

Voci di donna

Dalle *Chargias* mozarabe alla poesia cristiana

MATTEO SCIUBBA

Il panorama culturale europeo da sempre è stato caratterizzato da una irriducibile varietà e complessità; in questa magmatica storia della letteratura molte, anzi troppe, voci vanno perdute, e a farne le spese – ciò è innegabile – sempre più spesso sono le voci delle donne che tacitamente si perdono nel tempo.

Eppure, in questo multiforme e cangiante dispiegarsi di tradizioni letterarie si possono individuare alcuni archetipi e costanti persistenti che delineano un profilo culturale unitario, se non altro grazie a un medesimo sostrato romanico comune, vivido sin dalle più antiche composizioni come in quelle relativamente più recenti.

25

ARCHETIPI COMUNI?

È con questa convinzione, oltreché sotto l'influsso diretto di un rinnovato impulso del clima romantico, che autori come Ramón Menéndez Pidal nel 1919, avendo confrontato alcune *Cantigas de Amigo* («canti dell'amante» galego-portoghesi) con composizioni meliche castigliane, andavano rintracciando elementi comuni a questi componimenti risalenti a un periodo compreso tra 1400-1500. Le similitudini, infatti, erano sorprendentemente numerose e spaziavano da una comune concordanza di soggetti e situazioni, alla presenza di un punto di vista esclusivamente femminile che assumeva la donna stessa come soggetto prediletto, nonché per il riproporsi di situazioni topiche: in entrambe le tradizioni, il *focus* centrale era tutto riassorbito nella voce di una donna e dei suoi «racconti».

Tutto ciò convinse Pidal di trovarsi in presenza di manifestazioni diversificate di un archetipo comune. Studi analoghi, nonché base teorica per quelli di Pidal, furono portati avanti in ambito francese già a fine Ottocento da Gaston Paris e Alfred Jeanroy confrontando i *refrains* (ritornelli) – di raccolte liriche risalenti al 1200 – nelle cosiddette *Canzoni di Tela*: nome attribuito tradizionalmente a canti corali che si presume fossero cantati dalle donne al telaio.

Ancora una volta, la voce di donna e un io lirico femminile portarono a far derivare questo genere popolare da manifestazioni arcaiche come le *canzoni di danza* eseguite durante le feste di primavera, in seguito cristallizzatesi e stabilizzatesi in forma scritta.

LE *ḤARĠĀT* COME CASO DI STUDIO

È forse per questo che Samuel Miklos Stern, che decifrò e pubblicò nel 1948 le prime 20 *Ḥarġāt* (forma mozaraba per *Chargias* o anche *Karjas*) individuate, affermò che tale scoperta confermava solo ipotesi precedenti.

Sinora ci è pervenuto un numero esiguo di *Ḥarġāt*. Ma queste svelano peculiarità incredibili.

Le 63 *Ḥarġāt* a oggi decifrate sono in realtà parte conclusiva di componimenti più ampi detti *Muwassahat*. *Ḥarġāt* (letteralmente: uscita, congedo) sono insomma i versi (detti propriamente *qufl*) conclusivi redatti in volgare mozarabo, una lingua ormai scomparsa parlata dai cristiani residenti nell'Al-Andalus, ossia la Spagna islamizzata. Il «contrasto linguistico religioso» è acuito dal fatto che siamo di fronte a elementi poetici redatti in una lingua neolatina, peraltro scomparsa, ma trascritta con caratteri arabi o ebraici; per di più, tale congedo si distacca completamente, per temi, per stile e intenzioni, dal testo che conclude. Tutto questo rende le *Ḥarġāt* di difficile comprensione.

Eppure, ciò che salta immediatamente all'occhio è che, rispetto al testo «padre», le *Ḥarġāt* sono a voce femminile, hanno spesso come interlocutore lirico prediletto una madre o le amiche del soggetto, e l'io lirico femminile si rivolge solo indirettamente all'oggetto amoroso maschile. Come evidenziato da Giovanni Strinna (docente di filologia romanza presso l'Università di Sassari), le cui analisi hanno ispirato questo lavoro, le *Ḥarġāt* non sono solo la prima testimonianza del verso nella poesia araba, ma anche, e soprattutto, la testimonianza più antica di una poetica romanza pre-trobadorica sinora accertata, in quanto

tutte le *Ḥarġāt* sinora conosciute sono risalenti a un periodo compreso tra l'800-900 d.C. e il 1349 d.C.

UNA VOCE MASCHILE CHE SI RITRAE DINANZI A UN IO POETICO FEMMINILE

A causa della natura estremamente controversa di questi componimenti, a lungo si è dibattuto sulla loro origine: se autori come Pidal vi leggono i segni di una tradizione iberica preislamica, allievi di Stern (in larga misura arabisti e islamisti) leggono in questi testi elementi stilistici totalmente interni alla tradizione araba.

