

PAOLA LAURA GORLA
Università Cattolica di Milano - Sede di Brescia

Specchi barocchi: la dispersione dell'eterno femminile Dall'archetipo femminile cinquecentesco alle donne del don Juan

Intento del presente lavoro è un'analisi del rapporto di accettazione/ricusazione dell'eredità rinascimentale da parte del barocco relativamente al tema specifico dell'eterno femminile o della donna angelicata. In particolare, il passaggio dall'immagine femminile in Juan Boscán, Garcilaso e Hernando de Acuña, fino ad arrivare alla galleria di donne del don Juan.

A tal fine è necessario produrre una definizione soddisfacente del concetto di archetipo femminile in riferimento al Rinascimento, una definizione che sia anche genealogica. L'eterno femminile cinquecentesco, reperibile nei tre autori suddetti, è sintesi di almeno tre filoni ereditari: da un lato, proviene dall'eredità petrarchesca del dolce stilnovo; dall'altro, raccoglie in modo nuovo un'eredità trobadorica – alla quale lo stilnovismo aveva attinto a sua volta –; infine, è riconoscibile un filone di eredità araba, reperibile nelle *jarchas* e nel *Romancero viejo*, che in questa sede non analizzeremo.

La produzione lirica trobadorica o *gaia scienza* dei trovatori (secondo una definizione nietzschiana) si articola su due poli: l'io dell'amante-poeta e la *domna* come *domina*; di qui, che il loro rapporto è un *servir*, forma per eccellenza dell'amore cortese. Il desiderio non appagato, l'amore come insoddisfazione e mancanza, è tema centrale: la canzone trobadorica è una domanda d'amore e l'oggetto del desiderio è la donna lontana, che si desidera non *benché*, ma *perché*... lontana. Vi è allora speranza in luogo di possesso, raffinato piacere della sofferenza, affanno....

La canzone ruota instancabilmente intorno al primo polo, quello dell'io amante-poeta, e rifugge da ogni descrizione, percezione o oggettività corporea. È mero esibizionismo del soggetto in quanto desiderante.

Non è da dimenticare che la produzione lirica trobadorica si radica pro-

fondamento nella struttura feudale¹ e richiama in causa tutta una simbologia feudale: il servizio del signore, la reciprocità degli obblighi e la ricompensa, che corrisponderebbe alla domanda d'amore. Donna e feudalità sono una cosa sola, per questo motivo si parla anche del genere della canzone *sirventese* (sirviante e cortese), dove si mescolano la lode del signore e la lode della dama, il servizio al signore e il servizio alla dama.

La donna, altro polo nella lirica trobadorica, è orientamento e guida, esempio di virtù e fonte di ogni bene, conoscenza e amore – e qui, l'eredità dantesca –.

Il paragone tra la donna e l'*angelo*, come si sa, è stilnovista, per la precisione è dovuto al bolognese Guido Guinizelli. Nella trattazione stilnovista del tema amoroso si riconoscono due correnti: la prima, facente capo a Cavalcanti – e forse filiatà più direttamente all'eredità trobadorica – che si risolve nei due registri estremi e complementari dell'amore estatico suscitato dalla donna angelicata e dell'amore angoscioso; la seconda, dantesca, pone l'accento sul tema della virtù beatificante della donna (*spirto d'amor che mi ditta dentro*), donna che è fonte di salvezza (la ricompensa trobadorica).

Lo stilnovismo ricava quindi dall'esperienza trobadorica l'immagine della donna come orientamento e guida, essere solare e angelico.

Petrarca raccoglie il retaggio della lirica amorosa stilnovista aggiungendovi una più completa e articolata analisi psicologica – a tratti è confessione aperta e abbandonata –. In un certo senso Petrarca recupera direttamente dalla lirica trobadorica l'interesse per l'io del poeta-amante come soggetto desiderante. Laura, la sua donna angelo, riflette la sua presenza nelle forme della natura nelle quali l'animo del poeta cerca consonanze.

La diffusione dell'umanesimo coincide con un periodo di passaggio dal feudalesimo a quello che potremmo definire un capitalismo incipiente, dalla Cristianità medioevale alla Riforma e Controriforma, dalla disgregazione del potere politico alla sua concentrazione nello stato moderno, dalla vita rurale alla vita urbana – il Rinascimento, come si sa, è cultura urbana: per chi la pro-

¹ Si veda al proposito, tra gli altri: Mario Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche Editrice, 1984.

duce, per i destinatari e per i temi, coincide con sviluppo economico e demografico delle città.

