

GIUSEPPE GRILLI
Istituto Universitario Orientale di Napoli

Amarsi e perdersi. Donne innamorate *Más allá del Poder*

Due donne allo specchio: assassine, dissolute, perdenti, Juana y Felipa, sono le protagoniste de *El Monstruo de la fortuna. La Lavandera de Nápoles*, opera di *tres ingenios* (Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán e Francisco de Rojas)¹. Si scelgono e si amano in un gioco politico (*rey/valido*) destinato a distruggerle. Amano disperatamente lo stesso uomo e altrettanto disperatamente odiano un altro.

La *comedia* si divide in tre giornate: una per ciascuno dei *poetas*². In realtà dietro la facciata del dramma storico-politico de

¹ Il tema della *comedia* ad autore multiplo gode di una bibliografia che senza essere abbondante, ha però focalizzato sia gli aspetti generali che indagato su alcune opere significative: cfr. per un inquadramento generale Charles-Victor Aubrun, *La comedia española 1600-1680*, Taurus, Madrid, 1968. Sul perché si giungesse a queste forme di collaborazione (sovente di scuola, dunque con il predominio di un poeta che quasi sempre fissa il tema e realizza il primo atto, mentre due suoi seguaci completano l'opera, com'è anche nel nostro caso), cfr. quanto scrive Francisco López Estrada, *La recreación española de "El pastor Fido" de Guarini por tres ingenios españoles Solís, Coello y Calderón de la Barca*, in *Varia bibliographica. Homenaje a José Simón Díaz*, Reichenbergher, Kassel, 1988, pp. 419-427 che ricorda in particolare come la "redacción de estas obras se ha atribuido a las prisas por abastecer una demanda imparabile" (p. 418). Ciò deve spingerci nella lettura di questi 'prodotti' a un'attenzione verso gli aspetti di spettacolarità, di effetto drammatico e anche di orientamento e diffusione di determinate idee nel pubblico, non dimenticando dunque la doppia funzione del teatro aureo: quella di *entretenimiento* e di ammaestramento, cioè di veicolo di idee e di valutazioni inclini a servire e compiacere il potere dominante. Cfr. anche Marie-Françoise Déodat-Kassedjian, *Las obras escritas en colaboración por Rojas Zorrilla y Calderón*, in *Francisco de Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII jornadas de teatro clásico. Almagro 1999*, Festival de Almagro-Universidad de Castilla La Mancha, Almagro-Ciudad Real, 2000, pp. 209-239.

² Sull'attribuzione cfr. Ann L. Mackenzie, *Examen de "El monstruo de la for-*

*El monstruo de la fortuna*³ si struttura una vicenda in cui l'erotica si manifesta in sfaccettature diverse.

La vicenda storica di riferimento è complessa e in questa sede non mette conto ripercorrerla se non per segnalare che su di essa si sviluppò una leggenda storiografica in cui la regina Giovanna assume il ruolo del dispotismo e della lussuria sfrenati⁴. La storia ben presto si diffuse anche nella penisola iberica e la vicenda di Giovanna I d'Angiò venne confusa e legata a quella di Giovanna II, identificandosi quindi con l'ideologia della competizione tra angioini e catalani in Italia meridionale⁵.

Di una caratterizzazione negativa nel personaggio della *comedia* che qui interessa non c'è una traccia davvero consistente, tuttavia la leggenda nera sulla regina partenopea potrebbe essere adombrata nella presenza determinante nella dinamica drammatica del personaggio della *lavandera*. Condizione socio-economica questa che poteva essere intesa nei termini di quell'ambiguità morale (il termine *lavandera* è ben presto percepito come un equivalente di prostituta) a cui furono poi ascritti buona parte degli stessi vizi della prima Giovanna. Per altro lo scambio tra le due Giovanne

tuna": *comedia compuesta por Calderón, Pérez de Montalbán e Rojas Zorrilla*, in *Hacia Calderón. III Coloquio anglogermano*, London, 1973; della stessa si veda anche il saggio d'insieme *La escuela de Calderón. Estudio e investigación*, University Press, Liverpool, 1993.