In completo disaccordo è la filologa Rubiera Mata, che individua nelle *Ḥarġāt* una derivazione ben precisa: infatti, nota che nella poesia araba sono riassorbiti testi popolari risalenti alle *qīyan* (schiave cantrici provenienti dalla Galizia e Provenza); per motivi stilistici, la lirica araba avrebbe recepito e trasmesso, sin dalle sue origini più profonde, elementi di una poesia tutta al femminile. Questo però genera un incredibile capovolgimento di ruoli: colti poeti arabi islamici citerebbero, come riflesso di un fenomeno popolare, le schiave cantrici cristiane, mantenendone addirittura la lingua. L'intero componimento arabo, allora, muove da una singola citazione e si costruisce a ritroso, partendo dalla conclusione e risalendo sino al preludio (*mathla*), come una sorta di ricerca del consenso nella strofa di chiusura femminile.

Quella della Mata è senza dubbio la tesi più accreditata e vi converge anche l'ipotesi dello studioso Federico Corriente, secondo cui le *Ḥarġāt* sarebbero citazioni di componimenti scritti all'epoca già esistenti: poesia e citazione finale erano concepiti allora, dai poeti del IX secolo, come strettamente interconnessi, secondo quanto peraltro già sostenuto da trattatisti arabi medievali.

È però la filologa italiana Laura Minervini a separare nettamente dalle altre le *Ḥarġāt* strettamente romanze, che mostrano una vistosa assenza delle tematiche erotiche orientali e la notevolissima presenza di un io lirico femminile, raro invece nel restante *corpus* che, in questa mancanza, mostra così una certa distanza tra le due espressioni.

Il fascino irriducibile della contraddizione è senz'altro il carattere più intrinsecamente legato alle manifestazioni poetiche delle *Ḥarġāt*: una voce maschile che si antepone e ritrae dinanzi a un io lirico femminile conclusivo; un multilinguismo elevato a strumento stilistico che rimarca, e annienta nel contempo, il divario tra dominante e dominato,

arabo e cristiano, autentico e citato; la voce colta declinata a canto popolare e un canto popolare che si apre al suo contenuto di verità più autentico e raffinato.

LE CANTIGAS DE AMIGO

Ora, questa immensa varietà e complessità di temi e punti di vista diversi si riflette anche nel genere poetico più geneticamente affine alle *muwassahat* (e conseguentemente alle *Ḥarġāt*): le *cantigas de amigo*.

Le *cantigas de amigo*, composte tra il XII e XIII secolo, hanno per tema l'amore di una donna per un uomo e fanno da contraltare alle *cantigas de amor*, che hanno per tema l'amore di un uomo per una donna. Altre varietà delle *cantigas*, sempre con soggetto e voce femminile, sono: le *Bailladas*, (che hanno come tema la gioia e l'amore di vivere); i *Marinhas o Barcarolas* (in cui l'io lirico femminile si immedesima nei moti dei flutti del mare). Persino le *Albas*, nelle quali si celebra l'amore extra coniugale, mostrano ancora un medesimo *topos* comune: la *coyta d'amor*, ossia la sofferenza, il patimento causato dall'amore o dalla sua assenza.

Il fatto che l'elemento carnale 'scandaloso' sia connaturato al substrato culturale iberico sin dai tempi più antichi, addirittura antecedente alle derive arabe, è testimoniato da una lunghissima tradizione di fonti indirette: già Giovenale (II sec. d.C.), nella satira XI, fa riferimento a degli *obscena cantica gaditana* («osceni canti di Cadige», in Andalusia). Nei sinodi del V secolo si fa esplicito divieto di pronunziare canti femminili definiti *obscena e turpia cantica*, o in alternativa designati come *diabolica*.

L'aggettivo *turpis* è ancora ripreso nel III concilio di Toledo per definire i canti femminili, e non da ultimo il vescovo di Tours nel 858 si vedrà costretto a vietare i canti popolari femminili durante le veglie e le vigilie. Nel IX secolo qualcosa però cambierà di nuovo, e le donne saranno destinatarie ed esecutrici privilegiate di una letteratura rinnovata patrocinata dalla Chiesa stessa che celebrava ed esaltava la donna; celeberrima in tal senso la cantilena dedicata a sant'Eulalia.

DAL PROIBITO AL SACRO

Il salto dal proibito al sacro risulta ancor più sorprendente se si pensa che sarà proprio il genere delle *Albas*, componimenti in cui preponderante è la componente erotica, a recepire per primo una revisione sacra.

