

POETI E DONNE

Andrea Csillaghy*

La poesia è da sempre la forma privilegiata di quella psicologia spontanea¹ come 'lettura' o 'discorso' dell'*anima*, dove l'*anima* è insieme genitivo soggettivo o oggettivo perché è un'anima che riflette su altro, e insieme è una riflessione dell'anima su se stessa.

Soppressa perché non *politically correct* per lunghi decenni, l'opposizione fra polarità maschile e femminile oggi ritorna prepotentemente. Se non altro come discorso parallelo e contrapposto alle molte iniziative sacrosante che confluiscano nella sterminata sociologia politica delle pari opportunità per le donne in tutti i campi in cui si trovano contrapposte al 'maschile': dalle quote rosa nei diversi ambiti della produzione, dirigenza, fruizione, amministrazione, organizzazione della società e dei suoi vari momenti di vita, fino agli studi sulla qualità, i vantaggi e le opportunità specifiche dell'essere donne nel mondo attuale.

Al punto che da ogni parte nel mondo, con sapienza o meno, fiorisce ora impropriamente una serie di movimenti 'per l'uomo, gli uomini' in controtendenza.

In questa griglia complessa una psicologia elementare, quale quella della poesia sulla donna, sulle donne è legittimata dal fatto che:

- Il rapporto donna-uomo è alla base di ogni diade che ricorra nella vita umana come opposizione, se si vuole dialettica, cioè feconda, di movimenti che determinano poi lo svolgimento della vita stessa e le posizioni di chi fa parte della diade, o del dialogo, o della dialettica alla fine e all'inizio di un processo. Il concetto non è altro che la sfaccettatura molteplice di un'unica relazione, dove ricorre il *dyà* come bipolarità e il *logos*, la *lexis* come la modalità del contatto.
- E pare legittimo provare a fare, come nella prima metà del XX secolo si fe-

* Università di Udine.

¹ Chiamata dalla psicologia professionale psicologia popolare o 'volgare' o 'ingenua'.

ce, un po' di psicoanalisi – sia pure 'ingenua' e paraprofessionale – su alcuni elementi o modi di discorso che i poeti han tenuto nell'esplorazione di quel terreno misterioso delle dinamiche profonde dell'anima in cui la donna è avvicinata in un'ottica senza dubbio non scettica né derisoria, né satirica, come è la poesia amorosa scritta da uomini, che a lei essenzialmente è rivolta. Questo perché tra i modi della conoscenza anche la lode, l'atteggiamento positivo, è sicuramente fecondo non meno dell'atteggiamento critico².

Buona parte della poesia dedicata dalla polarità maschile alle donne passa sotto il nome di poesia 'amorosa' e va spesso a sconfinare nelle più vaste piane della prosa amorosa, del romanzo erotico e così via.

Quali sono gli atteggiamenti più ricorrenti in questa poesia?

Mi pare di averne potuti individuare alcuni di sicuro interesse.

Uno sicuramente comune a tutti è l'estraneità. Si potrebbe formulare come parodia del motto di Carrel³: la donna questa sconosciuta, questo territorio immenso, inquietante di cui è irresistibile il richiamo, eppure pericoloso l'approccio e l'abbraccio possibile: femmina divoratrice ed enigmatica come la sfige di Edipo, causa di guerre tra uomini come la Elena di Omero, fomentatrice di tradimenti come Clitennestra, inquietante menade come in fondo è la Giocasta madre e moglie del proprio figlio Edipo ed eroina inafferrabile e perniciosa come Antigone, vittima immortale della politica-moralistica di Creonte⁴. E così continuando fino alla *femme fatale* del Novecento. *Cunnum verere* come etimologia quasi isidoriana e perciò assolutamente insostenibile di *verecundia* è invero una parafrasi di un celebre aforisma biblico. La *verecundia* sarebbe la 'cintura di castità' imposta dagli uomini alle donne per il timore che ricorran fuori dal loro controllo alla proprietà vitalistica mitizzata nel biblico monito «tria sunt insaturabilia...».

Per la fisiologia, antropologia e sociologia di questo terrore – che va oggi dal segreto di Filumena Marturano di De Filippo all'incubo del sovrappopola-

² Quello che voglio evitare qui è l'incubo delle visioni delle donne visceralmente misogine come la *Hexenwahn* – o caccia delle streghe – e tutto il lato radicalmente dedito al terrore della donna, dal libro di Mosè nella Bibbia a San Pier Damiani ecc. (cfr. Csillaghy *passim*). A mio avviso va notato che al fondo di questi atteggiamenti vi è una complessa forma di terrore di fronte al femminile, e c'è quello che facendo una contrapposizione all'invidia del pene di cui parla Freud, chiamerei l'invidia maschile della vagina. Argomento di un altro studio da farsi altrove, l'invidia della vagina traspare da tutto il lessico moralistico che circonda la donna. Dove per esempio la virtù della *verecundia* parte dal verbo *verere* 'aver terrore' e *pudor* è egualmente una paura (vedi le voci *fecundus* e *verecundus* in Ernout-Meillet).