Quindi, con la sostanziale scomparsa del feudalesimo, da cui prendeva le mosse la lirica sirventese, vien meno la reperibilità del concetto trobadorico di ricompensa e, come vedremo, non sopravviverà, nel '500, neanche il concetto dantesco di salvezza attraverso la figura femminile.

Alexander Parker sintetizza bene in un suo articolo il pensiero cinquecentesco relativo al concetto di *bellezza e amore*, sottolineando la sua filiazione al platonismo. Dice: "...Platón basa su filosofía del amor en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa alla belleza de los cuerpos humanos; luego a la belleza de la bondad; luego a la belleza de las ideas, y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón..."².

C'è da dire che il concetto di *amor platonico* che Parker reperisce nel Rinascimento spagnolo non compare assolutamente in Platone, almeno in questi termini. È necessaria tuttavia una precisazione riguardo all'affermazione di Parker: la filosofia del neoplatonismo situa sì l'amore umano all'interno della cornice dell'amore divino e gli dà un valore spirituale nell'itinerario dell'uomo verso Dio. Ma questa divinizzazione vien meno già alla fine dell'Umanesimo. La bellezza femminile perde la sua connotazione salvifica e divina e si avvicina maggiormente alla natura, rifiutando il questo modo il lascito stilnovistico della spiritualità. Sicuramente la Controriforma, con il suo timore per la dispersione e l'eterodossia, ebbe un ruolo importante in questo senso, ma non meno importante fu il magisterio di Ausiàs March e il suo rigore analitico nell'espressione dei sentimenti del poeta. Nel Rinascimento spagnolo l'amore non eleverà lo spirito, né la donna sarà chiamata angelo. La passione è solo e solamente umana.

Da Petrarca, si sa, il Rinascimento eredita la fine esplorazione dell'animo del poeta e il sentimento verso l'amata e la natura. L'amore torna ad essere amore per una mancanza, un desiderio non appagato che, in particolare in Bo-

² Alexander Parker, *Dimensiones del Renacimiento español*, in Francisco Rico, "Historia y crítica de la literatura española", Barcelona, Ed. Crítica, II, p. 67.

scán, come in Petrarca, è un *bendito amor* e un tesoro che uccide e al contempo ha un potere vivificatore – e questo è il paradosso trobadorico –.

Sappiamo che nel Rinascimento l'io tende a collocarsi al centro di tutto, è istanza prima, fulcro di tutto un sistema di relazioni, con Dio, con il mondo, con gli altri uomini. Ed è sempre l'io che ama, apprendendo la lezione petrarchesca dell'analisi psicologica del sentimento e conciliandola con la prospettiva trobadorica dell'io amante-poeta che è io desiderante.

Vediamo alcuni esempi:

Juan Boscán

Si no os uviera mirado,
no penara,
pero tampoco os mirara.

Veros harto mal á sido,
mas no veros peor fuera;
no quedara tan perdido
pero mucho más perdiera.
¿Qué viera aquél que os viera?
¿Cuál quedara,
señora, si no os mirara?

* *

Es tal y tan verdadera
mi pena por conoceros,
que, si tanto no os quisiera,
yo quisiera no quereros.

Que nuevo caso de amor
ordenáis que'n mi comience:
combatirme el desamor,
adonde el amor me vence.

No es mucho, pues tan entera
es mi pena en conoceros,
que, si tanto no os quisiera
yo quisiera quereros.

Entrambe le liriche di Boscán presentano rigore logico e analisi espressiva di provenienza marchiana: un austero intellettualismo domina la turbolenza passionale; vi si reperisce inoltre un sottile psicologismo di stampo petrarche-

sco e un interesse per il sentimento trobadorico: la donna infatti è assente, totalmente priva di descrizione – come avveniva nella lirica trobadorica – e solo è causa della nascita dell'amore nell'io poeta-amante. È assente in entrambe le liriche la coreografia naturalistica di stampo petrarchesco.

Vediamo ora un altro esempio di lirica rinascimentale, Garcilaso:

Cuando me paro a contemplar mi estado,
y a ver los pasos por do me ha traído,
hallo, según por do anduve perdido,
que a mayor mal pudiera haber llegado;
mas cuando del camino estó olvidado,
a tanto mal no sé por do he venido;
sé que me acabo, y más he yo sentido
ver acabar conmigo mi cuidado.

Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quién sabrá perderme y acabarme,
si ella quisiere, y aun sabrá querello;
que pues mi voluntad puede matarme,
la suya, que no es tanto de mi parte,
pudiendo, ¿qué hará sin hacello?