³ La *princeps* si trova nella *Parte XXIV de Comedias escogidas de Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1666, mentre la prima edizione moderna è quella ottocentesca curata dal benemerito Hatzenbusch nel tomo IV delle *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca* inserite nella collana BAE (ristampa di Madrid del 1945). L'opera viene datata da Emilio Cotarelo y Mori, *Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderón de la Barca*, Madrid, 1924, p. 147 come anteriore al 1633. La prima rappresentazione dell'opera dovette svolgersi a Madrid intorno al 1636 per conto del *auctor* Pedro de la Rosa, secondo Shergold e Varey, *Comedias en Madrid 1603-1709. Repertorio y estudio bibliográfico*, Tamesis, London, 1989.

⁴ Cfr. Riccardo Filangieri di Candia, *Giovanna I nella leggenda e nella storia*, Napoli, 1932.

⁵ Si pensi a un altro personaggio che ispirò denigrazioni e risentimenti persistenti in letteratura come la regina Sibilila de Fortià di cui Roig traccia nello *Spill* un ritratto senza attenuanti. Ma si pensi anche alla persecuzione di cui fu oggetto Juana la loca. Cfr. per questa ultima Mario Di Pinto, *Giovanna una e due*, in "Aion-Sr" XXXII (1990), pp. 29-52.

in una sola persona, o meglio in un solo personaggio-mito, funge da modello per la definizione di un'eroina maledetta e condannata da un fato avverso.

In effetti ben tre *comedias* ebbero come epicentro la regina Giovanna⁶: *La reina Juana de Nápoles, y marido bien ahorcado*, di Lope de Vega; la *La Gran Comedia. El monstruo de la fortuna*, di Rojas Zorilla, Antonio Coello e Luis de Guevara; e la terza, che solo nella prima parte del titolo ricorda la precedente, *El monstruo de la fortuna. La lavandera de Nápoles, Felipa Catanea*, ascritta a Calderón de la Barca, Juan Pérez de Montalbán e Francisco de Rojas.

Il dramma dei *tres ingenios*, Rojas Zorilla, Antonio Coello e Luis de Guevara, *La Gran Comedia. El monstruo de la fortuna*, anch'esso dedicato alla regina Giovanna e alla tragica vicenda di Andrea d'Ungheria, sembra essere un prolungamento dell'opera di Lope. Il titolo poi riprende, o è ripreso, in quello della tragedia di Calderón de la Barca e dei suoi collaboratori.

El monstruo de la fortuna si divide in tre giornate, una per ciascuno dei tre *poetas*, come si è detto. L'asse portante (e costante) delle situazioni da una *jornada* all'altra (e da una penna d'autore all'altra) è nella progressiva sovrapposizione delle due protagoniste femminili: la regina Juana e la *lavandera* Felipa che proprio alla fine della primo atto si introduce a palazzo e conquista con un atto improvviso e temerario la *privanza* della *reina*. La velocità e il carattere immotivato, o scarsamente motivato, di questa assunzione di ruolo è peraltro probabilmente collegabile alla realtà di composizione dell'opera che si configura appunto come una *comedia de repente*.

Tuttavia già in questa composizione singolare è dato osservare la strutturazione binaria del *papel* della protagonista che si esprime con la duplicazione della regina in un alias impersonato dalla *lavandera*⁷.

⁶ Cfr. nella *Rassegna bibliografica della letteratura italiana*, t. III, Pisa, Febbraio, 1895 il saggio di Arturo Farinelli, *Tre commedie spagnole sulla regina Giovanna I*.

⁷ Identificazione che nella scena conclusiva della prima *jornada* viene fissata in modo inequivocabile proprio quando la sconfitta dell'esercito napoletano comandato dal principe Carlos ha reso inevitabile le nozze di Juana con Andrés. È

Il 'doppio' è però anche espressione della *otredad*, una tematica che da tempo si era insinuata nella tradizione teatrale aurea, sia nella scuola di Lope che in quella di Calderón⁸. Tra identificazione e divergenza comunque i sentimenti più radicali trovano albergo in personaggi al femminile, e ciò è tratto precipuo di quest'opera⁹.