³ L'uomo questo sconosciuto.

⁴ Cfr. Sofocle *passim*.

mento del pianeta – passando per le sterilizzazioni di massa, basta e avanza non tanto il complesso di Edipo di Sofocle che si cava gli occhi ma dell'Edipo di Freud e del terrore di finire castrato, o nel lessico plebeo 'incastrato' da una donna... che finisce col significare praticamente la stessa cosa secondo un mio modo di leggere il lessico dei sadismi verbali.

Ma accanto a questo primo movimento ve n'è uno reattivo in senso positivo: la meraviglia. Essa è complementare al terrore ma funziona altrimenti. È la meraviglia e la lode del corpo della donna. La stessa *Bibbia* – libro complesso fatto di libri fra loro molto spesso contraddittori – le condensa nel *Cantico dei cantici* dopo le terribili 'boutade' di Mosè contro le streghe e di Proverbi contro le donne.

Nato probabilmente dal terrore che lo eccita sotterraneamente è un tentativo mentale di esplorare per conquistare, con la fine di rimanerne conquistati.

Di questo filone centrale della poesia sulle donne e sull'amore vorrei soprattutto occuparmi qui, contrapponendolo al terzo movimento quello di sintesi fra terrore e ammirazione. Quasi in una triade hegeliana, dove dopo aver cantato ed esaltato, dopo aver opposto terrore e invidia del sesso femminile, risulta che non c'è che da piangere su se stessi, da maschi-vittime di tanta complessità, singhiozzare sul fanciullino preso fra questi poli del femminile che dalla fascinazione al risucchio terrorizzante lo precipitano in una voragine di sofferenza e di distruzione psichica quando non fisica.

Un quarto movimento fra queste reazioni psichiche registrate dalla poesia rispetto alla donna sta nel riconoscere in ogni donna, la madre in potenza o in atto, o almeno una metonimia di maternità come parte di un tratto esclusivo del sesso femminile, come la causa il cui effetto è la vita e l'umanità stessa. Dimentichi come noi tutti siamo che abbiamo amato nella vita almeno una donna giovane e perciò comunque bella, da cui irripetibilmente abbiamo avuto la vita e siamo inadeguati sempre e comunque, rispetto a lei. A questa 'pietà michelangeloesca' per cui il nostro io frusto di poveri Cristi riposa simbolicamente per sempre sul grembo di una giovane donna che avendo per noi un'inestinguibile tenerezza proiettata nel futuro della nostra vita diventa essa stessa oggetto e soggetto di pietà sovrumana, la poesia sulla donna talvolta si è dedicata alla madre.

Ma raramente questa poesia fu scritta nei secoli.

Robert M. Polhemus in uno dei suoi eccellenti saggi (49-52) osserva che «to fall in love», in italiano 'innamorarsi' è una curiosa espressione inglese connotata dall'ammissione di un involontario 'scivolone', da una caduta che implica la perdita di un equilibrio e sicuramente del controllo di sé. Per l'uomo come per la donna.

La poesia d'amore gira attorno a questa piccola catastrofe che capita al cuore, alla mente e scaraventa in un'avventura nuova dove perse le bussole dell'omeostasi, del possesso di sé, dell'autocontrollo, unica guida nuova è la 'fede', quella che Polhemus chiama «the erotic faith», una fede nell'Eros, o la fiducia nella voce del proprio desiderio che guida verso il paese ignoto ch'è 'l'oggetto d'amore'. Con questo spossessamento si perde di solito per un po' ogni zavorra ignobile, ogni misero egoismo, ogni prevaricante preoccupazione di sé, spinti dalla fede verso l'altro, l'altra.