Giuraut Riquier, talvolta italianizzato come Giraldo Ricchieri, è il primo a proporre una rilettura sacra del genere nelle «albas a lo divino» (in M. De Riquer, *Las albas provenzales*, Barcelona 1944). In questo genere trasversale non vi è più la sofferenza per amore; al contrario, l'arrivo della Donna, generalmente Maria, è riabilitante per l'uomo che così si purifica dai peccati, in una notte che si desidera non termini mai, come la gioia che deriva dall'eliminazione del peccato. La cosa meravigliosa è che di Riquier ci sono pervenute anche partiture musicali, a riprova del fatto che è stato mantenuto un profondo legame con le origini popolari e triviali dell'*Albas*.

Salta immediatamente all'occhio il fatto come la nuova considerazione per la donna sia radicalmente mutata: non più oggetto di desiderio, essere passionale, effimero come la notte, ma entità liberatrice che redime l'uomo.

È allora chiaro che siamo molto distanti dai generi passati. Il nuovo concetto d'Amore è ontologicamente differente da qualsiasi cosa sinora concepita, è qualcosa di molto più simile alle manifestazioni stilnovistiche, che da questi generi trobadorici attingono. La donna, da qui in poi, non sarà più solo soggetto e oggetto della poesia europea, ma sarà l'orizzonte di senso verso cui è giusto agire, verso cui tendere. La donna si eleva da voce poetica a simbolo e fine della poesia stessa.

La sacralità dell'icona del simbolo religioso scivola e si traslitera nella donna.

ANALOGIE CON IL MODERNO *FADO*

Mi piace pensare che l'ingombrante eredità, delineata nel sentiero sinora tracciato, sia stata recepita dal moderno *Fado*: genere di musica popolare riconosciuto dal 2011, dall'UNESCO, patrimonio immateriale dell'umanità. Sarà forse la suggestione del fatto che l'origine di questo genere è tradizionalmente fatto risalire al cuore del più antico quartiere di Lisbona *Alfama*, dal nome arabo di *Al-Hamma* (letteralmente «vasche da bagno», «fontanelle»), ma è davvero difficile non notare affinità con elementi stilistici della più arcaica tradizione galego-portoghese.

Come le *Harġāt*, il *Fado* non è esclusivamente femminile, o per lo meno non nasce con questa intenzione, ma grazie ad artiste del calibro di Amália da Piedade Rebordão Rodrigues e Maria Bethânia, di fatto lo diventa.

Nella tenzone verbale messa in scena nei canti del *Fado* la voce maschile è solo un pretesto per introdurre tematicamente la risposta della

donna che, in un certo senso, va a chiudere il momento del diverbio. La tematica quasi esclusivamente amorosa si espone in merito alla *coyta d'amor*, ma non è una sofferenza vana... è una sofferenza che riscatta la donna e la eleva moralmente rispetto alle mancanze e alla mancanza del destinatario fittizio, del suo uomo. Infatti, anche qui l'interlocutore non è l'uomo che canta e risponde alla donna, ma, nella finzione lirica, la donna parla alle amiche, rivolgendosi al pubblico, che risulta perciò emotivamente più vicino all'artista dell'interlocutore stesso.

L'estrema essenzialità del comparto strumentale (chitarra a 12 corde portoghese, *baixo*, una chitarra detta *viola*, e talvolta una seconda chitarra di accompagnamento) richiama una musicalità ancestrale che contrasta profondamente con la ricercatezza dei testi: agli inizi del Novecento, infatti, i più illustri poeti del tempo iniziarono a comporre poemi musicali cantati contrastando, grazie alle note del *Fado*, la deriva accademica e manieristica, così distante dalle masse, del futurismo portoghese.

RIPETIZIONE E REFRAIN

È da un punto di vista tecnico che il *Fado* mostra le più sorprendenti affinità con la poesia medievale. Gli elementi retorici caratterizzanti le *cantigas de amigo* erano essenzialmente due: il *leixapén* («lascia e prendi»), che consiste nella ripetizione di coppie di versi con minime variazioni, al fine di creare un ritmo musicale, e il *refrain*, talvolta sottoforma di *responsorium*, una risposta retorica che svela il senso reale del componimento, costituendo un ritornello nonché un *leitmotiv*.

Cantigas de amigo (di Pero Meogo XIII sec.)

| | |
|------------------------------------|-------------------------------------------|
| Ditemi figlia, figlia mia graziosa | <i>Digas, Filha, mya filha velida,</i> |
| Perché vi attardaste alla fontana | <i>porque tardastes na <u>fontana</u></i> |
| fredda. | <i><u>fria.</u></i> |
| Mi sono innamorata! | <i>Os amores ey.</i> |

| | |
|-----------------------------------|---------------------------------------------|
| Ditemi figlia, mia giovane figlia | <i>Digas, Filha, mya filha loucana</i> |
| Perché vi attardaste alla fredda | <i>porque tardastes na <u>fria fon-</u></i> |
| fontana. | <i><u>tana.</u></i> |
| Mi sono innamorata! | <i>Os amores ey.</i> |

Non solo il *Fado* conserva questi elementi, ma addirittura li accentua, rendendoli il tratto peculiare e distintivo: la musica tonale, suonata

su un tempo pari (2/4 o 4/8), armonizzata secondo lo schema mediterraneo, nella tradizione, ripete, di volta in volta, le coppie dei versi variando su questo schema la melodia.

