

Linguaggi del metareale nella cultura catalana

a cura di

Veronica ORAZI e di Silvia GRASSI,

Lídia Carol GERONÈS, Simone SARI, Isabel TURULL



«QuadRi»

Quaderni di RiCOGNIZIONI

Volume patrocinato da:



Veronica Orazi e Silvia Grassi, Lídia Carol Geronès, Simone Sari, Isabel Turull (a cura di), *Linguaggi del metareale nella cultura catalana*, Dipartimento di Lingue e letterature straniere e culture moderne-Università di Torino, Torino 2016 – ISBN 978-88-7590-106-6

In copertina: Corrado Trincali, *Gli asini di Turmeda*, 2015, collezione privata

Progetto grafico e impaginazione: Arun Maltese (www.bibliobear.com)

«QuadRi»
Quaderni di *RiCOGNIZIONI*
III
2016

I «QUADERNI DI RICOGNIZIONI»

«*Quadri*» – *Quaderni di RiCOGNIZIONI* è la collana curata dal Comitato scientifico e dalla Redazione di *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne*, edita online dal Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture moderne dell'Università di Torino. La rivista e i suoi *Quaderni* nascono con l'intento di promuovere ri-cognizioni, sia trattando da prospettive diverse autori, movimenti, argomenti ampiamente dibattuti della cultura mondiale, sia ospitando interventi su questioni linguistiche e letterarie non ancora sufficientemente indagate. I *Quaderni di RiCOGNIZIONI* sono destinati ad accogliere in forma di volume i risultati di progetti di ricerca e gli atti di convegni e incontri di studio.

ISSN: 2420-7969

COMITATO DI DIREZIONE

Direttore responsabile • Paolo Bertinetti (Università di Torino); **Direttore editoriale** • Carla MARELLO (Università di Torino)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierangela ADINOLFI (Università di Torino), Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisabetta BENIGNI (Università di Torino), María Felisa BERMEJO CALLEJA (Università di Torino), Silvano CALVETTO (Università di Torino), Gianluca COCI (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Peggy KATELHOEN (Università di Torino), Massimo MAURIZIO (Università di Torino), Patricia KOTTELAT (Università di Torino), Enrico LUSSO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Alessandra MOLINO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

SEGRETERIA DI REDAZIONE

Alberto BARACCO (Università di Torino), Elisa CORINO (Università di Torino), Roberto MERLO (Università di Torino), Daniela NELVA (Università di Torino), Matteo REI (Università di Torino)

COMITATO SCIENTIFICO

Ioana BOTH (Universitatea «Babeş-Bolyai», Cluj-Napoca), Suranjan DAS (Università di Calcutta), Salvador GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ (Universidad de León), Andrea CAROSSO (Università di Torino), Emanuele CICCARELLA (Università di Torino), Thierry FONTENELLE (Translation Center for the Bodies of the European Union, Luxembourg), Natal'ja Ju. GRJAKALOVA («Puškinskij Dom», Accademia delle Scienze di San Pietroburgo), Philip HORNE (University College, London), Krystyna JAWORSKA (Università di Torino), Ada LONNI (Università di Torino), Maria Grazia MARGARITO (Università di Torino), Fernando J.B. MARTINHO (Università di Lisbona), Francine MAZIÈRE (Université Paris 13), Riccardo MORELLO (Università di Torino), Francesco PANERO (Università di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne, Università di Torino), Virginia PULCINI (Università di Torino), Giovanni RONCO (Università di Torino), Michael RUNDELL (Lexicography MasterClass), Elmar SCHAFFROTH (Universität Düsseldorf), Mikołaj SOKOŁOWSKI (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, Warszawa), Michelguglielmo TORRI (Università di Torino), Claudia Maria TRESSO (Università di Torino), Jorge URRUTIA (Universidad «Carlos III», Madrid), Inuhiko YOMOTA (Kyoto University of Art & Design), François ZABBAL (Institut du Monde Arabe, Paris)

EDITORE

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere e Culture Moderne

Palazzo delle Facoltà Umanistiche

Via Sant'Ottavio, 20, Torino

SITO WEB: <http://www.dipartimentolingue.unito.it/>

CONTATTI

RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letterature e culture moderne

SITO WEB: <http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>

E-MAIL: ricognizioni.lingue@unito.it

Issn: 2384-8987



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/).

Linguaggi del metareale nella cultura catalana

a cura di

Veronica ORAZI e di Silvia GRASSI,

Lidia CAROL GERONÈS, Simone SARI, Isabel TURULL



UNIVERSITÀ
DI TORINO

DIPARTIMENTO DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE E
CULTURE MODERNE

Comitato scientifico del volume:

Francesco Ardolino, Pilar Arnau i Segarra, Stefano Asperti, Jaume Aulet, Lola Badia, Andreu Bosch i Rodoreda, Enric Bou, Teresa Camps Miró, Rosanna Cantavella, Lídia Carol Geronès, Lluís Cifuentes i Comamala, Anna Ciotta, Anna Maria Compagna, Anton M. Espadaler, Joaquim Espinós Felipe, Javier Gómez Ferri, Silvia Grassi, Isabel Grifoll Àvila, Mercè Lorente, Enrico Lusso, Eulàlia Miralles, Silvia Monti, Veronica Orazi, Carme Oriol, María Payeras Grau, Elena Pistolesi, Margalida Pons, Xavier Renedo, Patrizio Rigobon, Valentina Ripa, Alberto Rizzuti, Pere Rosselló Bover, Simone Sari, José Saval, Alessandro Scarsella, Vicent Simbor, Isabel Turull, Pep Valsalobre, Alessandro Vitale Brovarone.

SOMMARIO

Linguaggi del metareale nella cultura catalana

a cura di Veronica ORAZI e di Silvia GRASSI,
Lidia Carol GERONÈS, Simone SARI, Isabel TURULL

- 9-10 Veronica ORAZI, *Premessa*
- 11-27 Antoni FERRANDO, *El Llibre dels feits del rei en Jaume i Itàlia*
- 29-40 Teresa SILVERIO, *La costruzione della narrazione in Bernat Metge: valenze metareali dal libro I de Lo somni*
- 41-57 Abel SOLER, *Iconografia italiana i literatura cavalleresca catalana: les al·legories de les arts liberals en Curial e Güelfa*
- 59-74 Michela DEL SAVIO, *Catalano, spagnolo, latino, sardo e italiano in due ricettari medico-alchemici del XV s. Il pal. 885 (BNCF) e il riccardiano 1247*
- 75-83 Letizia STACCIOLI, *La metarealtà diabolica del ‘concilio infernale’*
- 85-99 Simone SARI, *La vita quotidiana in Terra Santa: immagini metareali nella Vita Christi di Isabel de Villena*
- 101-107 Eduard MIRA, *De València al Nàpols del Magnànim. L’arquitectura com a llenguatge*
- 109-130 Anna GARCIA BUSQUETS, *El setge de Barcelona (1651-1652) i el poeta-artiller Francesc Fontanella*
- 131-143 Marc SOGUES, *Les transformacions a les cartes literàries de Francesc Fontanella*
- 145-155 Vicent Josep ESCARTÍ, *La traducció italiana de les Cròniques de Muntaner i Desclot al segle XIX*
- 157-164 Adrià MARTÍ-BADIA, *Els romanistes italians i algueresos i la llengua catalana (1808-1906)*
- 165-176 Liana PÜSCHEL, *Paolo e Francesca da Rossetti a Granados: un esempio di Gesamtkunstwerk?*
- 177-193 Rafael ROCA, *Les cròniques italianes d’Eduard López-Chavarri (1921-1922)*

- 195-220 Carme RUBIO LARRAMONA, *Anàlisi de l'arquetipus que representa la figura de Sant Josep a través d'una mostra de cançons del Cançoner popular de Catalunya*
- 221-233 Barbara GRECO, Jusep Torres Campalans *di Max Aub o l'identità catalana del precursore metareale del cubismo*
- 235-240 José Luis RUIZ ORTEGA, *Expresiones cadavéricas: la experiencia barraliana en dos geografías lingüísticas*
- 241-250 Gabriella GAVAGNIN, *Tecniche di costruzione del grottesco nei versi di Salvador Espriu*
- 251-259 Alberto MAFFINI, *Salvador Espriu tra anagrammi e pseudonimi come chiave d'accesso a una realtà meta*
- 261-272 Helena ALVARADO – Alessandra LOREGGIA, *Tra sogno e realtà: la mitizzazione dell'isola di Ibiza da Marià Villangómez a Nora Albert*
- 273-284 Pilar ARNAU I SEGARRA, *Alteracions instrumentals dels fets històrics. Els anacronismes del trauma a la narrativa mallorquina*
- 285-296 Silvia GRASSI, *Humor i paròdia. Perspectives trencadores en el relat historic*
- 297-309 Laura PACHE CARBALLO, *El mirall deformant de la fragmentació a El cor del senglar de Baltasar Porcel*
- 311-324 Carles CORTÉS, *L'art català contemporani i la interrelació amb la literatura i la dansa. El cas d'El vent del poble (2010) d'Antoni Miró*
- 325-332 Isabel TURULL, *Storia e letteratura: il ruolo della memoria nelle opere di Jaume Cabré*
- 333-344 Amaranta SBARDELLA, *Tot és aparent, maquinal i (im)previsible: alcuni esempi di metafinzione nella narrativa catalana contemporanea*
- 345-355 Miquel A. OLTRA ALBIACH – Rosa M. PARDO-COY, *Folklore i transgressió: el Betlem de Tirisiti d'Alcoi*
- 357-369 Jaume GUISCAFRÈ, *El tampodka com a símptoma. Els rumors i la gestió simbòlica de la realitat*
- 371-381 Caterina VALRIU LLINÀS, *Rutes culturals a l'illa de Mallorca: els camins de la llegenda*
- 383-399 Teresa MIRET-MESTRE, *Evolució del llenguatge utilitzat en el Diccionari enciclopèdic de medicina des de la perspectiva de gènere: connotacions i biaixos*

PREMESSA

Veronica ORAZI

Il concetto di metarealtà, con le sue concretizzazioni proteiformi, riflette i meccanismi con cui l'individuo e la collettività in ogni tempo e in ogni latitudine proiettano in una dimensione altra la lettura del mondo e della storia.

A partire da questo presupposto, il volume accoglie contributi che studiano gli aspetti salienti della riflessione su un tema dalle implicazioni e dalle manifestazioni tanto varie quanto strategiche per la comprensione della cultura catalana nella sua evoluzione dal Medioevo a oggi. Nell'analizzare una pluralità di espressioni così diversificate, l'indagine si sviluppa a partire da un imprescindibile approccio multidisciplinare e interdisciplinare, di taglio spesso comparatistico, per riflettere le modalità di creazione e le specifiche tipologie di metarealtà attestate in area catalana dall'età medievale ai giorni nostri, nell'arte, nella trasmissione folclorica di tratti archetipici, nei generi letterari, nel rapporto della letteratura con altre espressioni artistiche (le arti plastico-figurative, la danza, la musica, l'architettura) ma anche con la storia, nelle scienze del linguaggio e altro ancora.

In questa linea si collocano la ricca produzione di matrice folclorica, che affonda le radici nel rito e nella mitizzazione di archetipi collettivi; la presenza del soprannaturale, del meraviglioso e dell'enfasi iperbolica di segno positivo o negativo nella letteratura e nell'arte medievali; il patrimonio culturale immateriale e la produzione popolare e tradizionale, in prospettiva sia sincronica che diacronica; l'apocrifia e il falso artistico-letterario, spesso spunto di suggestive ibridazioni di testo, immagine e materiali di vario genere, non necessariamente letterari; le sperimentazioni metareali e stranianti attestate e in particolare in età contemporanea; le leggende metropolitane, la loro circolazione e la loro ricezione nella società odierna; l'evoluzione del linguaggio con le sue connotazioni peculiari; le rifrazioni metaforiche e metaforizzanti del reale e dell'io frammentati nelle avanguardie – dall'Avanguardia storica alle Neoavanguardie –, nella poesia, nella narrativa e nell'arte plastico-figurativa attuali; la produzione fantastica e neofantastica, il realismo magico, a partire dalle stesse potenzialità connotative della lingua; il multilinguismo e il plurilinguismo, la variazione diatopica sincronica o diacronica, le connotazioni e le finalità speciali del linguaggio, della comunicazione e della traduzione.

Anche la narrazione storica, innestata sul testo letterario, di cui contribuisce a delineare un profilo di volta in volta diverso, in base ai suoi intenti specifici, offre interessanti spunti di ricerca: nel Medioevo la concezione provvidenzialista della storia lascia traccia nella presenza di elementi soprannaturali e leggendari nelle cronache; da allora e nei secoli successivi le interpretazioni e le letture soggettive di figure ed eventi storici, rilevabili in ogni epoca e riflesso di azioni propagandistiche o di obiettivi estetici, rimodellano la realtà per costruire una metarealtà orientata in modo strategico,

consegnandoci una testimonianza intrigante nel segno del potenziale deformante dell'immaginario in ambito storiografico e della strumentalizzazione del dato storico.