La promessa di un piacere senza pari si impadronisce e azzera pensieri, preoccupazioni, dispiacere e timore, egoismo e piccineria. Si diventa disposti a qualunque 'grande impresa', nell'accezione romantica. Difficile decidere se uomo e donna hanno eguale diritto (o inclinazione o attitudine) a questo precipitare meteoritico. Almeno nel romanzo dell'Ottocento quando ciò avviene a una donna, sia essa Manon Lescaut, Emma Bovary, Anna Karenina, Margherita Gautier e si potrebbero enumerare molte altre, questo venir soggiogate dalla passione segna una compromissione distruttiva spesso senza salvezza. Solo la donna poetessa dando conto di questo perdersi come di un'avventura dello spirito, gli conferisce un valore universale e una dignità salvifica. Ma pochi sono i poeti che di questo *falling in love* han saputo interpretare la numinosità come fa Dante con Francesca da Rimini o Pia dei Tolomei. Mortifero come una melagrana velenosa l'amore-passione rende talvolta disumana una donna e ne fa o una sanguinaria Medea, o una vittima destinata a morire irrisa, o almeno una sconfitta senza rimedio. Di qui un monito infinitamente ripetuto nella trama e nei testi dedicati all'amore 'a parte mulieris': guardatevi dal cadere nella trappola di Eros. Con simili premesse si intuisce perché la 'Bella crudele', 'la Femme fatale' debba essere l'unico ruolo in cui la donna può stare 'al sicuro'.

Se la letteratura è divinizzazione, e certamente la poesia è un atto tale, vale dunque la pena di riflettere su come la poesia scritta da uomini rappresenti la donna, sia essa la donna amata per la sua 'anima' o la donna amata per il suo corpo o la donna amata perché riamata o la donna comunque 'amante' o tutte queste tipologie insieme.

Escludiamo qui dalla nostra riflessione la donna che parla della donna e la donna al di fuori della relazione amorosa e cioè negli altri pure importantissimi ruoli femminili come la sorella, la madre – di cui pure abbiamo accennato più sopra –, l'amica, la compagna, la consigliera, la sacerdotessa. Molti di questi ruoli si ritrovano infatti come stadi diversi entro la cornice amorosa, ma i poeti hanno in genere meno approfondito tali ruoli in rapporto al ruolo amoroso stesso, come abbiamo detto circa la donna, ogni donna, come metonimia della madre. Risulta invece molto interessante come in talune ballate (Villon, Porta, ecc.) i poeti abbiano inscenato donne che parlano e riflettono sul pro-

prio e sugli altri ruoli femminili, esprimendo dubbi, perplessità o scherno di se stesse. Vi sono alcune invalicabili barriere fra arti diverse. In pittura è quasi irrilevante il 'sentimento' del pittore per la donna che egli ritrae: giovane/vecchia, bella/brutta, madre o pescivendola, modella/dea/donna di corte, nuda o vestita e ingioiellata, la donna è là per sedurre, ispirare, magari guidare al cielo il suo spettatore ma personalmente, come simulacro femminile, si offre senza consumarsi, incorruttibile, eternamente intatta nell'attimo del suo apparire, sottratta alle defatiganti e corrompenti vicende dell'esistere, che l' 'essere' nell'opera d'arte non conoscerà.

In pittura si possono trasmettere e comunicare 'emozioni', stimoli e impulsi, ma non storie, non dinamiche di lungo o breve corso che travaglieranno il personaggio del quadro come travaglieranno il suo spettatore. Solo Oscar Wilde nel *Dorian Gray* ha immaginato una pittura 'coinvolta', che può corrompersi col vivere del suo personaggio. Ma è una fantasia romanzesca.

In poesia invece si danno donne in divenire inseguite in breve o lungo corso dall'occhio indagatore dell'autore, soggette dunque alle svolte della loro 'vicenda' umana.

L'espressione «bewitched body and soul» – anche perché la *witch* è supposta essere una *woman* – ben si adatta se si riferisce ad un uomo stregato anima e corpo da una donna, ma mal si adatta alla condizione d'animo e fisica di una donna che in questo caso le varie civiltà han piuttosto trattato di 'perduta' da sempre. La condizione di 'estasi' di fronte alla donna stessa fu descritta più da pittori e scultori maschi che da artiste donne, tranne alcune notevoli eccezioni, anche moderne.

Di qui una duplice sproporzione e una duplice incomprensione: la donna amante interessa molto meno. La donna 'anima' e la donna che riama sono un'occasione per occuparsi di sé da parte del poeta. È la donna 'corpo' che si impone invece con la sua fisicità e che media tra desiderio e attualità poetica, tra cielo e terra, tra mondo metafisico e realtà fisica.

Sempre nel saggio citato Polhemus, parlando dei tempi di Jane Austen riflette sul fatto che una giovane donna – ma noi intendiamo semplicemente la donna ancora e comunque 'interessata a sedurre' – deve essere molto cauta prima di innamorarsi e porsi una serie di quesiti acquattati dietro il rapporto con un uomo: «Che cosa in me riesce ad attrarre quest'uomo?», «Come posso rendere durevole questa attrazione?» – il tempo, la durata, pare essere più un problema femminile che maschile! –, «Si può amare qualcuno di cui non ci si è innamorati?».