Lo stesso nome Fado deriva dal latino *fatum* (destino) in quanto racconta temi di emigrazione, di lontananza, di separazione. Questo genere di dolore e sofferenza, oltre a essere espressione del tipico sentimento portoghese della *saudade*, sembra essere tematicamente affine a un genere poetico tipico del medioevo iberico: quello delle *cantigas de romaria*. Queste ultime parlano degli amori nati lungo la *Romaria*, ossia il pellegrinaggio verso Santiago de Compostela, esponendo il dolore della distanza dagli affetti, di amanti che reciprocamente si dedicano poesie per rincontrarsi idealmente nello spazio poetico del testo durante il lungo cammino sacro, che talvolta a lungo li divide.

MIMESI CON L'AMBIENTE E IL PAESAGGIO

Il modo in cui vengono evocate e utilizzate immagini naturalistiche, e una certa tendenza al panismo, con cui si vuole indicare il raggiungimento dell'amante, sono elementi sorprendentemente affini se si paragona una qualsiasi *Ḥarġāt* con uno dei *Fado* più famosi.

Harga H4 (trad. S.M. Stern)

| | |
|---------------------------------|--------------------------------|
| Ditemi voi compagne, | <i>Garid</i> vos ay yamanellas |
| come affrontare il mio male. | Com contenir a meu male |
| Senza l'amore non potrei vivere | Sin al-habib_non vivireyu |
| E volerei a cercarlo. | Advolarey demandare. |

Come si osserva, permane un arabismo nel sostantivo *Al-habib* che sarebbe l'amato, e nel contempo, però, se ne può apprezzare la corrispondenza con il latinismo *Garid*, verbo onomatopeico da *garrîre*, che, alla lettera, andrebbe reso con: «cinguettatemi».

Qui, la mimesi con il contesto e con il paesaggio è totale: le amiche quasi cinguettano e l'io lirico femminile afferma che potrebbe volare, come un angelo o, più propriamente, un uccello.

La natura non è semplicemente catartica, ma funge da vera «protesi», per estendersi, tramite l'amore, sino all'amato. Tra me e il mio amore c'è letteralmente il mondo che ci unisce e separa.

Le stesse suggestioni, le stesse immagini sono evocate, forse inconsciamente, in una canzone incisa nel 1970, che altrettanto sorprendentemente sembra riproporre una rilettura moderna delle antiche *Marinhas*:

Meu amor é marinheiro (di Maria Bethânia)

| | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| Il mio amore è un marinaio | <i>Meu amor é marinheiro</i> |
| E vive in alto mare | <i>E mora no alto mar</i> |
| Le tue braccia sono come il vento | <i>Seus braços são como o vento</i> |
| Nessuno può legarle | <i>Ninguém os pode amarrar</i> |
| Quando raggiunge il mio limite | <i>Quando chega à minha beira</i> |
| Tutto il mio sangue è un fiume | <i>Todo o meu sangue é um rio</i> |
| Dove arriva il mio amore | <i>Onde o meu amor aporta</i> |
| Il mio cuore, una nave | <i>Meu coração, um navio</i> |
| Il mio amore ha detto che avevo | <i>Meu amor disse que eu tinha</i> |
| Un sapore di desiderio in bocca | <i>Na boca um gosto a saudade</i> |
| E alcuni capelli dove nascono | <i>E uns cabelos onde nascem</i> |
| Venti e libertà | <i>Os ventos e a liberdade</i> |
| Il mio amore è un marinaio... | <i>Meu amor é marinheiro...</i> |

VOCI DI DONNA ESISTONO. BASTA SOLO SAPERLE ASCOLTARE...

Tutte queste sono voci diverse che raccontano storie sorprendentemente simili.

La poesia si fa ancora una volta *medium* a-cronico e a-topico, che unisce popoli, religioni, culture e, perché no, anche persone.

In questo cammino, incredibilmente tortuoso, si è voluto semplicemente mostrare un piccolo esempio del contributo femminile nella storia e nella poesia.

Perché, contro tutta la retorica moderna che vorrebbe la donna sommersa nella storia più antica, assente dalla scena culturale, o semplicemente elemento subalterno nella tradizione di ogni epoca, dobbiamo invece ricordarci che queste voci esistono, hanno inciso le coscienze collettive e, soprattutto, hanno ancora qualcosa da raccontare...

Basta solo saperle ascoltare...