La metarealtà, dunque, occupa un perimetro in continuo mutamento, definibile come lo spazio d'intersezione tra noto e ignoto, variamente percepito, indagato e riflesso nel tempo, nei contesti in cui affiora, nel tipo specifico di espressione artistica che lo veicola e delle finalità di ciascuna opera. In questo oscillare tra mistero e conoscenza, tra dato oggettivo e fittizio, la metarealtà prende forma in maniera cangiante, secondo l'epoca, l'estetica, i codici culturali, l'immaginario collettivo che la esprimono attraverso procedimenti creativi differenti, ma pur sempre riflesso della tendenza più o meno consapevole a spiegare una realtà sconcertante, destabilizzante e persino straniante, che sfugge o che si desidera ammantare di un significato altro, per gli scopi più vari.

VERONICA ORAZI PhD in Ibero-romance Philology, has a National Academic Qualification as Full Professor (2014). Since 2002 she is a Professor of Spanish Literature and Catalan Language and Literature at the University of Turin. Previously, she taught at the Universities “Ca Foscari” of Venice, Bologna and Siena. She is co-director of the collection “Bibliotheca Iberica”, editorial director of the “Rivista Italiana di Studi Catalani”, a member of the editorial board of the “Cuadernos AISPI. Estudios de lenguas y literaturas hispánicas”, and of the scientific committee of the collection “Ricerche Intermedievali”. From 1995 to 2008 she was also a member of the editorial board of “Medioevo Latino. Bollettino bibliografico della cultura europea da Boezio a Erasmo (secoli VI-XV)”. In 2000 she was awarded the Premio Città di Monselice per la Traduzione Letteraria – Sezione Leone Traverso and in 2002 the Premi Crítica Serra d’Or de Catalanística. Her research interests deal with medieval and contemporary Spanish as well as Catalan literature and translation. Among her publications can be cited some academic books, such as *Il calligramma nell’Avanguardia spagnola* (Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2004); *Sendeban. El libro de los engaños de las mujeres* (Barcelona, Editorial Crítica, 2006); N. Fernández de Moratín, *El arte de las Putas* (Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2012); J.M. Mora, *Corpi perduti* (Salerno, Plectica, 2014); N. Albert, *lletra menuda / scritto piccolo / small letters* (Ibiza, Balàfia Postals, 2015); and also some scientific articles, such as “MURS”, “Katastrophe”, “Materia prima”: teatro y sociedad a principios del s. XXI, in “Artifara”, 16, 2016, pp. 59-72; *La Fura dels Baus: transmedialidad y dramatización de textos narrativos en la escenificación de los clásicos (Dante, Sade, Kafka)*, in *Contemporary Catalan Classics / Contemporary Catalans and Classics*, monograph of “eHumanista/IVITRA”, 2016, pp. 224-236; *Música y nuevas tecnologías en el teatro español del siglo XXI*, in “Cuadernos AISPI”, 7, 2016, pp. 29-46; *Reescrituras cervantinas en el teatro español contemporáneo: Els Joglars y el “Quijote”*, in “Cuadernos AISPI”, 5, 2015, pp. 47-64; “El Rey faze un libro, non porquel escriva con sus manos” (“General Estoria”, I, 216r). *Alfonso X e le escuelas alfonsíes: paradigma di autorialità multipla*, in *L’autorialità plurima. Scritture collettive, testi a più mani, opere a firma multipla* (Padova, Esedra, 2015, pp. 431-441); *Comediants y los clásicos*, in “eHumanista/IVITRA”, 7, 2015, pp. 372-385; “Siglo de oro, siglo de ahora”: *Ron Lalá actualiza la fiesta barroca de piezas breves*, in *Hora fecunda* (Torino, Trauben, 2015, pp. 251-263).

E-MAIL veronica.orazi@unito.it

EL *LLIBRE DELS FEITS* DEL REI EN JAUME I ITÀLIA

Antoni FERRANDO

ABSTRACT • The translation of the *Llibre dels feits* by Jaume I, King of Aragon (1213-1276), by Aniello Fratta (Roma, Aracne, 2015), has made available to the Italians the autobiographical chronicle of a reign that marked the beginning of the intense relations between Italy and the Crown of Aragon in the Middle Ages. Among his Italian contemporaries, the King only mentions the Pope in order to legitimize his actions, but keeps silent about his political contacts with the Sicilian and Neapolitan Ghibellines because he could not see the first results of that policy: linking Sicily to the Crown of Aragon.

KEYWORDS • James I of Aragon, *Llibre dels feits*, Italian Politics of the Crown of Aragon, Hohenstaufen, Crusades.

1. Introducció

Aniello Fratta acaba de publicar la primera traducció italiana del *Llibre dels feits* del rei Jaume I d'Aragó (Giacomo I 2015), basada en l'edició filològica del ms. C, de l'any 1380 (*Llibre dels feits* 2010)¹, generalment conegut com a manuscrit d'Aiamans. El text del ms. C té la virtut de ser l'única versió cancelleresca, o versió 'oficial', que ens n'ha arribat i, també, la de ser la versió més completa i fidedigna (Ferrando 2014; Ferrando 2015). Ara bé, com que en l'esmentada edició filològica els seus responsables havien incorporat també totes les variants del ms. H, és a dir, de l'anomenat manuscrit de Poblet, base de l'edició crítica de Jordi Bruguera (1991), la traducció de Fratta té l'avantatge d'oferir-nos el text complet del *Llibre dels feits*. Això facilitarà al públic italià l'accés a una crònica medieval extraordinària, a partir d'una imatge exacta del text jaumí, que també té un notable interès per a la història de les relacions entre la Corona d'Aragó i Itàlia. El

¹ Les referències al *Llibre dels feits* que usem són a aquesta edició, que presenta els 484 capítols de tota la tradició manuscrita del *Llibre dels feits* fins a l'edició de València de 1557, a excepció del manuscrit de Poblet, que en distribueix el contingut en 566 capítols. També farem ús de l'anotació històrica de Maria Teresa Ferrer Mallol a la reedició modernitzada de Ferran Soldevila (*Llibre dels feits* 2007). Així mateix, en la nota 4 donem compte de la correspondència dels capítols originals del ms. C amb les seqüències narratives que en proposà Josep Maria Pujol a partir del ms. H i que podem llegir còmodament en *El Llibre dels fets* 2008.

meu objectiu ací serà precisament posar de relleu aquest aspecte concret: què ens hi diu i què no ens hi diu Jaume I sobre les seues relacions amb els italians del seu temps.

2. La presència d'Itàlia o la recerca de la legitimació papal

Ja sabem que, a diferència d'altres cròniques medievals, que es limiten a recollir els fets més importants d'una època, la de Jaume I és una autobiografia que el mateix rei relata a alguns dels seus col·laboradors més pròxims i que aquests anoten tan fidelment com poden en un llibre que coneixem com a *Llibre dels feits*. Atès el caràcter tan personal de la narració jaumina, n'hem de pressuposar una memòria molt selectiva i més que subjectiva. I, efectivament, així és: el seu *Llibre dels feits* manifesta unes dosis de silenci ben cridaneres. Jaume I el Conqueridor conta només allò que li interessa, però omet tot allò que no redunda en l'exaltació dels seus 'feits', fins al punt que no sols deixa de consignar-hi les gestes militars glorioses dels seus immediats antecessors –com per exemple la participació de son pare, Pere el Catòlic, en la famosa batalla de Las Navas de Tolosa (1212)–, sinó també les seues iniciatives en política internacional que no tingueren els resultats o el ressò esperats. Entre aquestes hem de comptar les relacionades amb Itàlia. És per això que a penes s'hi esmenten Itàlia i els italians². En comparació amb les informacions 'italianes' de les *Gesta comitum Barcinonensium et regum Aragonum*, de la *Crònica del rei Pere*, de Desclot, i de la *Crònica*, de Ramon Muntaner, els silencis de Jaume I sobre Itàlia són aclaparadors. Aquests només els podrem suplir si recorrem a la documentació de l'època i a les notícies que ens forneixen les cròniques esmentades, particularment les de Desclot i de Muntaner, que per això són les cròniques catalanes més conegudes a Itàlia. I, tanmateix, Jaume I, després d'assegurar-se la pau amb Castella i amb França, fou el primer monarca del Casal de Barcelona que prioritzà Itàlia en la seua política internacional.

Ara bé, abans de comentar els silencis del *Llibre dels feits* sobre Itàlia, fixem-nos en les referències que el rei hi fa. Els únics records que ens transmet, a part d'un esment anecdòtic de la presència a la Mediterrània occidental de «naus dels pisans e dels jenoveses» (cap. 101), tenen a veure amb sis afers que impliquen la intervenció del Papa. Ben mirat, només tenen a veure amb Itàlia pel fet que els papes són bisbes de Roma³. No hem d'oblidar, però, que aquests solien barrejar la seua autoritat espiritual amb els seus interessos com a caps dels Estats Pontificis.

Els dos primers afers es relacionen amb les iniciatives institucionals per a aconseguir el reconeixement dels drets de Jaume I al senyoriu de Montpeller i a la Corona d'Aragó. Concretament, el primer afer, per ordre cronològic, correspon a la intervenció de la reina Maria de Montpeller, mare de Jaume I, davant el papa Innocent III (1198-1216), el 1212,

² Quan parlem d'Itàlia ens referim a les terres i els homes de l'espai geogràfic que avui ocupa l'estat italià.

³ Per a una visió de conjunt de la política italiana de Jaume I, veg. Ferrer Mallol 2011 i Ferrer Mallol 2013; per a l'actuació de l'infant Pere a Itàlia, veg. Soldevila 1995a.

per aconseguir la sanció papal dels drets del seu fill, qüestionats pel bastard Guillem IX de Montpeller, fill de Guillem VIII de Montpeller i d'una dama castellana, de nom Agnès (cap. 4). El segon afer, ja del 1213, correspon a la petició d'un consell de nobles de la Corona d'Aragó al mateix Papa perquè obligués Simó de Monfort a alliberar Jaume I del seu poder i a lliurar-los-el (cap. 10).

A molta distància cronològica dels dos primers afers, el tercer correspon a la intervenció del papa Gregori IX (1227-1241) perquè Jaume I es casés (1235) amb Violant d'Hongria (1215-1251) (cap. 115).

Els tres darrers afers corresponen a tres gestions que el rei Jaume va fer personalment a Lió, l'any 1274, davant Gregori X, present allí amb motiu del segon concili ecumènic celebrat en aquella ciutat. La primera d'aquestes gestions fou manifestar davant el Papa i els cardenals el seu suport i la seua implicació en una nova croada a Terra Santa (caps. 449-460); la segona, demanar al Papa que el coronés rei (caps. 461-462); i la tercera, sol·licitar la seua intervenció davant Carles d'Anjou perquè deixés en llibertat l'infant Enric de Castella, presoner a Nàpols d'ençà de la derrota i mort de Conradí (1268) (cap. 463). Finalment, el rei, abans de tornar-se'n a Catalunya, sol·licita i rep la benedicció del Papa (cap. 464)⁴.

En tots sis casos, Jaume I utilitza l'autoritat del Papa per a presentar-se com un heroi beneït per Déu, que aconsegueix superar quasi miraculosament les greus dificultats que passà en la infantesa i que s'ofereix a protagonitzar la recuperació de Terra Santa per a la cristiandat.

Mirem-los amb més detall. L'esment del *Llibre dels feits* a la gestió de Maria de Montpeller és un record agraït de Jaume I a sa mare, que, a requeriment d'Innocent III, viatjà a Roma per tal de resoldre el plet amb Guillem IX. Fou una iniciativa coronada amb èxit, que la reina Maria no pogué assaborir, perquè morí, encara a la ciutat eterna, dies abans de ser pronunciada la sentència papal (1213). Jaume I ho conta així:

⁴ En l'esmentada proposta de seqüenciació de Josep Maria Pujol (2008), el primer d'aquestes sis afers apareix integrat en la seqüència narrativa "Un naixement providencial (1208)" (seqüència narrativa o capítol 1), el segon, en la titulada "Un rei-infant molt disputat (1211-1221)" (capítol 2), el tercer en la titulada "Començament de la campanya de València (1232)" (cap. 7), i els tres últims, en una sola seqüència, "El concili de Lió (1274)" (capítol 24). Pel que fa a aquests sis esments del *Llibre dels feits* a Itàlia, no hi ha grans diferències textuais entre el ms. C i el ms. H, malgrat les deturpacions que introduí l'amanuense mallorquí, poc després de 1557, en la reconstrucció dels primers capítols del ms. C. En tot cas, remarquem els errors dels ms. C i H en les lliçons «na Miliana» i «na Juliana» respectivament per *na Jussiana* (cap. 4, línia 5); l'omissió en el ms. H de l'esment de «Guillén de Muncada» (cap. 10, línia 3); l'error en el ms. H de «fo» pel correcte «féu» del ms. C (cap. 456, línia 7); l'omissió en el ms. H de «vos diray una semblança del xan petit qaun el ladre al gran ca, e ells no n'ha[n] cura» (cap. 460, línies 3-4), i l'omissió en el ms. H de «en (a) Viana e e puyt tornam-nos-en» (cap. 464, línia 12). Són unes diferències textuais que, a banda d'altres de menor entitat, confirmen el caràcter canònic del ms. C i la seua idoneïtat com a manuscrit base per a una edició crítica del *Llibre dels feits*, tal com argumentem a Ferrando 2014 i Ferrando 2015, ja que les lliçons de C solen ser més completes i més correctes.