Il tema è di palese provenienza petrarchesca, ma l'esplorazione dell'animo del poeta è, comunque, più contenuta rispetto che in Petrarca; vi si legge quindi la lezione marchiana e virgiliana. È presente il tema del dolce soffrire (*sabrá perderme y acabarme*) ma, ancora una volta, la donna non è angelo. Anche in un'altra lirica ben nota di Garcilaso, "En tanto que de rosa y azucena", dove la bellezza giovanile della dama si presenta attraverso le classiche opposizioni petrarchesche – passione e castità, quindi desiderio e rispetto – la dama a cui il poeta si dirige è al contempo un archetipo e un esempio di archetipo, una donna concreta che si è trasformata in un ideale, come Laura. Manca ancora la descrizione (medesima istanza trobadorica), mentre si fa cenno solamente a tre sue caratteristiche: il colorito rosso e bianco, i lunghi capelli biondi, il collo bianco e ritto – tutti incanti convenzionali nell'arte rinascimentale – quindi: una donna dal profilo impreciso e sfumato e una descrizione aliena da contingenze o biografismi di sorta.

Quel che succede con l'avvento del gusto barocco (la critica al Quijote ce lo insegna) è che il *yo* nei suoi rapporti con il mondo circostante entra in crisi,

e da un *sapere di somiglianze* (secondo la definizione foucaultiana³), ovvero quello rinascimentale, in cui la bellezza femminile era somigliante, o riflesso, della bellezza del mondo, si passa a un *sapere delle differenze*, ossia ad una modalità percettiva che si realizza attraverso le categorie di identità e differenza.

Sino alla fine del XVI secolo, la categoria della *somiglianza* ha svolto una parte costruttiva nel sapere della cultura occidentale: “Il mondo – ci dice Foucault – si avvolgeva su se medesimo: la terra ripeteva il cielo, i volti si contemplavano nelle stelle e l’erba accoglieva nei suoi steli i segreti che servivano all’uomo...”⁴, quindi un mondo che prima di tutto si offriva alla conoscenza, e che consisteva in somiglianze, o corrispondenze, di tipo platonico, strutturandosi in macrocosmo e microcosmo. Quindi ancora, la rappresentazione che si offre come ripetizione, riflesso, somigliante al mondo...

Se era quindi un sapere delle somiglianze quello che governava il mondo dell’archetipo femminile cinquecentesco, perché neoplatonico e quindi somigliante a un ideale (secondo Parker), e perché privo o carente di descrizioni dettagliate della femmina, per cui molti critici ebbero a inferire che “se non si ha diritto di dire che tutte le canzoni escono dalla stessa penna – Alfred Jeanroy⁵ – si è davvero tentati di credere che tutti i poeti hanno amato una stessa donna”, a sottolineare la somiglianza delle donne ad un unico archetipo femminile, ben altrimenti si presenta il barocco.

Il sapere delle differenze foucaultiano trova a mio parere un esempio evidente nella galleria di donne del Don Juan di Tirso de Molina.

Il mito del don Juan prende l’avvio da un’opera barocca. In quanto mito si caratterizza – e seguo al proposito la magistrale lettura di Giovanni Macchia⁶ – per la sfida con la morte (che non riguarda il nostro caso) e la presenza del gruppo femminile. Don Juan seduce le donne ma, a rappresentare questa

³ Michel Foucault, *Le parole e le cose. Una archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967. Tutta l’analisi del passaggio tra ’500 e ’600 sarà analizzata seguendo le tesi foucaultiane.

⁴ M. Foucault, *op. cit.*, pp. 103.

⁵ Alfred Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Toulouse-Paris, 1934, citato da M. Mancini, *op. cit.*, p. 21.

⁶ Si vedano al riguardo Giovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978; e anche G. Macchia, *Tra don Giovanni e don Rodrigo. Scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989.

pluralità non è mai una singola femmina, assorta a simbolo dell'universo femminile (il simbolo infatti risponderebbe alla categoria della somiglianza) ma una galleria di donne, che nella loro pluralità, varietà, *differenza*, danno forma a un gruppo. In Tirso è gruppo perchè le donne sono quattro, due nobili e due povere, pescatrice e contadina, insicura, potremmo dire di Isabela, e fedele: quattro differenze che fanno gruppo. Questa pluralità avviata da Tirso verrà come ben sappiamo raccolta nelle versioni successive del don Juan strutturandosi in un vero e proprio catalogo (ricordo al proposito Molière e, ancor più, l'ineguagliabile aria di Da Ponte-Mozart).