La scena d'esordio è di grande interesse da questo punto di vista per la determinazione dei caratteri e la composizione tematica dell'opera. La *otredad* che si esprime nella duplicazione della protagonista nella donna (non nobile, ma di umile condizione, non napoletana, ma siciliana) che ella sceglie come suo doppio, è evidenziata infatti nel dialogo iniziale tra Juana e Carlos, il principe di Salerno che la regina ama e che vorrebbe coronare re consorte dopo la vittoria sull'esercito invasore del pretendente Andrés. Juana compara se stessa con la città, ma si nega all'identificazione ("¿Cuándo las voluntades / se ganaron a modo de ciudades?"¹⁰). Il triangolo drammatico si struttura dunque nella presenza di una donna al centro del contrasto tra due *galanes*. Ma a questa triangolazione presto si sovrappone quella che vede tre donne (Juana, Felipa, Nápoles¹¹) al confronto con la sorti dei due pretendenti, en-

sintomatico che la regina affidi proprio a Carlos l'esecuzione di questa deliberazione: "Carlos, aquesta mujer / en mi palacio se albergue; / como a mi misma persona / se la cure y se remedie.". E ciò avviene quando Felipa ha già incontrato Carlos che ha unito a sé in un presagio di *desdicha*, per cui né egli avrà per sé Juana, né Felipa il principe.

⁸ Rinvio ai miei studi su *El héroe desdichado en Lope de Vega* (III Congreso Prolope, Barcelona, 2000) e *La otredad en "Amar después de la muerte"* (Congreso Calderón 2000, Pamplona), in corso di stampa.

⁹ Individuo la dicotomia sulla traccia indicata dal saggio di Marc Vitse, *Segismundo et Serafina*, PUM, Toulouse, 1999.

¹⁰ Questo punto è precisato nella *jornada segunda* da Juana in battibecco con il marito usurpatore: "Con Nápoles se ha casado / vuestra alteza, no conmigo".

¹¹ Il destino del regno e della città che lo rappresenta è adombrato nella scena seconda dal vecchio consigliere e ministro Octavio Ursino che nel corso del dramma verrà spodestato del ruolo di maggior *privanza* con al regina dalla *lavandera* Felipa, attraverso la consueta immagine calderoniana dell'opposizione tra solarità terrestre e opacità acquatica: "Tú, en tu intento constante, / él altivo, tú ingrata y él amante, / tuvisteis este estado / al parasismo último prostrado, / y Nápoles, sitiada, / se vió en caliente púrpura anegada. / Vino el helado invierno, / y

trambi seppur diversamente *desdichados*: Carlos, il principe sconfitto sul campo di battaglia, Andrés, il re assassinato nel sonno dalla mano di Felipa armata dalla regina.

Questa potrebbe essere una prima chiave di lettura per l'ambiguo personaggio di Felipa; ma una frase pronunciata da Andrés non appena prende possesso del suo posto a corte, dopo che Juana ha accettato di sposarlo, potrebbe fornircene una seconda, adombrata già nel titolo, che indica il termine 'fortuna' come qualificativo di 'monstruo'¹². Quando la regina infatti gli porge la mano in segno di assenso alle nozze, gliela offre sporca di sangue; si tratta del sangue di Felipa che era stata ferita dalla folla ostile poiché esortava la regina a non accedere alle nozze. Il *rey* non può non cogliere il cattivo auspicio, a cui contrappone comunque *su valentía*:

And.: ¡Bañada en sangre la ofreces!

R.: Mano conquistada, mal
estuviera de otra suerte.

And.: De cualquier suerte la estimo,
aunque el verla me entristece
con tantas funestas señas
de presagios de la muerte.

Felipa infatti ha già parlato come un oracolo; quando Carlos

por marcial político gobierno, / cuando ya nuestras fuerzas extinguidas / las sangre echaban menos y las vidas, / se retiró su campo, / pisando ocioso de la nieve el campo / paréntesis haciendo a su despojo / la tregua entonces, pero no a su enojo; / pues apenas la verde primavera / vuelve a acordarse desta verde esfera, / cuando él, que a su venganza se resuelve, / o amante u ofendido a todo vuelve".

