla serva Fila, facendo crollare definitivamente le barriere che la confinavano a «spiare i respiri degli altri» (MARAINI 2006b, 497). L'evoluzione del personaggio di Marianna contrasta con il declino dello zio-marito, suggellato infine dalla sua morte. È ancora una volta attraverso il corpo che se ne descrive l'involuzione: prima predatore e violentatore, Maraini descrive la fragilità e la debolezza dell'uomo nel giorno del suo funerale, attraverso le parole di Marianna: «Quel corpo nudo abbandonato sulle lastre di pietra, pronto a essere tagliato, svuotato, riempito di salnitro, le ispirava adesso una improvvisa simpatia. O forse qualcosa di più, della pietà» (MARAINI 2006b, 520). Nel finale, l'autrice

propone un rovesciamento del rapporto uomo-donna in favore di quest'ultima: come per altre eroine marainiane analizzate, la reificazione e la violenza corporea forniscono alla protagonista la spinta per ribellarsi al potere patriarcale. Nonostante le violenze, i pregiudizi sociali e i tentativi di sottomissione da parte del maschile, la donna riesce a imporre il proprio io grazie ad una graduale presa di coscienza, fino a decidere, nel finale, di partire con un'altra donna, in una fuga che si fa fisica e metaforica. Nell'epilogo della vicenda si esalta così il legame della protagonista con l'universo femminile, la sua emancipazione e la conquista della propria soggettività.

## Note

---

<sup>1</sup> L'influenza esercitata da Simone De Beauvoir è esplicitamente dichiarata da Maraini in opere come *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, Rizzoli, Milano 2018. Il contatto dell'autrice con Luce Irigaray avviene invece mediante il collettivo La Maddalena: come ricorda lo studioso Tony Mitchell, «La Maddalena [...] organized theater festivals with discussion forums about issues such as rape, divorce, abortion, prostitution, and to which international figures like Juliet Mitchell, Kate Millet, Germaine Greer and Luce Irigaray were invited as guestspeaker». (Cfr. Tony MITCHELL, "Scrittura Femminile": *Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini*, in «Theatre Journal», vol. 42, No. 3, Women and/in Drama (Oct., 1990), Johns Hopkins University Press, p. 338).

<sup>2</sup> Maraini dedica ampio spazio al tema della stregoneria nella sua opera, in particolare nella *pièce* dal titolo *Zena*, atto unico del 1974. La donna-strega, infatti, è secondo l'autrice uno dei simboli dell'emancipazione femminile dalla sudditanza maschile. Quella della strega è un'immagine utilizzata dalla cultura maschilista per relegare la donna ai margini della società, ponendola come figura del "male" in contrapposizione a quella del "bene", incarnata dall'uomo. Sul tema cfr. Dacia MARAINI, *Zena*, in EADEM, *Fare Teatro*, cit.; *Tre donne. Una storia d'amore e disamore*, Rizzoli, Milano 2017; *Corpo felice. Storia di donne, rivoluzioni e un figlio che se ne va*, cit.

## Bibliografia

ANGELUCCI 2013:

Gianfranco ANGELUCCI, *Segreti e bugie di Federico Fellini*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2013.

BARATTONI 2017:

Luca BARATTONI, *Diritto negato, pratica alienante, collisione corpo/macchina: l'identità ferita nella rappresentazione cinematografica del lavoro*, in «Italice», vol. 94, n. 1 (2017), pp. 124-52.

BAUDRILLARD 1997:

Jean BAUDRILLARD, *De la séduction*, Éditions Galilée, Paris, 1979; *Della seduzione*, trad. di Pina Lalli, SE, Milano, 1997.

CANNON 1995:

Joann CANNON, *Rewriting the Female Destiny: Dacia Maraini's La lunga vita di marianna Ucrìa*, in «Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures», vol. 49, n. 2 (1995), pp. 136-46.

CAROTENUTO 2017:

Carla CAROTENUTO, *Le figure religiose tra femminilità e misticismo*, in *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, a c. di Manuela Bertone, Barbara Meazzi, ETS, Pisa, 2017, pp. 187-99.

CARÙ 2000:

Paola CARÙ, *Vocal Marginality. Dacia Maraini's Veronica Franco*, in *The pleasure of writing. Critical essays on Dacia Maraini*, a c. di Rodica Diaconescu-Blumenfeld, Ada Testaferri, Purdue University Press, West Lafayette, 2000, pp. 179-82.

CAVARERO 1990:

Adriana CAVARERO, *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*, Editori Riuniti, Roma, 1990.

DE BEAUVOIR 1949:

Simone DE BEAUVOIR, *Le Deuxième Sexe*, I-II, Gallimard, Paris, 1949.

DIACONESCU-BLUMENFELD 2000:

Rodica DIACONESCU-BLUMENFELD, *Body as Will. Incarnate Voice in Dacia Maraini*, in *The pleasure of writing. Critical essays on Dacia Maraini*, a c. di Rodica Diaconescu-Blumenfeld, Ada Testaferri, Purdue University Press, West Lafayette, 2000, pp. 195-214.