E aquest Guillem de Muntpesller, qui era major fill d'en Guillem de Muntpesller, punyà com fos senyor de Muntpesller, per ço car ell era hom. E aquest plet vench devant l'apostòlich, que nostra mare, la regina dona Maria, anà en cort de Roma per mentenir son dret, e que nós, qui hérem son hereter, fóssem senyor de Muntpesller. E tengren tant son plet devant l'apostòlich que·ls doné per sentència –sí que n'i ha decretal escrita, de la sentència de l'apostòlich–, que jutjava aquells qui eren fills d'en Guillem de Muntpesller e de na Agnés que no éran de leal conjugí, car éran fets en adulteri, havén ell altre muller. E jutjà que Muntpesller fos de la regina dona Maria e [de] nós, qui érem son fill (cap. 4).

El nostre rei silencià, però, l'altre motiu de l'anada a Roma de la reina Maria: el divorci demanat pel seu marit, el rei Pere el Catòlic.

L'èxit de la gestió per l'alliberament de Jaume I i una nova expressió de la gratitud de Jaume I al Papa van quedar reflectits en el *Llibre dels feits* en aquests termes:

nostres naturals demanaren-nos e guerretjaren ab francesos e ab aquella nostre terra que ells tenien, ço és a saber: don Nuno Sanxes, en Guillén de Muncada e·n Guillem de Cardona, pare d'en Ramon Folch. E part la guerra que ells faeren en Narbona e d'altres llochs, enviaren misatge a l'apostòlich Innocén III que ell presés e tingués consell que strengués en Simon de Momfort, per vet o per altre manera, que cobrassen nós, qui érem llur senyor natural, que no y havia pus fill de nostre pare de lleal matrimoni si(no) nós no. E aquest apostòlich papa Innocén fo lo millor apostòlich, que del temps que fahem aquest llibre en C anys passats no hac tan bon apostòlich en la sglésia de Roma, car era bon clergue en los sabers que pertanyen a apostòlich de saber, e avia seny natural; e dels sabers de aquest món avia gran partida. E envià tant forts cartes e tant bon[s] missatgers al compte Simon, que li hach atorgat que ell nos retria a nostres hòmens. E aduxéran-nos los francesos entrò a Narbona (cap. 10).

Deixar-hi constància de totes dues gestions va ser una manera de proclamar la providencialitat del seu regnat i la seua voluntat de bona entesa amb Roma. Jaume I manifestava així el seu propòsit de corregir la política antipapal dels darrers anys de son pare, el rei Pere el Catòlic (1196-1213), mort a Muret en defensa dels seus vassalls occitans, molts dels quals havien abraçat l'heretgia albigesa. I cal remarcar que un realista i escarmentat Jaume I observà, més o menys interessadament, aquesta línia d'actuació al llarg del seu regnat.

Jaume I aprofita el moment en què conta com pensava prendre la ciutat de València, evocant sens dubte la decisiva intervenció que hi tingué la seua segona esposa, Violant d'Hongria, per a recordar les gestions del papa Gregori IX per procurar-li aquest casament. Ho va fer així:

Nós no havem muller e parlen-nos la filla del rey d'Ongria e del duch d'Ostalrriich, e parlaho l'apostoli. E nós havem haüda filla del rey, del pus honrrat del món. E, jassia que·ns vullen donar la filla del duch d'Ostalrriich, ab més haver, no la pendrem, que més amam la filla del rey de Ongria, que, quant nós no valiém tant, nos donaren la filla del rey de Castella, don Alfonsso. Bé és rahó que ara, com valem més, prengam filla de rey (cap. 115).

Aparentment l'elecció de Jolánta Árpád hauria estat determinada perquè era la millor opció entre les dues candidates proposades per Gregori IX. Però, en realitat, foren

propostes destinades a contrarestar el poder de l'emperador Frederic II d'Alemanya, en un moment en què Enric VII, fill d'aquest i de Constança d'Aragó i cosí germà del rei Jaume, s'havia revoltat contra son pare amb el suport de les ciutats del nord d'Itàlia. Amb el matrimoni del rei Jaume, el Papa tractava d'impedir una possible aliança d'Hongria amb l'emperador (Ponsich 2011).

La presència de Jaume I a Lió va ser un altre exercici d'autoexaltació, àmpliament evocat al *Llibre dels feits*. Convidat a assistir al concili ecumènic que se celebrava a la ciutat francesa, amb l'objectiu, entre d'altres, de promoure una croada per a la recuperació de Jerusalem, Jaume I s'hi adreçà al papa Gregori X i als cardenals que l'acompanyaven d'aquesta manera:

E yo som vengut açí per dues coses que vós me enviàs a demanar, e la terça és mia. La primera és que me enviàs demanar que us donàs consell, e la segona, ajuda. E són vengut aquí que us do consell, lo millor que yo sabré ne poré ne Déus me metrà en ma penssa; e que yo us ajud. La terça és mia: que us anegaré los altres qui no han cor de servir a nostre Senyor; e dir-hi-he tant, e y faré, que per açò se hauran a enegar (cap. 453).

Tot seguit, el nostre rei –l'únic monarca convidat al concili– presentà al Papa el seu pla d'acció i li demanà que hi contribuís «ajudan-nos de la dècima de nostra terra», és a dir, revertint a la Corona el delme degut a l'Església. Com bé féu observar Robert I. Burns (1990: 199), el rei aprofità l'ocasió per a presentar-se com el príncep cristià més expert en croades.

El fracàs personal de Jaume I d'obtenir de franc el privilegi de ser coronat pel Papa, tal com havia aconseguit el seu pare, Pere el Catòlic, arran de la seua infeudació a Roma (1204), el transformà en un èxit polític: el Papa li havia imposat com a condició per a coronar-lo que havia de pagar-li el tribut a què s'havia compromès Pere el Catòlic, però Jaume I preferí no acceptar-la, anteposant així els interessos i la dignitat de la Corona d'Aragó a la vanitat d'una coronació pontifícia. Heus ací com ho expressa el *Llibre dels feits*:

Nós enviam per en Ramon March e per en Bernat de Cascanet, qui són nostres naturals e privats molt de l'apostoli, e dixem-lurs a una part que, si a l'apostoli plaÿa, que·ns volíem coronar d'ell, pus Déus aduyts nos havia al seu consili, e que major honor seria d'ell e de nós que nós prenéssem la corona en aquell consili que si nós fóssem anats a Roma. E que nós havíem la corona que·ns devia metre en la testa, e que ja no·n trobaria hom tan bona en Leó com aquella, car era feyta ab aur e ab pedres precioses, que valia pus de C mília sous de torneses. E ells dixeren que lo y dirien e que·ls plaÿa molt ço que nós lurs havíem dit e que tornarien a nós ab tota resposta en l'altre dia.

E al matí ells foren a nós e responeren-nos de part de l'apostoli que li plaÿa molt e que le·ns daria de bon grat, mas que nós fermàssem un trahut que nostre pare li havia donat sobre'l regne d'Aragó a Roma, quant se coronà en Roma, que era de CCL mazmodines jucifies, e que pagàssem ço qui n'era fallit; e que, pus, que nós ho féssiem segons que nostre pare havia feyt. E nós responem-lurs en aquesta manera: que·ns meravellàvem molt com ell nos demanava trehut del temps de nostre pare a ençà, car aquell trahut no muntaria de XI mília mazmudines a avant, però si molt lo volia de nós, que·l li daríem. Mas nós tant li havíem bé

donat nostre consell e proferida nostra ajuda, que no semblava seu que ens ho demanàs, ans nos en devia lexar altre tant. Mas que nós carta no fariem de novell que·ns metéssem en trehut, car tant havíem nós servit a Déu e a l'esgleya de Roma que aquestes menuderies no deurien venir entre nós e ells.

E dixeren ells que tornarien al Papa e que li ho dirien e li mostrarien en aquella manera que nós lurs ho havíem mostrat. E anaren là e dixeren-li-o. E ell respòs que, en tant que en ell era e en los cardenals qui eren ab ell, que bé·s partiria d'aquella demanda, mas que en Ricart e en Johan Guaytà, qui són dels majors cardenals qui eren en Roma, e de major consell hi fossen, que menys d'ells no ho porie fer. E responeren-nos en esta manera de la sua part. E dixem nós que no érem venguts a la sua cort per metre-nos en trehut, mas per franquees que·ns donàs, e, pus fer no u volia, volíem-nos-en més tornar menys de corona que ab corona. E sobre açò romàs que no·ns volguem coronar (caps. 461-462).

Amb aquesta insistència a manifestar que «volíem-nos-en tornar menys de corona que ab corona» i que «sobre açò romàs que no·ns volguem coronar», Jaume I es legitimava davant els seus súbdits.

Finalment, el nostre rei detalla la seua petició de clemència a favor de l'infant don Enric de Castella (1230-1303) en els termes següents:

E, quant vench altre dia matí, nós anam-lo veer e pregam-lo del fet de n'Henrich de Castella, que, si a ell plagués, no fos en pressó, car en mal son ne era la Esgleya, car per la Esgleya lo tenia lo rey Carles de Nàpols, segons que les gents dehien. E així ho dehia lo rey Carles. E que n'Enrich no era home de reencó, mas que nós e el rey de Castella e ell assegurariem que jamés no vendria mal a la Esgleya de Roma per ell ne al rey Carles. E sobre açò ell respòs e dix que, salva la nostra honor, no deyen bé aquell(e)s qui allò deyen, car per l'Esgleya ell no era allí, ans n'avia ell ja pregat Carles que·l retés. E ell escusava-se'n que li havia feytes e dites grans injúries e li tenia tort. –“Ara” –dixem nós–, “plau-nos molt, pus axí vos ne escusau vós, e nós escusar-vos-n'em en altres lochs”. E pregam-lo que, encara, no romangués que no·n pregàs a Carles, per amor de nós. E atorgà'ns que·l ne pregaria e que ja volria que fos fora de la presó (cap. 463).

Amb la seua intercessió en favor de don Enric de Castella, fill del rei Ferran III de Castella i de Beatriu de Suàbia o Hohenstaufen i, per tant, germà d'Alfons X el Savi –els motius de la qual no ens explica al *Llibre dels feits*–, Jaume I potser pretenia aconseguir el reconeixement de la internacional trobadoresca, ja que sabia que l'infant castellà gaudia de gran simpatia entre molts trobadors (Bertolucci Pizzorusso 2004-2005)⁵. Però no es pot descartar que la gestió obeís també a la pressió dels sicilians i napolitans de la cort del rei Jaume, encapçalats per Constança de Hohenstaufen, esposa de l'infant Pere d'Aragó i aspirant a la corona de Sicília, que no podien oblidar que l'infant Enric s'havia posicionat en favor de Conradí contra Carles d'Anjou. De fet, havia participat amb 300 cavallers

⁵ Entre els trobadors que més defensaren la causa de l'infant Enric de Castella, cal esmentar Cerverí de Girona (especialment al poema *Pus li rey laxon la ley*), Paulet de Marselha, Folquet de Lunèl i Bartomeu Zorzi.

castellans en la batalla de Tagliacozzo. Fins i tot s'hi podria afegir una altra raó, més personal: la simpatia que Jaume I professava a l'infant Enric, a qui hauria volgut com a marit de la seua filla Constança. El matrimoni no es pogué dur a terme en virtut de la pau de Sòria (1256) entre Jaume I i Alfons X de Castella, per la qual es concertà el casament de Constança amb l'infant Manuel, fill del rei Alfons X i pare de l'escriptor don Juan Manuel.

Aquests sis records de Jaume I sobre les seues relacions amb el Papat són, en el conjunt del *Llibre dels feits*, quasi anecdòtics. Però són possiblement els que més beneficiaven la seua imatge. En realitat, a penes reflecteixen la intensitat d'unes relacions difícilment eludibles en aquells temps en què ningú a l'Occident cristià qüestionava la suprema autoritat canònica i quasi divina del papa de Roma ni la seua capacitat d'arbitratge en no pocs afers temporals. El mateix *Llibre dels feits* se n'hi fa ressò, encara que siga de manera indirecta o de passada, quan recorda l'anul·lació del matrimoni entre el rei Jaume i Leonor de Castella «per manament de l'apostoli» (cap. 122), o el suport de «l'apostoli» i de «la esgleya de Roma» (cap. 296) a la conquesta de València, o el nomenament que «l'apostoli havia atorgat [a «don Sanxo, nostre fill»] que fos arquebisbe de Toledo» (cap. 400), o el consell del rei Jaume al seu gendre Alfons X de Castella, que volia «anar a l'apostoli sobre el tort que·l dit apostoli li tenia sobre el feyt de l'Imperi», que «per nulla re ell no y anàs» (cap. 469). L'escassa presència de Roma al *Llibre dels feits* es pot explicar per la resistència del rei a acceptar les permanents temptacions papals a imposar els seus criteris en els afers interns de la Corona d'Aragó.