¹² Naturalmente con questo non intendo sottacere o sminuire il valore della 'Fortuna' come equivalente tragico nell'ordito del dramma. Calderón, come gli altri tragici del periodo della controriforma, è inibito a rispettare il ruolo del Fato nella determinazione del destino dell'eroe, ma al tempo stesso non può ignorarne il peso in una struttura che comunque si configura come classicistica nelle intenzioni di poetica. Di lì scaturisce il ruolo insostituibile della Fortuna, già affermatosi e consolidatosi nella letteratura spagnola in età tardomedievale. Cfr. Juan de Dios Mendoza Negrillo S.J., *Fortuna y providencia en la literatura castellana del siglo XV*, Anejos del BRAE, Madrid, 1973.

la incontra per la prima volta, alla vigilia dello scontro che gli sarà fatale, lei più volte ripete: “No has de lograr tan altivos pensamientos”. In realtà quando pronuncia questa frase, non è chiaro a chi faccia riferimento, se a se stessa o al principe di Salerno¹³. Sta di fatto che Carlos non riuscirà a sposare Juana e quindi ottenere il regno di Napoli¹⁴, mentre Felipa non potrà avere l'amore del nobile Carlos neanche quando la regina la eleverà a suo *valido*. Il vaticinio e la *desdicha* si distribuiscono dunque pariteticamente sui due personaggi e allo stesso tempo prefigurano una sorte non dissimile per l'altra coppia, quella formata da Juana e Andrés:

Fel.: ¡ Cielos! En la confusión
 que aflige mi pensamiento,
 o dadme otro sufrimiento,
 o dadme otro corazón.
 [...]
 Y pues mi suerte me obliga
 a abatir nobles alientos
 lleven mis voces los vientos
 y mis lágrimas el mar.
 ¡Corazón! ¿No has de lograr tan
 altivos pensamientos?¹⁵

¹³ Forse ad entrambi, in una formulazione ambigua, non inusuale nel teatro aureo. Ad ogni modo nella distanza sociale che si abbatte come ostacolo insormontabile tra Felipa e Carlos si trasferisce in chiave tragica il motivo brillantemente affrontato da Lope del *medro* mediante la forza dell'amore. È il tema centrale della commedia burlesca *El perro del hortelano* dove grazie agli *embustes* del *gracioso* Tristán l'umile e bel Teodoro, segretario della contessa di Belflor, ottiene di ascendere a marito della dama conquistando tutto un 'mondo'. Per questo cfr. Milagros Torres, *Tristán o el poder alternativo: el papel dominante del gracioso en el "Perro del hortelano"*, in *Représentation, écriture et pouvoir en Espagne à l'époque de Philippe III (1598-1621)*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1999, pp. 153-169.

¹⁴ L'identificazione tra la regina e la città è diretta e iscritta nel proposito iniziale del primo atto: “Anhele mi ambición osadamente / que aunque pese a mi estrella / rey he de ser de Nápoles la bella”, ove la *belleza* della città è evidentemente il correlato della *hermosura* di Juana.

¹⁵ Ed. cit., pp. 1310-1311.

Coerentemente la lavandera dopo la *débâcle* di Carlos, *porfiando*, cerca di impedire l'accesso a palazzo ad Andrés fissando sin da principio, quello che sarà il quadro conflittuale e lo stesso tragico epilogo:

Fel.: No te cases, sino muere.

And.: ¿Quién eres tú, que te opones a mis dichas solamente?

Fel.: Una mujer que a su reina sirve leal.

And.: Más pareces monstruo.

Carlos viene incaricato da Juana di garantire il nuovo ruolo e il nuovo prestigio della eroina popolare –chiamata a Palazzo in un estremo e disperato atto d'imperio della regina sconfitta–, ma non può esimersi dall'interpretare il senso della inquietante presenza della *lavandera* come un avviso del destino:

Car.: Tu agüero dijo verdad
para mi, y para ti miente.
Pues el cielo mis altivos
pensamientos desvanece,
viendo acabar mi fortuna,
para que la tuya empiece
¡mujer prodigiosa!