Due idee fondamentali vengono in mente in questa connessione, la prima che per la donna prevale il bisogno di sedurre rispetto all'essere sedotta. Almeno al tempo di Jane Austen. E la donna è pronta a più di un sacrificio pur di mantenere viva ed efficace tale seduzione nel tempo. La seconda che dato

che la donna, le donne, sono il soggetto ma insieme il destinatario della poesia scritta per loro e su di loro, esse sono da sempre indulgenti, e interessate forse perché inclini a considerare tale poesia come una più o meno illuminante pedagogia per conoscere piuttosto l'animo maschile, più che incantarsi narcisisticamente nell'immagine di sé che vi incontrano.

Ed è evidente che nelle sue molteplici funzioni la poesia sulle donne ricomprende anche quella di essere una 'psicologia' cioè una descrizione, un'analisi dell'anima maschile. Maschile, sottolineo, non femminile.

Alla fine due cose risulterebbero evidenti: che la poesia d'amore rivolta alle donne le interessa cognitivamente come auto-analisi della psiche maschile e, in subordine, l'ammirazione che vi si esprime per loro, solletica il narcisismo femminile solo in secondo luogo, come l'immagine dello specchio di lacaniana memoria.

Sia questa una scelta femminile, o il limite dei poeti maschi, o il punto di 'fusione' del rapporto uomo-donna, un percorso prolungato nella vicenda plurisecolare della poesia d'amore fra uomo e donna mostra che se 'ragionano' d'amore i poeti descrivono, comprendono, compongono per lo più se stessi e quando finalmente si occupano 'di lei' accade che descrivono, vagheggiano, ammirano fino a divinizzarlo più il 'corpo di lei' e non, o molto raramente, la sua 'anima' o le sue qualità spirituali. Quasi che tutta la metafisica femminile consista nella bellezza e capacità di seduzione del corpo, anche qui in funzione metonimica, e solo raramente si debba alla seduzione metafisica che emana da questa realtà fisica. Tale poesia riesce a congiungere come fine e principio di ogni seduzione l'intuizione della maternità? Ne dubito.

L'unicità dell'amata, delle sue grazie, del suo corpo e della sua personalità nell'economia dell'*erotic faith* ha lo stesso peso che ha nella storia del pensiero o dell'arte occidentale l'idea di personalità o di *genio*, ed è in poesia un incontro irripetibile. Ciò che nel pensiero orientale sconfinava nel divino, nel teofanico.

Dalla notte dei tempi (circa un miliardo di anni fa) e da quando in biologia si sono divisi i due sessi e da quando si sono costruite le zone neurologiche della cosiddetta coscienza nei mammiferi ci si interroga sull'uno e l'altro sesso, reciprocamente, con le modalità che ogni specie consente.

Da quando la scrittura ha conservato le elucubrazioni umane, ha incominciato a 'tipizzare' gli uomini e le donne e il loro rapporto reciproco. I tipi presenti fin dall'antichità sono più o meno speculari, fra maschio e femmina.

Però con buona pace di Johann Jakob Bachofen e di Evel Gasparini – che han dedicato la vita al 'matriarcato' poiché le civiltà letterarie sono state prevalentemente maschili e patriarcali – gli uomini liberi da 'faccende' hanno sempre avuto più tempo a disposizione – i canoni tipologici – dalle gerarchie di va-

lori, ai canoni etici ed estetici, fisici o spirituali – sono stati dettati in un’ottica maschile. Tranne la maternità di cui nessun maschio poteva o voleva appropriarsi, il reticolo antropologico mette a disposizione delle donne caratteristiche prima di tutto maschili: la forza e il valore per le Amazzoni, la grandezza d’animo per le eroine, perfino la bellezza e, paradossalmente, da ultimo, perfino l’esser donna, insieme di caratteri che dalla polarità maschile sono indicibilmente più agognati che non i caratteri maschili per le donne in genere.

Nel parlare dunque di poesia sulle donne in questo intrico vi sono due itinerari possibili: o seguire il corso dei secoli e lo strutturarsi di varie tipologie secondo le alterne vicende di strutture storiche e sociologiche. Interrogarsi cioè su quali fortune abbia conosciuto in vari momenti della civiltà la figura della donna, secondo che queste civiltà le fossero più o meno favorevoli, vi avesse un ruolo sovraordinato o paritario o sottordinato. Fosse cioè ‘sussunta’ in modi d’essere maschili o comunque non suoi.

O indipendentemente dai contesti in cui sono testimoniati, i caratteri femminili possono essere guardati secondo un ordinamento tipologico, in cui si isola una caratteristica prevalente individuata dall’intuizione del genio, dalla posizione sociale o economica, dai ruoli prevalenti o dai personaggi emergenti, e si creano i miti più o meno fantasiosi del ‘femminino’ più o meno ‘eterno’.