Les relacions de Jaume I amb els papes no sempre van ser fàcils. El nostre rei potser ja en va percebre les dificultats el 1229, quan Gregori IX rebutjà la seua primera petició de ser coronat pel Papa. En una primera època, mentre el rei es dedicava a arravatar terres de Xarq al-Andalus als musulmans i es prestava a seguir la política antigibel·lina dels papes, les relacions entre la Corona d'Aragó i Roma anaren com una seda. La situació canvià quan Jaume I encetà una política d'acostament als Hohenstaufen sicilians, a partir del casament de l'infant Pere (1262) amb Constança de Sicília, que el papa francès Urbà IV (1261-1264) intentà evitar. Els interessos entre ambdós poders començaren a ser sovint divergents (Smith 2011). El *Llibre dels feits* silencia la nova situació tan potencialment conflictiva, però té la virtut de revelar, no sense una profunda càrrega irònica, el sentiment del rei sobre els intents pontificis de sotmetre la Corona d'Aragó als seus interessos quan, agraït, compara Innocent III, el papa que salvà la causa de Jaume I, amb els seus successors: «aquest apostòlich papa Innocén fo lo millor apostòlich, que del temps que fahem aquest llibre en C anys passats no hac tan bon apostòlich en la sglésia de Roma, car era bon clergue en los sabers que pertanyen a apostòlich de saber, e avia seny natural» (cap. 10).

3. L'absència d'Itàlia o els límits d'un projecte expansiu encara poc viable

Si prescindim de les relacions entre la Corona d'Aragó i Roma, constatem que el *Llibre dels feits* no ens ofereix cap pista sobre la política italiana de Jaume I. Tanmateix, aquesta no sols la tenim ben documentada, sinó que va ser el punt de partida d'unes relacions intenses entre la Corona d'Aragó i Itàlia, que van més enllà dels habituals

enllaços matrimonials entre prínceps, dels interessos merament mercantils i de la voluntat de no contrariar la Santa Seu. Si Jaume I la hi va silenciar és perquè durant el seu regnat no en va collir els fruits de què s'hauria pogut vantar. Així i tot, cal advertir que la projecció italiana de Jaume I va ser limitada. No podia ser d'altra manera. El rei sabia que intervenir obertament a Itàlia hauria comportat enfrontar-se amb Roma i amb la seua aliada política França, i això li devia recordar dos grans fracassos polítics i militars, un del seu pare i l'altre seu. El primer fracàs va ser la derrota de Muret (1213), que significà no sols la mort de Pere el Catòlic, sinó també la pèrdua de totes les seues possessions occitanes, llevat de Montpeller. El segon fracàs fou la impossibilitat de recuperar el comtat de Provença –fins al 1245 regit pel seu cosí Ramon Berenguer V i heretat per Beatriu d'Aragó, filla del comte i darrer representant del casal d'Aragó al comtat–, sobre el qual conservava certs drets. En ambdues ocasions, l'aliança entre el Papa i el rei de França va ser decisiva per a la derrota de la causa catalanoaragonesa.

El nostre rei no degué oblidar mai aquells dos grans afronts i per això va descartar recordar-los o justificar-los al *Llibre del feits*. En el primer cas, perquè hauria implicat explicar les causes del conflicte entre el seu pare i el Papat. En el segon cas, perquè hauria implicat reconèixer el fracàs de la seua intervenció militar a Provença per a forçar el matrimoni del seu hereu, l'infant Alfons, amb Beatriu d'Aragó, comtessa de Provença. Li barrà militarment el pas Carles d'Anjou, germà del rei Lluís IX de França, que així aconseguí casar-se amb Beatriu d'Aragó i col·locar el comtat de Provença sota l'òrbita de França (1246)⁶. L'exhumació de les butles papals en favor de Carles d'Anjou permeté a Robert Ignatius Burns de traure a la llum aquesta història oculta: la fracassada expedició militar de Jaume I, les maniobres franceses i el paper jugat per Roma, que, si bé inicialment s'havia decantat per Jaume I, acabà sancionant la política francesa. Tal com afirma Burns, «el colp a l'orgull i a la reputació internacional d'En Jaume va ser sever, just a l'endemà d'haver anunciat la fi de la seua croada valenciana» i, per a «recuperar empena en tant que paladí de la cristiandat, va elaborar un projecte de croada pròpia dirigida a salvar l'imperi llatí de Constantinoble» (Burns 1987), llavors regit per un cosí de la seua esposa, la reina Violant d'Hongria. La promesa es quedà en projecte, ja que a València s'havia produït la revolta d'al-Azraq i la presència del rei en el camp de batalla era imprescindible.

Les relacions, bàsicament comercials, de la Corona d'Aragó amb Gènova i amb Pisa, que ja venien de lluny, va ser particularment intenses en temps de Jaume I. El 1230 i el 1233, el nostre rei va signar sengles tractats amb els dos estats per tal de regular-ne la cooperació mútua. Malgrat alguns incidents puntuals, els resultats van ser òptims. La Corona d'Aragó encara no constituïa un perill per al seu protagonisme mercantil (Ferrer Mallol 2011: 392-397). Ja hem vist que al *Llibre dels feits* Jaume I es limita a constatar el protagonisme marítim dels pisans i genovesos quan recorda que «vengueren-nos novelles

⁶ Carles d'Anjou i els seus descendents compartiren la possessió del comtat de Provença i del regne de Nàpols fins a la darrerria del segle XIV, en què Nàpols passà als Anjou-Durazzo. El comtat de Provença passà definitivament a França el 1480, arran de la mort sense hereu de Renat d'Anjou.

que·l rey de Túniz venia passar a Mallorques e se n'apparellava, e dehien que les naus dels pisans e des jenoveses e dels christians se prenia e encara les persones» (cap. 101).

El silenci del *Llibre dels feits* és quasi absolut quant a la presentació de les incursions militars de Jaume I al Xarq al-Andalus com una croada. Jaume I no esmenta per a res el papa Gregori IX (1227-1241), que havia signat diverses butles, exhortacions i crides en favor de l'empresa militar valenciana, i es limita a recordar el compromís dels prelats de la Corona d'Aragó d'ajudar-lo «quant faem la cort en Muntçó e·ns croam» (1236) (cap. 187). Per al papa Gregori IX, el projecte de conquesta de València era una empresa espiritual que concernia no solament la Corona d'Aragó, sinó tota la cristiandat sud-occidental, i per això no sols va concedir les mateixes indulgències que els seus antecessors van atorgar als croats que es proposaven alliberar Terra Santa del poder musulmà, sinó que va demanar la participació dels arquebisbats de Tarragona, Narbona, Auch, Arles, Ais i Gènova (Schmidt 2013). La presa de València (1238) va tenir una gran repercussió en tota Europa, però Jaume I només volia per a ell la glòria d'una gesta que considerà ben personal.

En realitat, Jaume I ja s'havia fet famós a Itàlia per la presa de Mallorca (1229), Eivissa (1235) i el nord del País Valencià (1232-1236). És per això que, el juny de 1238, el rei rebé la petició d'ajuda militar d'unes quantes ciutats septentrionals italianes amenaçades per l'emperador Frederic II Barba-roja. La iniciativa, que comptava amb el suport del Papa, venia a reconèixer el prestigi militar del monarca catalanoaragonès. Tanmateix, el compromís de Jaume I, totalment lliurat en aquells moments al setge de la ciutat de València, no pogué passar d'una mera promesa (Cingolani 2007: 289). Tampoc fou possible cap implicació posterior mentre durava l'ocupació de les terres valencianes. La situació canvià després de l'arribada de Jaume I a la línia Biar-Busot (1245), fixada amb Castella, i després del tractat de Corbeil (1258) amb Lluís IX, que posava fi a les possibles reivindicacions catalanoaragoneses sobre Occitània. Res de tot això apareix al *Llibre dels feits*. Per a Jaume I era tan dolorosa la renúncia a tantes terres occitanes que havien tingut com a senyors els seus avantpassats que preferí el silenci, fins i tot si amb el tractat havia aconseguit un notable triomf jurídic: l'alliberament dels llaços feudals de Catalunya amb França.

En canvi, el 1259, el nostre rei ja pogué prestar suport a Amadeu IV, comte de Savoia, davant els conflictes que mantenia amb algunes ciutats del Piemont. L'objectiu de Jaume I era aproximar-se a Manfred –fill natural de Frederic II d'Alemanya i I de Sicília–, rei de Sicília i Nàpols des del 1258, casat amb Beatriu, filla del comte de Savoia, a fi de propiciar el matrimoni del seu hereu, l'infant Pere, amb Constança de Hohenstaufen, filla i hereua de Manfred. La proposta de matrimoni hauria partit, segons Desclot, del mateix rei Manfred. Enllaçar amb el reis de Sicília i Nàpols, capdavanters de la causa gibel·lina i, doncs, oposats als interessos güelfs –raó que explica l'excomunió de Frederic II–, era una jugada política de resultats incerts, però en tot cas amb una clara finalitat econòmica: afavorir el comerç català per la Mediterrània i poder comptar amb el blat sicilià. Altrament, amb aquesta gestió Jaume I potser pensava «moderar els conflictes entre el sant pare i el bastard sicilià [Manfred], que també havia estat excomunicat», mentre que, per a Manfred, Jaume I «era l'home que podia actuar sobre el Papat, ja que tota la cristiandat coneixia els esforços del Conqueridor en contra dels infidels i en pro del pontificat» (Belenguer 2007:

269-270). El juliol de 1260, quatre ambaixadors de Manfred arribaven a Barcelona a proposar oficialment el matrimoni de Constança amb l'infant Pere. Tot seguit, Jaume I enviava al castell de l'Ou, de Nàpols, una ambaixada, presidida pel seu fill natural, Ferran Sanxis de Castre, per a confirmar oficialment l'acceptació de la proposta matrimonial. Jaume I reeixí en el seu propòsit. El nostre rei iniciava així una discreta política internacional, dirigida sobretot cap a Itàlia, òbviament sense intuir la futura projecció de la Corona d'Aragó en aquestes terres.

No era la primera vegada que Barcelona mirava d'aproximar-se a Itàlia. Ja ho havia fet el 1078 el comte Ramon Berenguer II casant-se amb Mafalda d'Altavila, filla de Robert el Guiscard, duc de Pulla i Calàbria i germà del rei Roger I de Sicília. La comtessa Mafalda fou mare de Ramon Berenguer III, comte de Barcelona (1082-1131), a qui ajudaren pisans i genovesos en l'expedició militar a Mallorca (1114). Els genovesos també participaren en la conquesta de Tortosa (1148), en temps del comte Ramon Berenguer IV (1131-1162), nét de Mafalda. En l'any 1209, el rei Pere el Catòlic va casar la seua germana Constança d'Aragó (ca. 1189-1223) amb l'emperador Frederic II (1220-1250), que fou rei de Sicília (1198-1250) en tant que fill i hereu de la reina Constança I de Sicília (Constança d'Altavila, 1154-1198). Tots aquests enllaços matrimonials seran invocats al segle XV pel rei Alfons el Magnànim per a justificar els seus drets a la corona de Nàpols⁷.

Amb les noces (1262) entre l'infant Pere d'Aragó (1240-1285) i Constança de Hohenstaufen (ca. 1248-1302), celebrades a l'església de Santa Maria de les Taules, de Montpeller, Jaume I recuperà la política matrimonial dels seus avantpassats. Ho celebrà Ramon Muntaner, per a qui la jove infanta napolitana «era la pus bella creatura e la plus sàvia e honesta que nasqués après madona sancta Maria» (cap. 155). En tot cas, cal remarcar que, arran del testament de 1262 de Jaume I, pel qual aquest cedia al seu fill Jaume el regne de Mallorca, que comprenia els comtats del Rosselló i Cerdanya, el nostre rei va canviar les rendes nord-catalanes que havia atorgat a Constança pels castells i viles de Peníscola, Onda, Almenar, Uixó, Xàtiva i Alfàndec de Marinyén (1263) (Soldevila 1995: 146). La concentració de possessions al regne de València i, sobretot, la forta implicació de l'infant Pere en la repressió de la revolta d'al-Azraq i en la campanya de Múrcia expliquen que Constança residís molts anys al palau reial extramurs de València. És ací on naixen els futurs reis Alfons el Liberal (1265) i Jaume II (1267).

La presència de Constança al costat de l'infant Pere implicà la d'un grup de col·laboradors italians. Entre els integrants d'aquesta petita cort italiana que acompanyà Constança ja des del seu casament destaquen Conrad Lancia (o Llança) i Roger de Llòria (o Llúria).

El sicilià Conrad Lancia era cosí del rei Manfred, ja que son pare era germà de Blanca Lancia, mare de Manfred. Agraït pel seu suport a Manfred, Jaume I concedí a Conrad Lancia els senyories d'Albaida i de Carrícola, al nou regne cristià de València. Més tard

⁷ Els recordava els valencians Pere Rossell i Llop d'Espejo en la *Descendentia dominorum regum Sicilie* (1438) i en la *Summa dei re di Napoli e Sicilia e dei re d'Aragona* (1468), respectivament, i els italians Lorenzo Valla i Bartolomeo Fazio en les *Gesta Ferdinandi regis Aragonum* i *Rerum gestarum Alfonsi regis*, respectivament. Veg. Ferrando 2012.

obtindria els de Calp i Altea. Va ser ambaixador de Pere el Gran a Tunis i acompanyà el rei a Bordeus amb motiu del seu desafiament amb Carles d'Anjou. També s'incorporaren al seguici dels infants els seus germans Manfred Lancia i Margarida Lancia.

El napolità Roger de Llòria, escuder de l'infant Pere, fou nomenat alcaid de Cocentaina, i sa mare, Bella d'Amichi, nodrissa de Constança, senyora de Seta, totes dues poblacions situades també al regne de València. Roger de Llòria, que es casà amb Margarida Lancia, va ser nomenat almirall (1283) i va tenir una participació molt activa en les Vespres Sicilianes (1283) i en la victòria de Pere el Gran contra els francesos al coll de Panissars (1285).