Monstruo per Andrés, *prodigio* per Carlos, Felipa si conferma come elemento straordinario nella costruzione del dramma e nella definizione dei destini di tutta la complessa trama che lega i protagonisti. Anche se ella rivendica per sé solo il *papel* della lealtà alla sua regina.

Juana, guidata da questa figura di supporto, ne fa ben presto strumento indispensabile nell'esercizio del potere nel dispiegare la politica del regno. A tal punto che nella *jornada segunda* Felipa, ormai elevata alla *grandeza*, recupera il vecchio Ursino conferendogli il titolo di *condestable* con cui lo 'punisce' per i suoi *atrevisi-*

mientos e ostilità. La funzione delegata del potere che la *reina* le ha affidato è la base su cui si costruisce il tirannicidio del terzo atto, quando le due donne (Juana, Felipa) si liberano di Andrés assassinandolo. Nápoles, la città-*mujer* simbolica che già con le posizioni inizialmente espresse da Ursino e dalla plebe si era manifestata favorevole al pretendente Andrés che le due donne consideravano invasore e intruso, ora si dichiara definitivamente ostile a un potere che sente assolutistico e astratto, dunque dispotico, e pertanto isola e condanna le omicide.

Il *desenlace* avviato dal delitto coinvolge tuttavia anche gli amori frustrati di Felipa con Carlos, frustrazione erotica che è indotta dallo svelamento della passione, anch'essa negata, di Juana e Carlos, che preclude alla rottura tra la *mujer leal* e Juana. Rottura che si rivelerà 'politica' più che affettiva, ed è infine pegno di sacrificio patriottico e amoroso che condurrà la *lavandera* al patibolo. In questo groviglio si acuisce il vincolo fatto di oscuri legami e passioni occulte che unisce le due donne. È in questa la materia del terzo atto del dramma che si caratterizza meglio l'apporto e la personalità di Rojas Zorrilla¹⁶.

Proprio nel finale emerge con definitiva evidenza la posizione di Carlos. Protagonista del dramma da una speciale angolatura, che lo vede partecipe piuttosto della trama *secundaria* insieme ai *graciosos* Lirón e Calabrés e alla *lavandera* Beatriz, che non del triangolo occupato dalla regina e da Felipa con al vertice Andrés, Carlos è personaggio irrisolto, benché pretenda e si rivendichi risoluto nella sua identità di militare che non teme la sorte anche quando essa gli si prospetta avversa¹⁷. Le sue ultime battute mo-

¹⁶ La rivalità tra le due donne negli amori di Carlo può richiamare un altro aspetto della commedia lopesca de *El perro del hortelano*, già ricordata precedentemente, quello della rivalità tra Diana, *dueña* dei destini di tutti i suoi sottoposti, e Marcela, innamorate entrambe del bel Teodoro. Per Rojas c'è un ritorno di attenzione critica, cfr. *Francisco Rojas Zorrilla, poeta dramático, Actas de las XXII jornadas del teatro clásico. Almagro 1999*, eds. Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal e Elena Marcello, Universidad e Castilla-La Mancha, Almagro, 2000.

¹⁷ È questa la sua dichiarazione iniziale nella scena d'esordio rivolta all'amata regina: "Ante tus ojos juro / por cuantos ese sol hermoso y puro / azules

strano tutta la mestizia di chi ormai non ha nulla da perdere, visto che si è lasciato sfuggire tra le mani l'opportunità più grande di tutta la sua vita. La *melancolia* dell'*héroe disdichado* il cui destino politico è segnato *de antemano*, si traduce nella condizione di amante occulto, a cui è negata la possibilità di esprimere e rivelare il proprio sentimento:

Car.: Y mi amor
se quede oculto en mí mismo.

Battuta questa con cui si chiude il dramma prima dell'attribuzione e congedo della compagnia.

Parallela e opposta la figura di Andrés. Il personaggio si esprime infatti nei termini tipici del lessico erotico ("Que en batallas de amor / son los vencidos los que vencen"). Segnalo qui come la contaminazione tra istanza erotica e istanza politica si mescoli nella determinazione del destino fatale del personaggio anche attraverso il motivo dei due elementi in contrasto (*fuego vs nieve*). Se la critica, già dagli anni trenta, ha valutato il peso dei quattro elementi naturali nella costruzione dell'ordine cosmologico calderoniano¹⁸, qui preme collegarlo con quello della funzione di astrologo 'coatto' o involontario che viene attribuita al personaggio di Felipa, tratto su cui ci si è già soffermati. Ed è ancora il segno acqua quello che aveva accompagnato l'ingresso in azione di Carlos nell'incontro con Felipa, in cui aveva ricevuto il *mal agüero*.