Mitiche e ipotizzate furono le società matriarcali, perché tracce di *archía tes metrós*, dominio della madre, si possono rinvenire anche oggi a qualunque latitudine e in qualunque vissuto personale, maschile o femminile. Ma perché in una tale tipizzazione importano molto i poeti? Perché il poeta è da millenni il vero, fondamentale, insostituibile e insostituibile, artigiano della cultura, della cultura totale, il vero scrutatore di anime e con ciò, come Deucalione e Pirra, capace di suscitare l’uomo, gli uomini, le donne, anche dalle pietre e dai sassi inanimati del mondo, identificandone cioè creandone i caratteri che diventeranno valori della civiltà.

Dovendo qui scegliere fra due percorsi – il diacronico e il sincronico, la successione nel tempo e la varietà dei tipi – noi preferiamo utilizzarli entrambi perché tutto il modo di fare cultura oggi in Europa spinge in entrambe tali direzioni, in questo confuso e frastornato cicaleccio chiamato l’odierno dialogo fra le culture.

Agli albori della civiltà mediterranea incontriamo immagini o tipi di donne nella poesia di Omero e nella *Bibbia*.

Sia in Omero che nella *Bibbia* ciò che colpisce il poeta è l’unicità, la straordinarietà, l’eccezionalità di alcune donne, cioè sostanzialmente della donna che il poeta – o nel caso della *Bibbia* l’autore biblico – ha scelto di esaltare o venerare. Potremmo dire, con altre parole, di cui si è innamorato.

Nel III libro dell’*Iliade* Priamo e i vecchi maestri di Troia osservano l’appa-

rire di Elena sulle mura presso le porte Scee e concludono: vale la pena per una donna simile combattere una tale guerra, quasi tramortiti dalla bellezza di lei.

Appare paradossale che nella *Bibbia* a Salomone sia attribuito il *Cantico dei cantici*, uno dei più bei poemi mai scritti al mondo per una donna, e che allo stesso Salomone sia attribuita la gran parte del libro dei Proverbi dove sta scritto: «tria sunt insaturabilia, vel quattuor, Inferi, os vulvae et terra quae numquam satiatur aqua, et quartus est ignis qui numquam dicit: sufficit» (Prov. 30,16).

In realtà il n. 30 di Proverbi comprende Detti di Agur e Proverbi numerici probabilmente non salomonici. E 31/IX canta le lodi della perfetta padrona di casa, moglie, massaia, donna straordinaria e incantevole.

La *Bibbia* non è misogina, ma si capisce che è scritta in prevalenza da uomini e per uomini. Tra le cose dette delle donne vi si trova tutto il bene e tutto il male che se ne può dire.

Il sesso nella *Bibbia*, a parte il Canto dove esso e il corpo femminile viene magnificato, non è mai maltrattato, tranne nel citato versetto 16 di Proverbi 30. Tuttavia vero custode ne è l'uomo ed esso è conferito alla sua iniziativa come nel Libro di Ruth, la nuora di Naomi, entrambi personaggi indimenticabili, come mostra Rilke che in una meravigliosa poesia le ricorda entrambe e vi connette la sua propria responsabilità maschile, quella però della *Seele* o Anima, ch'è una donna dentro di lui.

E sta come una donna a te dinnanzi
 l'anima mia,
 come stava Ruth
 la nuora di Noemi
 e va di giorno spigolando intorno
 come una serva di cui tu ti fidi
 ma la sera si lava nel torrente
 si veste linda e viene fin da te
 e quando tutto è silenzio a te dintorno
 si fa un giaciglio giù presso ai tuoi piedi
 e se le chiedi verso mezzanotte
 ti risponde devota: io sono Ruth
 son la tua serva: stendi le tue ali
 sulla tua serva: tu sei quello che dona.
 Poi l'anima mia finché non si fa giorno
 dorme ai tuoi piedi e la scalda il tuo sangue
 e sta come una donna a te dinnanzi
 l'anima mia ed essa è come Ruth (259).

Quella di Rilke, non rara comunque in lui, è forma suprema di venerazione fino all'identificazione, che il poeta attua proiettandosi nell'anima di Ruth, quest'antenata mitica della dinastia di Davide. Ma il senso profondo di quest'im-

medesimazione, e il suo significato fisico e metafisico (questa poesia è anche una preghiera!) non si coglie se non rileggendo nella *Bibbia* il libro biblico di Ruth, o il sogno di Boaz di Victor Hugo, dove fisicità e metafisica si fondono nel disegno divino che avvolge Ruth stessa.