Secondo una lettura, anche hoffmaniana, del seduttore, il don Juan insegue un archetipo femminile che non è più, e si perde nelle variazioni, nelle differenze. La colpa del don Juan è reperibile nel suo voler cercare comunque un senso, nel voler andare al di là. Il suo è un peccato di conoscenza.

A suo modo è un don Quijote che si muove in una Mancha a lui consona, amatoria e femminile, alla ricerca di un contenuto che colmi l'archetipo dell'eterno femminile.

In fondo la donna cinquecentesca era una donna-simbolo, capace di riunire in sé, esprimere e rappresentare la globalità di un mondo fatto di corrispondenze. Ogni singola femmina del don Juan, ogni singola femmina barocca, in sé non dice nulla del mondo femminile, ma è espressione precipua di una specifica manifestazione dell'essere femmina che non vuole né mai potrebbe ricoprire ed esprimere nella sua interezza la femminilità.

Nell'iter evolutivo della donna angelicata, o donna-simbolo che dir si voglia, verso il mondo barocco si potrebbero reperire evidenti sintomi di crisi in due figure femminili: Dulcinea del Toboso e doña Elvira di Bartolomé Leonardo de Argensola. Dulcinea rappresenta, come ben si sa, un ideale femminile medioevale ormai vuoto di contenuto ed è espressione della frattura incolmabile tra la realtà e il simbolo. Il noto e dissacrante sonetto di Argensola a doña Elvira rappresenterebbe forse un passo successivo rispetto a Dulcinea: non è tanto la scoperta di un vuoto o di una non-corrispondenza, quanto il momento dell'accettazione della parzialità o illusorietà del rapporto di conoscenza tra l'io e il mondo. Il sonetto a cui mi riferisco è il seguente:

Yo os quiero confesar, don Juan, primero,

que aquel blanco y color de doña Elvira
no tiene de ella más, si bien se mira,
que el aberle costado su dinero.

Pero tras eso confesaros quiero
que es tanta la beldad de su mentira,
que en vano a competir con ella aspira
belleça ygal de rostro verdadero.

Mas ¿qué mucho que yo perdido ande
por un engaño tal, pues que sabemos
que nos engaña así Naturaleza?

Porque ese cielo açul que todos vemos
ni es cielo, ni es açul. ¡Lástima grande
que no fuera verdad tanta belleça!

Entrambe le figure corrispondono quindi ancora al sapere delle differenze foucaultiano: Dulcinea è differente, è altro dalla donna-angelo del cavaliere errante, doña Elvira è differente da quel che appare.

Il Góngora barocco tratta il medesimo tema di *En tanto que de rosa y azucena* di Garcilaso in un sonetto posteriore che vien utile al nostro proposito.

Vediamo i due sonetti a confronto:

Garcilaso:

En tanto que de rosá y azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
enciende el corazón y lo refrena;
y en tanto que el cabello, que en la vena
del oro se escogió, con vuelo presto,
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
el viento mueve, esparce y desordena;
coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto, antes que el tiempo airado
cubra de nieve la hermosa cumbre.
Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera,
por no hacer mudanza en su costumbre.

Góngora:

Mientras por competir con tu cabello,
 oro bruñido al sol relumbra en vano,
 mientras con menosprecio en medio el llano
 mira tu blanca frente el lilio bello;
 mientras a cada labio por cogello,
 siguen más ojos que al clavel temprano,
 y mientras triunfa con desdén lozano
 del luciente cristal tu gentil cuello;
 goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lilio, clavel, cristal luciente,
 no sólo en plata o viola troncada
 se vuela, mas tú y ello juntamente
 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Tutto il sonetto gongorino presenta echi evidenti di Garcilaso, ma la differenza sostanziale tra i due sonetti, espressione dell'evoluzione dal gusto rinascimentale a quello barocco, è contenuta negli ultimi sei versi. Dopo il tema comune del *carpe diem*, al tiepido riferimento di Garcilaso alla *nieve* e al *mar-chitar de la rosa (plata e viola troncada* in Góngora) il sonetto gongorino esplosa in tutto il suo barocchismo nell'ultimo verso: *...en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*.

Il contrasto è significativo: nel mondo poetico di Garcilaso non può darsi comunicazione tra bellezza e bruttezza, il poeta rinascimentale è dispensato dall'intaccare la bellezza nel suo mondo poetico, Góngora, al contrario, è chiamato a non dimenticarsene.

Pur non essendo esplicitamente riconoscibile un sapere di differenze nel sonetto di Góngora, già la somiglianza con l'archetipo femminile è messa in discussione dagli ultimi versi, che presuppongono l'arrivo della bruttezza e della morte, inconcepibile nel cinquecento.