Di contro a questo deperire dei personaggi maschili, la risolutezza di carattere della regina (ovvero il senso ultimo del *poder del príncipe* di cui abbiamo visto quanto sia fortemente impregnata la *jornada primera*) riappare nell'ultimo atto, quando accusa Felipa dell'assassinio di Andrés in presenza di Luigi il Grande¹⁹, pur di

campos dora, / que en la defensa noble / que de tus designios muera, sin que doble / el hado mi constancia, / mi denuelo la suerte, mi arrogancia / la incostante fortuna, / en quien jamás se halló firmeza alguna".

¹⁸ Rinvio al classico Edward M. Wilson, *The Four Elements in the Imagery of Carderón*, in "Modern Language Review", XXXI, 1936.

¹⁹ Nell'opera il re appare tuttavia piuttosto nelle vesti dell'*Infante* erede dei

salvarsi e con sé preservare la dinastia e il regno. In queste ultime battute la *reina*, politicamente ormai spodestata, riacquista e conferma i tratti volitivi della sua personalità categorica e determinata. In realtà Juana si sente tradita dalla sua complice: Felipa, infatti, a sua insaputa, ha inviato una lettera a Luis vittorioso e vindice della morte dell'infelice Andrés nella quale l'accusa. Solo quando Felipa viene condotta al patibolo la *reina* si rende conto di aver commesso un errore rinunciando a un attributo fondamentale del suo *status* di regina (*l'auctoritas* suprema) e a una *virtus* (la magnanimità) senza la quale la regalità perde ogni legittimità. Per questo, incolpandosi apertamente dell'assassinio del marito, ordina di liberarla: ma ormai è troppo tardi, Felipa è già morta. E con l'*escarmiento* del suo doppio, Juana ha perso tutto. La conclusione ("Pues mi llanto repetido / entre a anegarme en mi pena") collega dunque nel finale la *otredad*, sviluppatasi nell'azione drammatica, con la *soledad* della strutturazione narrativa del personaggio. La duplicazione nella figura di Felipa, tentata e perseguita con una commistione di eros e politica, non è valsa a conferirle uno spazio che la liberasse dalla prigione che la teneva rinchiusa: la torre del potere. Non la sconfitta militare, né il crollo della *virtus* militare di Carlos, non la catastrofe del regno, né la fine della solidarietà con l'amato doppio hanno infatti scalfito la *pena* di chi ha rifiutato di *avassallar su alma*.

Sappiamo che tanta parte del teatro aureo è volta a scandagliare in personaggi pubblici (e comunque appartenenti alla *nobleza*) le ragioni private della quotidianità. In particolare i cosiddetti *dramas de honor* focalizzano relazioni costruite secondo le regole del comportamento fortemente formalizzato proprio della società *estamental*. In queste opere la *honra* si configura come ambito di libertà e viene affermata come il *lugar* esclusivo della *libertad* aristocratica che con la formazione dello stato moderno ha delegato ogni altra sua prerogativa al *Rey*. *La honra es cosa del alma*: su di essa non può applicarsi, come per la *vida* o l'*hacienda*, il dominio

reinos di Bohemia e Hungría ("Luis, su hermano, arrogante / joven, de Hungría y de Bohemia infante, / socorro le ha traído, / con cuyo aliento más desvanecido / hoy conquistar procura / la corona imperial de tu hermosura").

del re e della Repubblica. Nel dramma politico, come è il caso anche di questa *comedia de tres ingenios*, all'*alma* non è concessa altra libertà che quella di perdersi. In questo contesto l'eros non genera conflitto, ma frustrazione, non viene abbattuto dall'esterno per essere in contrasto con le regole sociali, ma si autocensura e si realizza come sacrificio di sé.