Els dos militars sicilians s'integraren plenament en la pàtria d'acollida. Ens ho conta Ramon Muntaner a la seua *Crònica*, quan ens diu que tots dos «nodriren-se tothora ab lo senyor infant [el futur Pere el Gran]; enaixí apreseren del catalanesc de cascun lloc de Catalunya e del regne de València tot ço qui bo ne bell era, e així cascun d'ells fo lo pus perfet català que anc fos e ab pus bell catalanesc» (cap. 18; Muntaner 2011: 50). Al costat dels Llòria i els Lancia es documenta un bon grup de col·laboradors italians de Pere i Constança, com Ser Seyorino i el seu fill Antonio, Ser Leo, Ser Petro, un innominat cavaller llombard, un també innominat falconer llombard, un cavaller del rei Enzo i probablement mestre Ugolí, un Jorgi, un Romich i Joan de Pulla, entre altres (Soldevila 1995b: 231-232). La forma en què apareixen documentats els noms de tots aquests italians suggereix la seua catalanització idiomàtica.

L'enllaç entre Pere d'Aragó i Constança de Hohenstaufen va despertar més que recels al papa francès Urbà IV i a Lluís IX de França, que veien en Manfred la reencarnació de la política gibel·lina del pare d'aquest, Frederic II. També ho veia amb preocupació Alfons X de Castella, fill de Beatriu de Suàbia o Hohenstaufen, que intuïa que aquell matrimoni podria tallar-li el camí per a ocupar la corona del Sacre Imperi Romà Germànic. Jaume I hagué de donar garanties al rei de França que no prestaria suport a Manfred, en cas d'enfrontament d'aquest amb França o amb Roma, ni tampoc als enemics de Carles d'Anjou, comte de Provença, i que no reivindicaria mai aquest comtat, antany de la Casa de Barcelona. Desconfiant del compromís, França i Roma s'afanyaren a proclamar rei de Sicília i de Nàpols Carles d'Anjou (1265), pretextant la bastardia de Manfred i els 'drets' de la Santa Seu a la investidura d'aquest regne, que n'era feudatari. La situació italiana es complicaria amb la derrota i mort de Manfred, el 1266, a Benevento i amb la derrota a Tagliacozzo i l'execució a Nàpols, el 1268, del seu successor Conradí (Conrad V), nét de Frederic II. Jaume I va complir la seua paraula i no hi va intervenir, però a partir de la mort de Manfred, Constança començà a ser esmentada com a reina en la documentació pròpia i de l'infant Pere (Ferrer Mallol 2011: 409-412).

No sembla sinó una llegenda l'episodi atribuït a Conradí, segons el qual el malaguanyat rei, abans de ser decapitat en la plaça del Mercat, de Nàpols, el 1268, per orde de Carles d'Anjou, llançà un guant als espectadors, que recollí el salernità Joan de Próixida i el dugué a l'infant Pere d'Aragó, anunciant així el triomf de la causa gibel·lina de la mà de Constança i els seus successors del casal de Barcelona⁸.

⁸ En dóna les fonts Runciman 1979: 287. A Itàlia van popularitzar la llegenda al segle XIX el

Ben mirat, l'operació siciliana de Jaume I contra Carles d'Anjou era una manera de rescabalar-se de la seua humiliació a Provença. Però el nostre rei era conscient que els seus adversaris eren més poderosos que ell. Realista i bon estratega com era, sabia quins eren els límits de la seua actuació (Orts i Bosch 2010). Encara que la seua nora Constança continuava considerant-se hereua de Sicília i Nàpols, el fet és que aquest era un regne ocupat per Carles d'Anjou, amb l'aval del Papa, que difícilment podia recuperar. La victòria angevina a Nàpols fou tan absoluta que, quan morí Beatriu d'Aragó (1267), el papa Climent IV (1265-1268) reeixí a convèncer Jaume I perquè la seua filla Maria es casés amb Carles d'Anjou, per tal de neutralitzar així qualsevol aspiració de Pere i de Constança a Sicília i Nàpols. Però Maria morí abans que es materialitzés l'operació (Belenguer 2007: 276). L'any anterior, el nostre rei havia abandonat el projecte de casar el seu fill secundogènit, l'infant Jaume, amb Beatriu de Savoia, neboda de Pere II de Savoia, en constatar les reticències del mateix Papa, ja que Savoia era gibel·lina. El 1267, el rei Jaume sol·licità al Papa la concessió del regne de Sardenya, tal com l'havia tingut el rei Enzo, fill il·legítim de Frederic II, però el Papa s'hi negà. En canvi, Climent IV no aconseguí impedir que l'infant Enric de Castella desertés del bàndol de Carles d'Anjou i es posés al servei de Conradí (1267). Tanmateix, aquest perdia, el 1268, la batalla Tagliacozzo poc després d'haver sol·licitat ajuda militar a la seua cosina Constança i a l'infant Pere. Amb tot i això, l'execució de Conradí, que horroritzà l'Europa cristiana i fins i tot el Papa, no serví perquè els gibel·lins italians acceptessin Constança com a successora, ja que preferien Frederic de Turíngia, nét de Frederic II (Ferrer Mallol 2011: 411-412). És així com totes les possibles expectatives polítiques de Jaume I a Provença i a Itàlia se'n va anar en orris. Tals fracassos diplomàtics expliquen que el rei els silenciés al *Llibre dels feits*. La causa de Constança no començarà a ser acceptada fins al 1274, quan s'hi adherí el napolità Joan de Próixida, que havia estat metge de Frederic II i del rei Manfred i canceller d'aquest.

Entre els opositors italians a Carles d'Anjou que acolliren Pere i Constança destaca Joan de Próixida, que el 1274 ja s'havia traslladat a la Corona d'Aragó i s'havia posat al servei de Pere i Constança. Aquell mateix any rebia la donació d'alguns llocs d'Aragó. Fou el principal valedor napolità de la causa de Constança, però aquesta no es pogué fer efectiva fins que el 1282 els sicilians sol·licitaren la intervenció del ja rei Pere⁹. En accedir

poema *Corradino di Svevia*, de Gaetano Maria (Aleardo) Aleardi (1812-1878), publicat a *Canti* (Florència, 1864), l'opera *I Vespri siciliani* (1855), de Giuseppe Verdi, els poemes *Lu Vespru sicilianu* (1881), de Carmelo Piola, i *I Vespri siciliani* (1882), de Giuseppe Crescimanno, les narracions de Ferdinand Gregorovius *Wanderjahre in Italien* (1856-1877) i *La guerra del Vespro Siciliano*, la gran obra historiogràfica de Michele Amari, reiteradament editada ja en aquell mateix segle. Per a més informació, veg. Bonanno Conti Natoli 1984. Les restes de Conradí reposen en l'església del Carme, de Nàpols, situada en la plaça en què fou decapitat. Això prou que ho sabia el rei Alfons el Magnànim quan, ben aconsellat, en fer la seua entrada triomfal a Nàpols (1443), la primera iniciativa que emprengué fou visitar aquesta església per a retre un homenatge a Conradí, a qui considerava un valerós antecedent familiar. Veg. Ryder 1992: 306.

⁹ La *Historia conspirationis Johannis Prochytae* ha recollit extensament les llegendàries maniobres

a la corona catalanoaragonesa Pere el Gran, el nomenà canceller seu i li atorgà els senyorijs de Benissanó, Llutxent, Quatretonda, Benicolet, Pinet, Palma i Ador (1277-1278), al regne de València, on la família va arrelar. El 1282, acompanyà la reina Constança i els seus fills Jaume, Frederic i Violant a Sicília.

L'exiliada italiana més enlairada, que Jaume I arribà a conèixer, va ser una exemperadriu de l'Imperi grec de Nicea, de vida quasi llegendària, que Vicente Blasco Ibáñez evocà en una de les seues novel·les més conegudes, *Mare Nostrum*, de 1915 (Blasco Ibáñez 1998: 75-78). Es tracta d'una altra Constança de Hohenstaufen (1230-1307), filla natural de Frederic II i de Blanca Lancia, i per tant germana del rei Manfred. Viuda de l'emperador Joan III de Nicea (1244-1254) –on, d'acord amb la tradició bizantina, canvià aquest nom pel d'Anna–, aquesta exemperadriu tornà a Nàpols, però, mort el seu germà Manfred i feta presonera per Carles d'Anjou, fou rescatada per la intervenció de la seua neboda Constança, esposa de l'infant Pere d'Aragó, i, sense altres béns que una relíquia de santa Bàrbera, es traslladà a València, on ja residia el 1274. Jaume I li cedí el palau reial extramurs de la ciutat i diversos senyorijs valencians. Sembla que posseí Borriana en feu, ja que l'església del Salvador d'aquesta ciutat conserva la seua efígie i el seu tòtem heràldic. Possiblement es retirà a un convent. En tot cas, sabem que morí a València, el 1307, i que les seues despulles es traslladaren per voluntat pròpia a l'església de Sant Joan de l'Hospital¹⁰. Havia instituït Jaume II hereu dels drets sobre totes les terres i viles que posseïa als dominis de l'imperi grec de Nicea, a l'Àsia Menor.

Tots aquests vincles de Jaume I amb l'entorn familiar i cortesà del rei Manfred són obviats al *Llibre dels feits*, com també hi és obviat el sentiment d'amargor que Jaume I experimentà, als seus darrers anys, per la traïció del seu fill natural, Ferran Sanxis de Castre, en posar-se al servei de Carles d'Anjou. Als ulls del rei Jaume, eren fracassos derivats dels seus compromisos amb Roma i amb França.

4. El llegat que el rei Jaume potser arribà a somiar

Jaume I morí el 1276, quasi al mateix temps que posava punt final a la seua autobiografia. Traspassat, ja no podrà vantar-se de com d'encertat va estar políticament

de Joan de Próixida en favor de la causa de Constança. Entre els il·lustres descendents de Joan de Próixida figuren els poetes Gilibert de Próixida i Joan Francesc de Próixida.

¹⁰ Concretament foren traslladades a la capella de santa Bàrbera, sufragada per l'exemperadriu i on aquesta havia fet dipositar la relíquia de la columna en què fou assotada la santa. Constança li professava una gran devoció, perquè li atribuïa el miracle d'haver-se curat de la lepra. El 1689 es construí una nova capella de santa Bàrbera a l'esquerra del presbiteri de l'església de Sant Joan de l'Hospital i les despulles de Constança hi van ser traslladades. Destruïdes el 1936, arran de la guerra civil espanyola, el cofre que les contenia ha estat substituït per un de similar, ja sense les seues restes. En canvi, s'hi ha conservat la columna, col·locada en una pica, que s'omplia d'aigua: en tocar l'aigua devotament amb les mans, hom esperava curar-se de la lepra o prevenir-ne el contagi. L'arrelament d'aquesta devoció a València pot explicar que Joan Roís de Corella o algun imitador seu redactés una *Vida de sancta Bàrbara*, que ha editat Josep Lluís Martos (2000).

aquell matrimoni entre Constança, filla de Manfred, i el seu fill Pere, convertits en reis de Sicília el 1282¹¹. Ni podrà llegir als versos 112-117 i 142-145 del cant III del Purgatori, de la *Divina Comèdia*, els elogis que Dant dedicarà a la «buona Costanza»:

Poi sorridendo disse: “Io son Manfredi,
 nepote di Costanza imperadrice;
 ond’io ti priego che, quando tu riedi,
 vadi a mia bella figlia, genitrice
 de l’onor di Cicilia e d’Aragona,
 e dichì l’vero a lei, s’altro si dice.
 [...]
 Vedi oggimai se tu mi puoi far lieto,
 rivelando a la mia buona Costanza
 come m’hai visto, e anco esto divieto;
 ché qui per quei di là molto s’avanza”.

El nostre rei no podrà saber tampoc que l’exemperadriu de Nicea homònima decidiria no tornar a Itàlia i quedar-se per sempre més a València. Ni podrà intuir que Conrad Lancia, Roger de Llòria i Joan de Próixida tindrien un paper decisiu en la victòria de Pere el Gran contra Carles d’Anjou, arran de les Vespres Sicilianes de 1282. Ni podrà imaginar que Roger de Llòria gaudiria del privilegi reial de ser soterrat als peus de la tomba de Pere el Gran al monestir de Santes Creus, segons vol una vella tradició. Ni podrà veure que els seus néts, Jaume II (1267-1327) i Frederic III (1272-1337) –en realitat, Frederic II de Sicília–, esdevindrien reis de Sicília entre 1286-1296 i 1291-1337, respectivament¹². Ni

¹¹ La reina Constança II (1282-1302), que residí a Sicília entre 1282 i 1297, potencià l’entesa amb el Nàpols angeví, intentà posar pau entre els seus fills Jaume II i Frederic III arran de la qüestió siciliana i buscà la conciliació d’un i de l’altre amb Roma. Fou mare de santa Isabel d’Aragó, esposa de Dionís I, rei de Portugal. Ja convertida en clarissa (1291), tornà a Barcelona (1297) i tot seguit ingressà en el convent de Santa Clara. Morta el 1302, fou soterrada, amb fama de santedat, al convent de Sant Francesc, de Barcelona, al costat de les restes del seu fill primogènit Alfons el Liberal. Actualment les seues despulles reposen en la catedral de Barcelona.