FREUD 2013:

Sigmund FREUD, *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, Leipzig-Wien, 1915-17; *Introduzione alla psicoanalisi*, trad. di Marilisa Tonin Dogana, Montecovello, 2013.

GOFFMAN 1963:

Erving GOFFMAN, *Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity*, Prentice-Hall, Inc., 1963.

HIPKINS 2016:

Danielle HIPKINS, *Italy's Other Women: gender and prostitution in Italian cinema, 1940-1965*, Peter Lang, Bern, 2016.

IRIGARAY 1974:

Luce IRIGARAY, *Speculum. De l'autre femme*, Éditions de Minuit, Paris, 1974.

IRIGARAY 1984:

Luce IRIGARAY, *Éthique de la différence sexuelle*, Éditions de Minuit, Paris, 1984.

IRIGARAY 1987:

Luce IRIGARAY, *Sexes et Parentés*, Éditions de Minuit, Paris, 1987.

JUNG 1967:

Carl Gustav JUNG, *Der Mensch und seine Symbole*, Walter-Verlag, Olten, 1964.

MARAINI 1996:

Dacia MARAINI, *Un clandestino a bordo*, Rizzoli, Milano, 1996.

MARAINI 2000:

Dacia MARAINI, *Fare Teatro 1966-2000*, Rizzoli, Milano, 2000, 2 voll.

MARAINI 2001a:

Dacia MARAINI, *Dialogo di una prostituta con un suo cliente. Due donne di provincia. I sogni di Clitennestra*, BUR, Milano, 2001.

MARAINI 2001b:

Dacia MARAINI, *Veronica, meretrice e scrittrice. La terza moglie di Mayer. Camille*, BUR, Milano, 2001.

MARAINI 2006a:

Dacia MARAINI, *Memorie di una ladra*, Rizzoli, Milano, 2006.

MARAINI 2006b:

Dacia MARAINI, *Romanzi*, RCS. Libri S.p.A., Milano, 2006.

MARAINI 2008a:

Dacia MARAINI, *Dacia Maraini in scena con Marianna, Veronica, Camille e le altre*, a c. di Gioconda Marinelli, Angela Matassa, Ianieri, Pescara, 2008.

MARAINI 2008b:

Dacia MARAINI, *Lettere a Marina*, BUR, Milano, 2008.

MARAINI 2016:

Dacia MARAINI, *Se un personaggio bussa alla mia porta «come si racconta»*, Rai Eri, Roma, 2016.

MARAINI – MURRALI 2013:

Dacia MARAINI, Eugenio MURRALI, *Il sogno del teatro. Cronaca di una passione*, BUR, Milano, 2013.

MESSINA 2014:

Claudia MESSINA, *Scrittrici del Rinascimento in scena: il teatro di Dacia Maraini*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a c. di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Paola Pecci *et al.*, Adi, Roma, 2014, pp. 1-15.

MITCHELL, 1990

Tony MITCHELL, *"Scrittura Femminile": Writing the Female in the Plays of Dacia Maraini*, in «Theatre Journal», vol. 42, n. 3, Johns Hopkins University Press, 1990, pp. 332-49.

PEJA 2012:

Laura PEJA, *La drammaturgia di Dacia Maraini. Paradossi di un teatro di militanza e poesia*, in «Comunicazioni sociali», n. 1 (2012), pp. 115-35.

SAMÀ 2011:

Cinzia SAMÀ, *Marianna Ucrìa: in scena dalla pagina allo schermo*, in *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, a c. di Juan Carlos De Miguel Y Canuto, Perrone, Roma, 2011, pp. 245-77.

SANTAGOSTINO 1996:

Giuseppina SANTAGOSTINO, *La lunga vita di Marianna Ucrìa: tessere la memoria sotto lo sguardo delle chimere*, in «Italice», vol. 73, n. 3 (1996), pp. 410-28.

SERUGHETTI 2019:

Giorgia SERUGHETTI, *Innocenza e pericolo: discorsi sulla "prostituta" dalla legge Merlin alle proposte di riforma*, in *La prostituzione nell'Italia contemporanea. Tra*

*storia politiche e diritti*, a c. di Annalisa Cegna, Natascia Mattucci, Alessio Ponzio, eum, Macerata, 2019, pp. 53-71.

SUMELI WEINBERG 1993:

Maria Grazia SUMELI WEINBERG, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, University of South Africa, 1993.

TOMMASINA 2002:

Gabriele TOMMASINA, *From Prostitution to Transsexuality: Gender Identity and Subversive Sexuality in Dacia Maraini*, in «Italian Issue», vol. 117, n. 1 (2002), pp. 241-56.

ZITO 2011:

Antonio Nicolò ZITO, *Da Dacia a Marianna: una lettura di La lunga vita di Marianna Ucrìa*, in *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, a c. di Juan Carlos De Miguel Y Canuto, Perrone, Roma, 2011, pp. 55-67.