Da Omero ai tragici greci, e alla poesia classica e tardo latina non si trova comunque o molto raramente una capacità di immedesimarsi del poeta nella donna che egli canta. Anzi. L'eccezionalità femminile lascia ampio spazio a sarcasmi, dubbi, fino alle malignità, da Catullo, Tibullo a Orazio, Ovidio, fino a Marziale e Giovenale.

Né il Medioevo o il Rinascimento ci consegnano donne guardate e sentite con candore e comprensione. Tranne nei casi in cui delle donne, parlano poetesse-donne.

O si tratta di poesia elegantemente superficiale, irreali e frettolosa. Mentre sulle povere streghe per secoli solo alcuni pietosi confessori hanno scritto non poesie, ma lamenti solidali, la poesia sulle donne dai siciliani, ai *Minnesänger*, ai trovatori, stilnovisti, petrarchisti e poeti della Pleiade è troppo nota e vasta per riferirne qui in dettaglio. Ma è sottesa da una continuità per così dire negativa. Di questa poesia colpiscono infatti due elementi contrastanti. L'uno è lo svolgimento della classica divinizzazione convenzionale della donna, la cui conseguenza è una naturale tendenza a diventare irraggiungibile: la donna diventa la fiera bella e mansueta, la fortezza irraggiungibile, e così tornerà in età vittoriana e nel Novecento europeo come la venere di ghiaccio, la bella crudele, fatale ecc. L'altro è quasi una risposta a questa posizione su cui vale però la pena fermarsi. Si tratta della lode del corpo femminile che, invece di essere rappresentata attraverso i vari tipi di nudo della statuaria e della pittura canta le bellezze femminili partendo quasi da una scomposizione anatomica del corpo femminile. Questo passaggio avviene giustamente tra Francia e Italia, fortemente legate ed ha un paradossale precedente nel genio universale di François Villon. Può sembrare bizzarro ma questo secondo atteggiamento a nostro avviso nasconde in sé, vista la fortuna che questo ciclo di poesie ha avuto nei secoli, l'atteggiamento più sincero e positivo del poeta-uomo di fronte all'eterno femminile. L'ultima traduzione che ne conosco è l'antologia *A női test szépsége* del 1984, Helikon, Budapest, con testi di Scève, De la Haye, Saint-Gelais, Beaulieu, Marot, e con traduzioni dove i testi originali sono tradotti dai maggiori poeti ungheresi del Novecento (Weöres e altri). Sono tentato di dire che afferra finalmente dopo tanti malintesi uno specifico indiscutibilmente maschile di fronte al femminile. Come è noto Clément Marot si rifugia a Ferrara nel 1534; di là bandisce il concorso letterario sul 'corpo femminile'⁵ e offre il saggio base di questa poesia sul corpo femminile con *Le tetin*:

O bella tetta più bianca d'un uovo
 Tetta di seta candida, e ingualcita,
 Che fai vergognare la Rosa
 E sei più bella di ogni altra cosa
 Tettina dura, ma non di pietra
 Semmai piccola sfera d'avorio
 Al centro della quale sta seduta
 Una fragola oppure una ciliegia
 Che non si fa vedere né toccare,
 E scommetto ch'è proprio così
 Tettina dunque che hai un bottone rosso
 Tettina che mai non si scompone
 Né per venire, né per andare
 Né per correre, né per ballare
 Tettina di sinistra graziosa
 Sempre lontana dalla tua compagna
 Tettina che riveli, molto assai di colei cui appartieni
 Quando ti vedo, viene a me e a tutti
 Una voglia alle mani di toccarti,
 Di tastarti e di prenderti: ma occorre
 Trattenersi ben bene dal farlo
 A tutti i costi perché ne verrebbe
 Un desiderio assai più gagliardo
 O tettina né grande né piccola
 Tetta matura che muove l'appetito
 Tetta che giorno e notte vai gridando
 Sposami dai e mi avrai tutta quanta
 O tetta che ti gonfi e che respingi
 Il vestito con le tue punte aguzze
 A buon diritto si dirà felice
 Colui che di latte ti empirà
 Rendendo una tettina di ragazza
 La bella tetta di una donna fatta.
 (Csillaghy. Traduzione inedita)

Alla sfida lanciata da Marot risposero con impeto tutti i maggiori poeti di lingua francese del tempo creando un florilegio impudico eppure nella sua inverecondia vivo e mai più invecchiato, di fronte a cui molta convenzionale let-

⁵ *Blasons du corps féminin*. I blasons saranno di Gilles D'Aurigny, Eustorg de Beaulieu, Victor Brodeau, Lancelot Carle, Claude Chappuys, Gilles Corrozet, Bonaventure Des Périers, Antoine Héroet, Maclou de la Haye, Bérenger de la Tour d'Albenas, Jacques Le Lieur, Jacques Peletier, Jean Rus, François Sagon, Mellin de Saint-Gelais, Hugues Salel, Maurice Scève, Jean de Vauzelles, iniziati da Clément Marot nel 1535 con le *Blason du beau tétin* (cfr. Schmidt).

teratura che pretende di contrabbandare una *erotic faith* nella donna, appare opera di autocompiacimento narcisistico o noiosa convenzionalità.