¹² L’entronització del Casal de Barcelona a Sicília i el sojorn o la instal·lació permanent de nombrosos mercaders i nobles catalans a ciutats com Palerm, Messina i Agosta afavorí la presència del català en l’illa i afavorí el contacte entre el català i el sicilià. La política matrimonial de Constança II i de Jaume II, concebuda com a instrument per a rebaixar tensions entre el Nàpols angeví i la Corona d’Aragó, també afavorí la presència del català a Nàpols i del napolità i del sicilià a la cort d’Aragó. Pel tractat d’Anagni (1295), Blanca d’Anjou, filla del rei Carles II de Nàpols (1285-1309), es maridà amb Jaume II d’Aragó, mentre que Violant d’Aragó, germana de Jaume II, es casà amb el futur Robert I de Nàpols, fill de Carles II. En enviudar, Robert I es casà amb Sança d’Aragó, filla de Jaume II de Mallorca. Tres fills de Carles II de Nàpols, Lluís, Robert i Ramon Berenguer, devien conèixer bé el català, ja que romangueren com a ostatges al castell de Ciurana, al Principat, entre 1288 i 1295. En la política d’apaivagament de les tensions entre Sicília, Nàpols i la Corona d’Aragó van tenir un paper fonamental no sols Constança II, sinó també Blanca d’Anjou (1283-1310), molt estimada pel Casal de Barcelona, per Alfons el Magnànim i per sor

podrà sospitar que els seus fracassos polítics italians es convertiren ben aviat en èxits gloriosos per a la Corona d'Aragó.

Encara que el *Llibre dels feits* parle a penes d'Itàlia, el fet és que el seu autor inaugura tota una estratègia política destinada a construir la confederació d'estats lliures a ambdues riberes de la Mediterrània occidental que fou la Corona d'Aragó medieval. Molts dels fets històrics de la Corona d'Aragó posteriors a la mort de Jaume I serien inexplicables sense conèixer allò que ell contà i allò que no volgué o que ja no pogué contar al *Llibre dels feits*. Els silencis italians de Jaume I es convertiren en motius d'exaltació en les plomes de Bernat Desclot i, sobretot, de Ramon Muntaner, a qui no se li escapa destacar la integració lingüística de Roger de Llòria i de Conrad Llança, en presentar-los com a «perfets catalans» i com a parlants del «pus bell catalanesh [del món]».

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Blasco Ibáñez, V. (1998), *Mare Nostrum*, a cura de M.J. Navarro, Madrid, Cátedra.
- Giacomo I d'Aragona (2015), *Libro dei fatti*, traduzione italiana, introduzione e note a cura di A. Fratta, prefazione di Antoni Ferrando Francés, Roma, Aracne Editrice.
- Llibre dels feits del rei En Jaume* (2007), a cura de F. Soldevila, Barcelona, IEC.
- El Llibre dels fets de Jaume el Conqueridor* (2008), a cura de A. Vinas i R. Vinas, versió en català modern de J.M. Pujol, Mallorca, Editorial Moll.
- Llibre dels feits del rei Jaume* (2010), estudi i edició a cura d'A. Ferrando i de V.J. Escartí, pròleg de P.M. Orts i Bosch, València, AVL.
- Muntaner, R. (2011), *Crònica*, a cura de F. Soldevila, dins F. Soldevila, *Les quatre grans Cròniques*, Barcelona, IEC, vol. III.

B. Letteratura secondaria

- Belenguier, E. (2007), *Jaume I i el seu regnat*, Lleida, Pagès Editor.
- Bertolucci Pizzorusso, V. (2004-2005), *Don Enrique / Don Arrigo: un infante di Castiglia tra storia e letteratura*, dins "Alcanate. Revista de estudios alfonsíes", 4, pp. 293-314.
- Bonanno Conti Natoli, A. (1984), *Appunti sul Vespro siciliano: tra storia e poesia*, dins "La Fardelliana", 1, p. 105-124.
- Burns, R. I. (1987), *Història oculta: pèrdua de Provença, somni de Bizanci*, dins R.I. Burns, *Moros, cristians i jueus en el regne croat de València*, València, Edicions 3i4, pp. 383-390.

Isabel de Villena. Les restes de sant Lluís d'Anjou (1275-1298), que renuncià al tron de Nàpols, es veneren a la catedral de València d'ençà que Alfons el Magnànim, dins la seua estratègia de legitimació dinàstica, s'emportà de Marsella, arran de saqueig de 1423, el reliquiari que les contenia.

- Burns, R.I. (1990), *L'Islam sota els croats*, València, Edicions 3i4.
- Cingolani, S.M. (2007), *Jaume I. Història i mite d'un rei*, Barcelona, Edicions 62.
- Ferrando, A. (2012), *Curial e Güelfa: ¿una història amorosa en clau?*, dins *Dones i literatura. Entre l'Edat Mitjana i el Renaixement*, coord. R. Bellveser, València, Institució Alfons el Magnànim, vol. II, pp. 797-830.
- Ferrando, A. (2014), *A la recerca de l'arquetip del "Llibre dels feits" del rei en Jaume I. Una traditio rica i multilingüe*, dins "Estudis Romànics", 36, pp. 185-221.
- Ferrando, A. (2015), *A la recerca de l'arquetip del "Llibre dels feits" del rei en Jaume I. Una aproximació des de la crítica textual, la filologia i la documentació històrica. [Segona part]*, dins "Estudis Romànics", 37, pp. 149-195.
- Ferrer Mallol, M.T. (2011), *Panorama general de les relacions internacionals de Jaume I. Les relacions amb Itàlia*, dins *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, a cura de M.T. Ferrer Mallol, Barcelona, IEC, vol. I, pp. 387-425.
- Ferrer Mallol, M.T. (2013), *El comerç amb els estats italians en temps de Jaume I*, dins *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, a cura de M.T. Ferrer Mallol, Barcelona, IEC, vol. II, pp. 633-654.
- Martos, J.Ll. (2000), *La "Vida de sancta Bàrbara" del "Jardinet d'Orats": Joan Roís de Corella o la recepció de la seua obra*, dins *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, a cura de M. Freixas i S. Iriso, Santander, Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - AHLM, vol. II, pp. 1269-1287.
- Orts i Bosch, P.M. (2010), *Pròleg*, dins *Llibre dels feits del rei Jaume*, estudi i edició a cura d'A. Ferrando i de V.J. Escartí, pròleg de P.M. Orts i Bosch, València, AVL, pp. 15-23.
- Ponsich, C. (2011), *Une petite fille de l'empereur de Constantinople, reine d'Aragon. Identité et pouvoirs de Jolánta Árpád (1215-1251)*, dins *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, a cura de M.T. Ferrer Mallol, Barcelona, IEC, vol. I, pp. 539-576.
- Runciman, S. (1979), *Vísperas sicilianas. Una historia del mundo mediterráneo a finales del siglo XIII*, Madrid, Alianza Editorial [versió original: 1958].
- Ryder, A. (1992), *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, València, Edicions Alfons el Magnànim.
- Schmidt, T. (2013), *Roma e la Corona d'Aragona nel XIII secolo: le bolle pontificie*, dins *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, a cura de M.T. Ferrer Mallol, Barcelona, IEC, vol. II, pp. 203-211.
- Smith, D. (2011), *Jaime I y el Papado*, dins *Jaume I. Commemoració del VIII centenari del naixement de Jaume I*, a cura de M.T. Ferrer Mallol, Barcelona, IEC, vol. I, pp. 523-535.
- Soldevila, F. (1995a), *La política siciliana de l'infant Pere*, dins F. Soldevila, *Pere el Gran. Primera part: l'infant*, Barcelona, IEC, pp. 207-239.
- Soldevila, F. (1995b), *Pere el Gran. Primera part: l'infant*, Barcelona, IEC.

ANTONI FERRANDO is a Professor of Catalan Philology at the University of Valencia (UV), a member of the Institut d'Estudis Catalans, the Acadèmia Valenciana de la Llengua and the Reial Acadèmia de Bones Lletres. He has been Director of the Department of Catalan Philology at the UV and of the Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. He was founder and first director of *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*. At the moment, he is currently Director of the collections "Biblioteca Sanchis Guarner" and "Biblioteca Lingüística Catalana" at the UV, as well as president of the Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes. He is dedicated to the history of the Catalan language and

culture and to critical editions of Medieval Catalan texts. He has published the Catalan translation of the *Breviari d'Amor*, by Matfré Ermengaud (1980), *Conciència idiomàtica i nacional dels valencians* (1981), *Els certàmens poètics valencians* (1983), *Del "Tirant" de 1460-1464 al "Tirant" de 1490* (1995), *Sobre al marc històric de "Curial e Güelfa" i la possible internacionalitat de la novel·la* (1997), *Història de la llengua catalana* (with M. Nicolàs, 2015 and 2011), *"Curial e Güelfa". Introducció i edició filològica* (2007), *El "Llibre dels feits" del rei Jaume. Estudi i edició* (with V.J. Escartí, 2010), *Les Regles d'esquivar vocables a revisió* (with G. Colón, 2011), *Precaucions metodològiques per a l'estudi lingüístic del "Curial e Güelfa"* (2012) and *A la recerca de l'arquetip del "Llibre dels feits" del rei Jaume I* (2014-2015).

E-MAIL antoni.ferrando@uv.es

LA COSTRUZIONE DELLA NARRAZIONE IN BERNAT METGE: VALENZE METAREALI DAL LIBRO I DE *LO SOMNI*

Teresa SILVERIO

ABSTRACT • In *Lo somni* by Bernat Metge, narration is blended with meta-reality, giving life to a work very difficult to interpret, also because of the recurrent mentioning by the author of many other works as sources, direct and indirect. This narrative structure leads, especially in the 1st book, beyond the genre *mirabilia*, as you can see in the recreation of the apparition of Joan I. Multiple goals intertwine with the life and character of Bernat Metge.

KEYWORDS • Bernat Metge, Meta-reality, Narrative Structure, Sources, *Mirabilia*.

Obiettivo di questo contributo è mettere in evidenza il rapporto esistente tra Bernat Metge, letterato e uomo politico vissuto a cavallo tra Trecento e Quattrocento, e il metareale inteso sotto molteplici punti di vista che andremo di qui a poco ad esplicitare. Si prenderà in esame in particolare un'opera che ancora oggi crea dibattito, *Lo somni*, analizzando alcuni tratti fondamentali della costruzione della narrazione estrapolati dal libro I. In questo modo sarà possibile delineare i diversi ambiti nei quali ravvisare una dimensione metareale, che spaziano dalla concezione dell'opera, alla sua finalità, all'utilizzo delle fonti fino alla costruzione della narrazione stessa.

Una seppur sintetica introduzione alla figura di Bernat Metge non può prescindere da indicazioni di natura storica e politica, in quanto la sua vita e la sua produzione letteraria non solo ne sono profondamente influenzate, ma a volte ne determinano le scelte intellettuali. Bernat Metge nasce a Barcellona tra il 1348 e il 1350 sotto il regno di Pere III El Cerimoniós, figlio di uno speziale che muore nel 1359 circa¹. Di questo primo

¹ Per una visione d'insieme sulla vita di Bernat Metge si veda lo studio ormai classico ma ancora fondamentale di Riquer 1959. Un aggiornamento completo in Cabré 2014. Circa la data di nascita di Bernat Metge si veda Cabré – Torró 2015.

periodo di vita del nostro autore rimane eco in un poema umoristico, *Medecina apropiada a tot mal*, scritto però dopo il 1396, in cui il mondo della farmacopea medievale viene rovesciato e riproposto in chiave ironica. Redatta in forma di epistola, colpisce per la facilità con cui l'autore gioca con i registri linguistici con un effetto deformante e a tutti gli effetti metareale, frutto di una grande consapevolezza nel manipolare la lingua.

Successivamente Bernat Metge entra a contatto con la Corte attraverso il suo patrigno Ferrer Sayol, protonotario della regina Elionor di Sicilia e occasionale traduttore di opere dell'antichità latina. L'importanza di questo periodo è duplice: in primo luogo Metge dal 1371 inizia a lavorare a Corte come aiutante di registro per la regina Elionor fino alla morte di questa, avvenuta nel 1375; in secondo luogo è probabile che inizi ad allargare i propri orizzonti culturali sia grazie al contatto con la Corte che attraverso l'attività di traduttore del patrigno. In questo periodo dunque Metge acquisisce conoscenze tecniche collegate alle pratiche di Cancelleria, ma anche linguistiche relative alla conoscenza del catalano, dell'aragonese e del latino, e in ultimo letterarie legate all'attività della Corte e di scoperta dei classici latini e di Cicerone, anche grazie all'attività sporadica di traduzione del patrigno. Su quest'ultimo punto bisogna sottolineare come patrigno e figliastro siano animati da una sensibilità intellettuale opposta: mentre per Ferrer Sayol prevale un fine meramente utilitaristico delle traduzioni, Bernat Metge rimane affascinato dalla ricchezza della lingua latina.