Se l'*erotic faith* delle donne – e comunque dei personaggi femminili nella letteratura – è complessa, la *faith* maschile come si ritrova nella poesia sarà d'ora in poi schietta e attendibile quando di questo ciclo riuscirà ad attingere la franca plasticità e vitalità.

La polarità femminile risulterà altrimenti in genere fraintesa e mistificata dai poeti fino ai nostri giorni e come 'specchio' del sentire maschile verso la donna sarà costantemente inquinata dall'infinito incommensurabile narcisismo maschile.

Restano come atteggiamento inequivoco questi 'nudi' della rappresentazione maschile poetica della donna, che ancor oggi, dai tempi di Marot, possono fare scuola. La *fi...* né è un altro esempio.

Piccola vanagloriosa, fi... ben gonfia
 Fichetta ardita più d'un levriero
 Coraggiosa a lottar più d'un leone
 Agile e pronta nei tuoi giochi arditi
 Più di una scimmia o di un gattone
 Fichetta ben vestita di pelliccia
 Più ricca assai che non il vello d'oro
 Fichetta grassottella, senza spine né ossa
 Morso frolo e innocente
 Bella fichetta, ben seduta e altera
 Lontana dai rumor del tuo vicino
 Che non si può scambiar per tuo cugino
 Con un bel bottoncino di custodia
 O un rubino che serve da fermaglio
 Serrato e combaciato e ben richiuso, che solamente
 Pei tuoi modi si apre, o di un bel movimento,
 Se il corpo è seduto ben dritto
 O una gambata o un labbro non si mostra
 Finché non fai qualche mossa amorosa
 Fonte d'amor, sorgente di dolcezza
 Ruscelletto che placa ogni ardore
 Male e languore: o luogo di piacere
 Grazioso soggiorno delizioso
 Voluttuoso più che ogni altro al mondo
 O sentierino che porta al centro di tutto
 Di un infinito bene ed un sovrano piacere
 Ben felice colui il cui desiderio
 Tu appagherai e prender ti potrà
 E godere di te infinitamente
 (Csillaghy. Traduzione inedita).

Più grollosano è *Le cul*:

...Tu dunque culo, di salute gran segno
 dove molti dottori in medicina
 Ricavano nozioni e scrutan dentro
 Senza te non si dà corpo perfetto
 Ed oltre a questo non è il caso che si taccia
 Che come a ogni sovrano e gran signore
 Al dipartir dal ventre della madre
 Che avviene in modo assai grandioso
 Ogni figlio di mamma ti bacia,
 Che sia ricco o sia povero, in faccia...
 (Csillaghy. Traduzione inedita).

In Europa vi fu probabilmente una reazione a tanta esplicita impudicizia che spinse a rimuovere questo ‘Amore nudo’ – come disse il Foscolo – non solo in Grecia e a Roma ma anche in Francia per adornarlo di un velo candidissimo. Ne derivò una tipologia poetica che ripropose più che le donne i problemi degli uomini con loro, con la vita, con il destino.

In poche strofe raffiche Esteban Manuel de Villegas⁶ (1589-1669) condensa questo atteggiamento dolce e disperatamente narcisistico:

Dulce vecino de la verde selva,
 huésped eterno del abril florido,
 vital aliento de la madre Venus,
 céfiro blando

Si de mis ansias el amor supiste
 tú que las quejas de mi voz llevaste,
 oye, no temas, y a mi ninfa dile,
 dile que muero
 Filis un tiempo mi dolor sabía,
 Filis un tiempo mi dolor lloraba,
 quisome un tiempo, mas agora temo,
 temo sus íras...
 (cfr. Gelli??)

Il poeta d’ora in poi si volgerà in sé, l’immagine della donna, come s’era ‘gotizzata’ nel Medioevo così tenderà a dilavarsi, nei lamenti o nei rimproveri.

Ne è un esempio tipico l’ungherese Balassi⁷:

⁶ Cfr. Gelli.

⁷ Cfr. Csillaghy. *Sotto la maschera*: 85-90.