In seguito, dal 1375 al 1387, è al servizio dell'Infante Joan con la carica di scrivano, che continua a ricoprire anche dopo il matrimonio di questi con Violante di Bar e fino al 1390; da documenti emerge come la posizione di Bernat Metge sia di primo piano all'interno della Cancelleria. Appare opportuno sottolineare come l'attività di quest'ultima a partire dagli anni Ottanta del Trecento e durante il secolo successivo sia permeata da una grande abilità retorica e stilistica derivante dall'accurata preparazione letteraria, anche classica, che possiede la compagine dei funzionari. Questa conoscenza, unitamente alla preponderanza del *cursus planus*, definisce in maniera omogenea la produzione dei documenti di questo periodo². Tale impostazione è molto evidente e rilevante anche nella produzione letteraria di Bernat Metge, sia come maturità nella manipolazione della lingua con finalità di enfasi iperbolica o di ricerca del meraviglioso, ad esempio nel *Llibre de Fortuna e Prudència*³, sia come strumentalizzazione del dato storico secondo quanto accade ne *Lo Somni*. In entrambi i casi la dimensione metareale si fa spazio nella trama come filo conduttore per le specifiche finalità dell'autore, come spiegheremo più avanti.

Dal 1390 al 1396 Bernat Metge è segretario della regina Violante di Bar e del re Joan I; si tratta di un incarico di grande prestigio che lo porta anche ad essere ambasciatore

² Sull'argomento si veda Riquer – Comas 1980, II: 346-355 e, più recente, Badia 2010. Sulla formazione culturale di Metge si veda anche Cabré 2014: 192-193.

³ Per un'analisi critica di quest'opera si veda Metge 2010a, che aggiorna lo studio magistrale di Riquer 1959 e apporta numerose novità per quanto concerne le fonti, la tradizione manoscritta, le circostanze che portarono alla stesura dell'opera e il suo significato. Un utile riferimento si trova anche in Metge 2010b, indirizzato a un pubblico più ampio.

presso la Corte pontificia di Avignone nel 1395. Le opere del periodo in cui lo scrittore è al servizio dei nuovi regnanti sono molto diverse tra loro, poiché spaziano dal tono leggero dell'*Ovidi enamorat*, alla parodia del *Sermó*, al trattato filosofico in forma dialogata della *Apologia*⁴. Tutte di incerta datazione, mostrano una evoluzione nello stile dell'autore dovuta alla conoscenza di fonti dell'antichità classica, soprattutto Cicerone, e del Petrarca latino. Una menzione a parte merita il *Valter e Griselda* del 1388, importante non tanto per l'ingenuità della storia, quanto per l'abilità nella traduzione del modello petrarchesco e per l'ampio respiro dell'epistola dedicatoria a Isabel de Guimerà⁵. Da questa traiettoria letteraria prende forma nel 1399 *Lo somni*, opera fortemente influenzata da accadimenti politici e personali nella vita dell'autore, che segna il punto culminante della capacità di plasmare la lingua catalana e di creare una prosa capace di essere modello per la posterità.

Lo somni è un'opera in prosa divisa in quattro libri e per la maggior parte dialogata. Tratta il racconto fatto dal protagonista, Metge stesso, che si addormenta alla mezzanotte di un venerdì dopo aver molto studiato. In questo stato ha la visione del defunto re Joan I e di altri due personaggi che lo accompagnano e che saranno poi identificati con Orfeo e Tiresia. Il protagonista discute di argomenti diversi con ognuno di loro: con Joan I dell'immortalità dell'anima e degli oscuri fatti del 1396, con Orfeo considera l'esistenza dell'Inferno e con Tiresia argomenta i vizi e le virtù delle donne⁶. Nonostante la pluralità dei temi trattati, *Lo somni* appare dotato di una grande coerenza interna e le parti di cui si compone si integrano e formano un insieme poliedrico teso a dimostrare l'estraneità dell'autore-protagonista ai fatti del 1396, che ora andremo brevemente a delineare.

La situazione del Regno tra la fine del 1395 e l'inizio del 1396 appare molto critica per varie motivazioni. In primo luogo da più città giungono a Corte memoriali contenenti accuse molto gravi nei confronti dei consiglieri del re, accusati di cattiva amministrazione della giustizia, di fraudolenta gestione del patrimonio della Corona, del mantenimento del monarca in uno stato di isolamento e di ignoranza circa i problemi del Regno. A questa situazione destabilizzante si aggiunge la notizia di una possibile invasione da parte di mercenari, forse istigati da doña Isabel, sorella ed erede di Jaime IV di Mallorca. I regnanti tuttavia dimostrano scarso interesse per queste questioni, a tal punto che incaricano alcuni

⁴ Per un'analisi dei rapporti e dei richiami tematici tra le opere che ebbero un sicuro influsso nella stesura de *Lo somni*, si veda Cortijo Ocaña 2013, che propone una lettura unitaria delle tre opere al fine di mettere in luce una evoluzione del pensiero dell'autore, e che parimenti sottolinea l'importanza di una lettura strettamente correlata al dato biografico e storico la quale, unita alle fonti utilizzate nella costruzione del discorso, connota *Lo somni* opera di valore universale rispetto ai grandi temi su cui si interroga l'uomo in ogni epoca.

⁵ Circa l'importanza delle *cartes-marc* nella produzione letteraria di Bernat Metge e circa il loro rapporto con il modello petrarchesco, si veda Marco Artigas 2013. Più in generale sull'opera si veda Cabré 2012. In questo studio l'autore analizza le fonti principali presenti nell'opera: latine, attraverso Petrarca, e francesi, attraverso Philippe de Mézières, individuando così anche il pubblico cortigiano cui l'opera era destinata.

⁶ Circa la struttura del testo e un primo inquadramento si veda Metge 2004: 5-44 e Silverio 2007.

funzionari, tra cui anche Bernat Metge, di individuare e punire i delatori. Il loro atteggiamento muta improvvisamente nel maggio del 1396, forse per la notizia che l'invasione sia voluta da un notevole francese; in questo clima di profonda incertezza il re muore improvvisamente in una battuta di caccia il giorno diciannove. In attesa dell'arrivo del legittimo erede Martí I dalla Sicilia viene riunito il Consiglio di Reggenza, i cui membri decidono l'incriminazione dei consiglieri del defunto monarca per l'inchiesta che era stata portata avanti contro di loro; inoltre anche per aver progettato l'invasione del Regno, per aver operato secondo il loro personale beneficio e per aver screditato il ramo del legittimo successore di Joan I. Le accuse rivolte alla persona di Bernat Metge sono più leggere e riguardano il suo ruolo di amministratore delle decime concesse dal Papa per una crociata in Sardegna che non fu mai realizzata e che vennero cedute a Luca Scarampi, un mercante lombardo che potrebbe aver rivestito qualche ruolo nella progettazione dell'invasione del Regno⁷. Metge venne probabilmente incarcerato tra la seconda metà del 1396 e la prima metà del 1397⁸, ma nel dicembre del 1398 venne assolto insieme a tutti gli altri imputati dal nuovo monarca⁹. Vista la delicata posizione del nostro autore nei fatti sopra descritti si può ritenere, con qualche cautela, che il principale obiettivo di Metge sia di scagionarsi di fronte al nuovo sovrano, cosa che gli riuscì pienamente, anche grazie all'intercessione dell'amico Ramon Savall che portò lo scritto alla conoscenza del nuovo monarca. Metge riprende quindi la sua posizione all'interno della Cancelleria, fino a divenire segretario del re dal 1405 alla morte di questi, avvenuta nel 1410. Tuttavia sono possibili anche altre interpretazioni della finalità de *Lo somni*, anche perché è opportuno ricordare che molti

⁷ Sulla figura di Luca Scarampi si veda Riquer – Comas 1980, II: 392-399, soprattutto per la ricostruzione degli avvenimenti tra il 20 aprile e il 19 maggio 1396 che mettono in luce il collegamento esistente tra Scarampi e Metge; le notizie che possediamo sono estremamente accurate grazie ad una missiva che Ramon Alamany de Cervelló, Joan Despà e Bernat Metge inviano ai sovrani il 4 maggio, e che è trascritta in Riquer 1959, Apéndice II Documentos, pp. *231-233. Mercante lombardo, anzi come precisa in una missiva lo stesso Joan I in Riquer 1959: *101, «fidelis nostro Luquino Scarampo, mercatori oriundo ciuitatis Asti», ambasciatore, ma soprattutto incaricato di molti e importanti affari economici, è uomo di fiducia del re e della Corte. Circa la sua identificazione con Luca Scarampi, bibliofilo attivo a Lucca in questi stessi anni, proposta in sede di dibattito durante questo Congresso da Michela Del Savio, è chiaro come solo un'analisi paleografica delle occorrenze del nome del mercante possa rivelarci qualcosa, sia a livello di adattamento fonetico del nome che a livello di trasmissione della tradizione; tuttavia non è questa la sede per procedere con tale studio che esula dal tema trattato.

⁸ Sull'ipotesi di permanenza in carcere di Bernat Metge si veda Metge 2006: 15-16 e 37-48, dove si sottolinea la mancanza di documentazione idonea a confermare o meno l'effettiva incarcerazione, che Cingolani ritiene comunque abbastanza remota. Più in generale, in tale edizione si inquadrano il processo e le sue conseguenze in un momento di crisi sociale ed economica occasionata dalla presenza di una doppia autorità: quella dei consiglieri reali e quella dei Consigli delle città, cui si aggiungono le interferenze di gruppi di potere e il peso della *vox populi*.

⁹ Si veda Metge 2006: 43-48 circa i motivi che portano all'assoluzione degli imputati e i sottili giochi di potere dai quali il nuovo monarca non poteva essere esente. Per un inquadramento storico più generale un utile riferimento è Bisson 1998: 146-151.

altri consiglieri inquisiti ripresero le loro funzioni sotto il nuovo monarca. Questo fatto, che per la nostra sensibilità può apparire anomalo, viene interpretato in maniera plausibile da Riquer, secondo il quale la Corona non poteva fare a meno di una intera élite di professionisti altamente qualificati¹⁰.

Altre interpretazioni proposte vedono l'intera opera come gioco letterario di echi e richiami tra fonti diverse, oppure come attestato di conversione alla vita cristiana di un uomo dissoluto¹¹. Tutte queste proposte hanno in comune il fatto di dover giustificare un progetto di scrittura assai complesso, in cui sembra che un *incipit* di difficile interpretazione abbia il compito di sorreggere l'intera narrazione. L'analisi del libro I quindi, è di assoluta rilevanza per comprendere la concezione dell'opera, la costruzione della narrazione e la sua finalità in senso più ampio.

Il libro I inizia collocando l'azione nel tempo e nello spazio. Il riferimento spaziale è doppio: dapprima un' indicazione indefinita «Poco tempo addietro...» (Metge 2004: 51)¹² i fatti che avevano condotto Metge in carcere; mentre il secondo riferimento è invece

¹⁰ Circa le motivazioni soggiacenti il reintegro di Bernat Metge e di altri funzionari si veda Riquer 1959: *173-178. Per un'interpretazione diversa di questo evento, si veda Cingolani 2002: 97-100 e 115-116, in cui l'autore richiama essenzialmente motivazioni sociali ed economiche per mettere in evidenza il momento di attrito avvenuto durante la successione al trono; in tale quadro il processo sarebbe servito per riconquistare il favore delle Città. Inoltre, sempre secondo Cingolani, le malversazioni ascritte ai funzionari reali sarebbero state di uso comune all'epoca, e ciò avrebbe provocato una debolezza intrinseca dei capi d'accusa, tale da rendere il perdono reale del tutto plausibile e normale.

¹¹ Molteplici sono le interpretazioni date all'opera a partire dalla sua riscoperta avvenuta nel 1899 grazie a Josep Maria Guàrdia che ne pubblica una prima edizione a Parigi; alcune di esse sono influenzate dal clima politico-culturale catalano di inizio Novecento, altre da una visione strettamente umanistica, altre ancora ascrivono al clima letterario catalano di fine Trecento l'intera produzione letteraria dell'autore. Per un'analisi puntuale si vedano le edizioni critiche Riquer 1959: *130-167 e Metge 2006: 26-37, circa lo studio del contesto culturale e letterario in cui si muove il nostro autore, e infine Metge 2004: 38-41. Per una visione d'insieme del problema ci si può riferire a Badia 1988a, ma anche a Butinyà 2013, e infine a Silverio 2012. Nella discussione seguita a questo intervento, A.M. Compagna rilevava che gli scritti di difesa letteraria ricorrono con una certa frequenza nella storia della letteratura, dal *Cantar de mio Cid* fino a Machiavelli, utilizzando forme di scrittura diverse a seconda della localizzazione geografica e delle epoche; in questo quadro però, solo *Lo somni* di Bernat Metge si distingue per la caratteristica di possedere delle chiare valenze metareali.