Come incontra Giulia la saluta

Questo mondo non mi occorre
Senza te amore mio,
Che mi stai ritta qui accanto
O splendente anima mia

Allegria al mio triste cuore
Desiderio della vita
Tu le dai felicità,
Che il buon Dio ti benedica
Mio palazzo prezioso
Rosa rossa profumata
Mia violetta e mia perla
Lunga vita a te mia Giulia

Sotto il nero delle ciglia
Lampeggiar vedo il mio sole
Il bagliore dei suoi occhi...
È un progetto per la vita!

Del tuo amore arde il mio cuore
Tu colmi ogni desiderio
Corpo, anima, delizia
Ave mia unica regina

Come ho incontrato Giulia
Nella mia felicità
Questa lode le ho declamato
In ginocchio e a capo chino.

In risposta lei ha accennato solamente un sorrisetto!
(Csillaghy. *Sotto la maschera*: 86).

La civiltà tardorinascimentale e manieristica segnata da questa cattiva stella della maniera, trafugatasi dal petrarchismo al gongorismo, da Marino ai sonetti di Shakespeare, non giunge dovunque con gli stessi effetti.

Nelle periferie nebbiose d'Europa, fra i bagliori delle battaglie, Bálint Balassi le dà quel guizzo di disperazione e determinazione, come se ogni poesia fosse scritta la settimana prima, o il giorno prima di andare a morire in guerra contro i turchi. E la maniera è un paludamento garbato e civile per dire sentimenti di furore incontenibile, per evocare una relazione con la donna che lo esalta come se sulla sua immagine fosse scritto: per te sola vale la pena di vivere, rischiare e morire. Sono quasi i sentimenti estremi di Ettore che dà l'addio ad Andromaca e ad Astianatte nell'*Iliade*. La differenza fra l'eroe omerico e Balassi sta tutta in Giulia. Come si vedrà Giulia, compiaciuta e pur contenta nel suo comprensibile narcisismo – essere amata da cotanto amante – accenna sempre una reazio-

ne ironica, che è un modo garbato per insultare. È nella chiusa il guizzo segreto dello spirito balassiano. Così mentre egli dice:

Amore mio prezioso
 Assai più che le rose
 Non imbrigliarmi il mondo
 Di me che son tuo schiavo abbi pietà
 No, non voglio vederti nelle braccia di un altro
 Uccidimi piuttosto
 la bella lo riduce in schiavitù:

Voi che mi conoscete per la mia libertà
 Voi lo sapete certo, che non sono lo schiavo
 Di questi occhi lucenti sotto le lunghe sopracciglia arcuate
 ...Volete dire ch'io non son più io?
 Che non mi resta più d'anima un filo, questo volete dire?
 (Csillaghy. *Sotto la maschera*: 87).

Incostanza, fragilità, volubilità della donna sono dunque in gran parte proiezioni dell'animo maschile sul suo soggetto. Della sua propria fragilità psicologica, ermeneutica e interpretativa.

Ma forse il risultato di tutto ciò fu quell'oceano di tenerezza e pietà che le donne, ammaestrate ma non ingannate dalla poesia maschile loro dedicata dagli uomini, hanno poi riversato su di loro, per consolarli della loro incapacità a comprenderle.

Bibliografia citata

- A női test szépsége*. Budapest: Helikon. 1984.
- Bachofen, Johann Jakob. *Il Matriarcato*. Torino: Einaudi. 1988.
- Basile, Bruno e Pullega, Paolo. *La cultura letteraria*. Bologna: Zanichelli. 1991. *Dei Sepolcri*: 88 e ss.
- Csillaghy, Andrea. *Sotto la maschera santa*. Udine-Firenze: CLUF. 1993.
- . “Streghe, *Malleus Maleficarum* e intellettuali fra suggestioni latine e *modus inquisitionis* in Europa centrale”. *Vestigia latinitatis in media Europa*. Ed. Andrea Csillaghy. Udine: Forum. 2008: 91-139.
- Ernout, Alfred e Meillet, Sylvie. *Dictionnaire etymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Paris: Klincksieck. 2003.
- Gasparini, Evel. *Il matriarcato slavo: antropologia culturale dei protoslavi*. Firenze: Sansoni. 1973.
- Gelli, Pietro. *L'amore e l'amicizia*. Milano: Baldini e Castoldi. 2005.
- Polhemus, Robert M. *Erotic Faith. Being in Love from Jane Austen to D.H. Lawrence*. Chicago-London. University of Chicago Press. 1990.
- Rilke, Rainer Maria. *Die Gedichte. Das Buch von der Pilgerschaft (1901)*. Frankfurt am Main: Insel Verlag. 1996.
- Schmidt, Albert-Marie. *Poètes du XVIe siècle*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard. 1953.
- Sofocle. *Le tragedie*. Trad. di Raffaele Cantarella, Umberto Albini e Vico Faggi. Milano: Mondadori. 2007.