¹² Cfr. Metge 2006: 125: «Poch temps ha passat que, stant en la presó, no per demèrits que mos perseguídós e envejós sabessen contra mi, segons que despuys clarament a lur vergonya s'és demostrat, mas per sola iniquitat que m'havien, o per ventura per alcun sacret juý de Déu, un divendres entorn mige nit, studiant en la cambra on jo havia acostumat star, la qual és testimoni de les mies cogitacions, me vench fort gran desig de dormir» (Libro I, 1-6). Si prende come riferimento per il testo in catalano l'edizione critica di Cingolani; in questa sede non occorre soffermarsi sulla scelta linguistica operata e sulla ricostruzione dello *stemma codicum* in quanto si tratta di questioni non strettamente rilevanti per il tema che si sta affrontando.

molto puntuale «...verso la mezzanotte di un venerdì...» (Metge 2004: 51)¹³. Secondo Cingolani, si tratterebbe di venerdì 26 maggio 1396 grazie ad alcuni riferimenti contenuti nella narrazione; tuttavia accettando questa ipotesi Bernat Metge non si sarebbe trovato in prigione nel momento in cui ebbe il sogno-visione del re¹⁴. Il luogo è ricreato sulla base del *Corbaccio* di Boccaccio, cui Metge aggiunge un legame molto forte tra la sua situazione personale e il conseguente stato d'animo di profondo turbamento; il riferimento psicologico mostra chiaramente al lettore che vi è una predisposizione affinché qualcosa di mirabile possa accadere. Questo tratto della narrazione attinge da altre fonti, come il *De consolatione Philosophiae* di Boezio. E infatti questa breve cornice narrativa introduce personaggio e lettore nel mondo metareale proponendo un evento mirabile, l'apparizione di un uomo di media statura e di due altri personaggi, sfruttando quindi un espediente narrativo largamente utilizzato nel medioevo, ma che in questo caso sembrerebbe travalicare gli schemi del genere dei *mirabilia* con un intento assai più alto.

Analizziamo quindi nel dettaglio questa apparizione: nello stato d'animo sopra descritto il protagonista vede tre uomini, uno di media statura vestito di cremisi, un giovane alto e forte con in mano una ghironda, e uno molto vecchio con un grande bastone; tutti sono attornati da uccelli rapaci e cani che abbaiano e ululano in modo sgradevole. Il protagonista, dopo aver ben guardato riconosce soltanto il primo uomo come il re Joan I che, sottolinea il personaggio Bernat, poco tempo prima era morto. Ciò provoca una reazione negativa molto acuta di spavento, ma il re subito parla per dichiarare di essere ciò che il protagonista pensa, ed in questo modo la reazione emotiva si tramuta in positiva e dà l'avvio al discorso sull'immortalità dell'anima¹⁵. Questo blocco narrativo, assume in

¹³ Più in generale, sui riferimenti temporali a inizio e chiusura de *Lo somni*, si veda Compagna 2011, per una visione dell'opera che focalizza l'attenzione sulla dimensione temporale e sulla tensione conoscitiva e narrativa. Inoltre sul rapporto tra il tempo soggettivo o della memoria e il lavoro di indagine storica, un utile riferimento è in Le Goff 2006: 112-120. Circa la ricorrenza del venerdì dei testi riguardanti apparizioni, si veda Mahiques Climent 2005, con particolare riferimento alla p. 10 e alla nota 4 che mettono in luce, ancora una volta, gli stretti legami tra Bernat Metge e le sue fonti.

¹⁴ Vedi la nota 8 e, in particolare, sempre in Metge 2006: 15-16, la proposta di ricostruzione del periodo tra la morte del sovrano e l'emanazione dell'ordine di incarcerazione. Unendo questi dati ai riferimenti cronologici contenuti al principio de *Lo somni*, l'azione si dovrebbe fissare nella notte di venerdì 26 maggio. Si tratterebbe dunque di un'inequivocabile prova a sostegno dell'ipotesi che vede l'*incipit*, ma più in generale l'intera opera, come mera finzione letteraria. Le ricadute interpretative ci portano quindi a riconsiderare le finalità dello scritto e, più in generale, il rapporto di Bernat Metge con il potere.

¹⁵ Metge 2006: 127: «E quant haguí bé remirat, specialment lo dessús dit hom de miya statura, a mi fo viyares que veés lo rey en Johan d'Aragó, de gloriosa memòria, qui poch temps havie que era passat d'esta vida, al qual jo longament havia servit. E, dubtant qui era, spaordí'm terriblament; ladonchs ell me dix: – Lunya tota paor de tu, car jo só aquell que penses. – Quant jo l'hoý parlar, coneguí'l tantost; puyt tremolant diguí: – O senyor, com sots vós ací? E no morís l'altre dia?» (Libro I, 19-26). Si noti come l'autore insista sugli aspetti psicologici per rendere ancora più vivida e verosimile l'apparizione. Su questo aspetto si veda anche Mahiques Climent 2005: 10-11.

realtà due funzioni: da una parte analizzando la scena come evento mirabile l'autore definisce intangibile l'apparizione al lettore; tuttavia il discorso che ne scaturisce sull'immortalità dell'anima rende evidente che la visione ha un ruolo attivo nella narrazione perché contribuisce alla crescita spirituale del protagonista e spiega la necessità della repentina morte del re secondo un disegno divino ben preciso. Inoltre è interessante notare come il discorso sull'immortalità dell'anima prenda spunto proprio dal fatto che il re sia apparso a Bernat, e che quindi la materializzazione della dimensione alternativa serva per strutturare la trama della narrazione; in definitiva il re è una apparizione intangibile, ma è anche concreto nel senso che il suo discorso persuade il protagonista a cambiare opinione. In questo senso il metareale evocato dall'autore travalica gli schemi del genere medievale dei *mirabilia*¹⁶, poiché egli se ne serve per costruire la trama del racconto; questa particolare chiave interpretativa ha il pregio di giustificare le varie letture sulla finalità dell'opera, nel senso che nessuna interpretazione sembra escludere del tutto l'altra. L'autore infatti si serve di modelli testuali diversi, soprattutto latini classici o contemporanei¹⁷, che fungono da supporto a un tessuto narrativo e, dispiegandosi da un'apparizione, danno il via ad una serie di discorsi concatenati tra loro secondo un preciso filo conduttore. Si tratterebbe quindi di un'opera con una serie di finalità che hanno diversi gradi di importanza per l'autore: la più rilevante sarebbe dimostrare la propria innocenza agli occhi del nuovo sovrano, quindi una funzione propagandistica, cui fa da corollario il pentimento per la condotta di vita dissoluta; tuttavia la grande abilità nel manipolare le fonti che costantemente sorreggono il racconto ci porta fortemente a sospettare l'esistenza di un gioco letterario. All'interno di questa prospettiva non si deve dimenticare il destinatario dell'opera, sia contemporaneo che delle epoche successive. Anche su questo punto c'è disparità di opinioni tra gli studiosi. Indicare come destinatario unicamente il nuovo re Martí I significa, di fatto, togliere l'opera da un circuito di fruitori, seppur ristretto, che doveva avere; più difficile appare capire se l'autore volesse porre volutamente l'accento sul fatto che il defunto re si trovasse in Purgatorio e non all'Inferno, soprattutto perché la sua morte fu sì inaspettata ma non istantanea e violenta¹⁸. Per quanto concerne

¹⁶ Su questo argomento si veda Orazi 2014, in cui l'autrice spiega questo meccanismo di alterazione della realtà in termini di strategia compositiva e comunicativa. Appare quindi di notevole interesse per questo studio.

¹⁷ Per uno sguardo d'insieme sulle fonti utilizzate ne *Lo somni* si veda Metge 2006: 26-37, circa una loro classificazione e un primo commento. Invece si veda Badia 1988b: 85-87, per il riflesso dell'uso delle fonti nella struttura narrativa. Un puntuale riscontro con le fonti si può apprezzare in Badia 1991-1992. In questa sede si citano solamente i contributi utili ad un primo inquadramento.

¹⁸ In generale questo aspetto, seppur secondario, non è da sottovalutare in quanto la questione era molto sentita nella società basso medievale, soprattutto in relazione all'emersione di uno stato intermedio tra Inferno e Paradiso, il Purgatorio. In esso l'anima restava il tempo necessario alla purificazione dei peccati che si erano conservati al momento della morte. Tale periodo, più o meno lungo, era determinato dagli atti religiosi che i vivi compivano per il defunto. In particolare sulla questione si veda Metge 2006: 42-43 e 261-266. Cingolani, inserendo il suo discorso in una

invece il rapporto con i lettori della posterità, appare chiaro che l'opera non ebbe continuatori, anzi fu maggiormente percepita come traduzione che come portatrice di un contenuto innovativo¹⁹. L'analisi contenutistica dei soli quattro manoscritti pervenuti ad oggi serve per capire quale posto era stato dato al nostro autore negli anni appena successivi la stesura dell'opera e il modo in cui sia stato recepito come *autor* e, in maniera assai più limitata come *auctor*²⁰.

Ritornando all'apparizione, si può dunque supporre che essa da semplice prodigio narrato all'inizio dell'opera si trasformi in una struttura complessa e dinamica con l'avanzare della narrazione soprattutto se, oltre a quanto abbiamo poco fa enucleato, analizziamo il fenomeno dal punto di vista di coloro che vi sono implicati: il re protagonista attivo del prodigio, il personaggio Bernat che vi assiste, quindi con ruolo passivo e lo scrittore Metge che lo trasmette, cioè con ruolo di mediatore. L'identità del ruolo passivo e del ruolo indiretto fornisce coerenza all'opera, nel senso che l'autore salda il livello infra-testuale e quello extra-testuale, poiché egli stesso da testimone del prodigio, rende testimonianza della veridicità dei fatti al lettore. Sicuramente in questo processo l'io narrante assume una grande rilevanza per la complessità del suo impiego, che lo differenzia dall'io sofferente dei testi penitenziali o dall'io della lirica o ancora dall'io esemplare delle autobiografie dei santi²¹. Si tratta quindi di un tratto innovativo che, anche se non appare isolato nel panorama delle lettere catalane dell'epoca²², unitamente alla forma dialogata basata sui classici latini, rende di fatto quest'opera un *unicum*.

Appare utile inoltre indagare maggiormente il rapporto tra *Lo somni* e le produzioni testuali coeve in cui figura un'apparizione, in particolare il *De spiritu Guidonis* di Joan

querelle con Cantavella, afferma come dai documenti ad oggi pervenuti, soprattutto il *Cronicó de Mascaró*, non risulta che ci sia stata una particolare enfasi da parte del popolo e della Chiesa circa la sorte dell'anima del defunto monarca, che quindi si sarebbe trovata in Purgatorio. Nessun tipo di morte violenta, dunque, avrebbe costretto Metge a scrivere *Lo somni* per confortare il popolo circa la situazione dell'anima del defunto re. Un utile apporto alla questione anche in Mahiques Climent 2005: 10-14.

¹⁹ Si veda Badia 1988b: 62-65, in particolare si veda l'atteggiamento di Ferran Valentí e di Joanot Martorell nei confronti de *Lo somni*. Il primo cita Metge in quanto traduttore di Cicerone e di Boccaccio nel prologo alla sua traduzione dei *Paradoxa* di Cicerone; mentre il secondo si serve de *Lo somni* come repertorio mitologico per il *Tirant lo Blanch*; in entrambi i casi non viene affatto notata la grande complessità narrativa dello scritto del nostro autore.

²⁰ Sull'argomento si veda Silverio 2015.

²¹ Circa l'utilizzo della prima persona narrativa e delle finalità di tale tipo di struttura si veda Metge 2004: 19-23.

²² Per una panoramica sulle lettere catalane del Trecento si veda Metge 2004: 19-23, con particolare riferimento a Anselm Turmeda e Ramon de Perellós. L'opera di quest'ultimo autore, il *Viatge del vescomte Ramon de Perellós i de Roda fet al Purgatori nomenat de Sant Patrici*, presenta notevoli punti di contatto con *Lo somni*; anche qui infatti il protagonista incontra l'anima di Joan I che si trova in Purgatorio e si assicura che il re sia sulla via della salvezza. Le differenze, tuttavia sono ancora più marcate delle analogie e riguardano lo stile complessivo dell'opera, la sua genesi e le fonti da cui attinge. Sulla questione un utile riferimento è in Ribera Llopis 2014.

Gobi, che connota *Lo somni* all'interno di un tessuto letterario assai specifico²³. L'opera di Jean Gobi è ispirata alla religiosità tardo medievale e presenta notevoli affinità sul piano della costruzione della struttura narrativa con *Lo somni*, ed è per questo rilevante ai fini della definizione del metareale in Bernat Metge. Oltre a ciò l'accadimento prodigioso e l'opera che lo racconta suscitarono un forte interesse presso la Corte Papale di Avignone in un periodo di poco antecedente il già citato viaggio di Bernat Metge. Il primo punto d'interesse di quest'opera concerne le analogie inerenti l'apparizione, che riguardano non solo il tempo e l'alternarsi degli stati d'animo, come già ricordato nelle note 13 e 15, ma anche la tipologia di Purgatorio cui è soggetta l'anima del defunto monarca. Infatti Metge, al contrario di quanto accade nel *Viatge al Purgatori de Sant Patrici* di Ramon de Perellós, opta per un'apparizione che si manifesta nella cella in cui si trova il protagonista de *Lo somni*, che dunque funge da spazio di purgazione per Joan I. Costruendo la narrazione in questa maniera, il nostro autore starebbe attingendo ad un repertorio di credenze ben documentato, che pone tale tipo di apparizione come elemento tipico di coloro che hanno subito una morte violenta. Tuttavia Metge non pone all'interno del racconto informazioni dirette sulla morte del re, limitandosi a chiarire che l'accadimento fu opera della volontà di Dio e che il defunto si trova nella condizione di espiare i propri peccati. Un riferimento ai peccati da purgare è proprio negli accompagnatori del re, anche se il nostro autore riesce a stemperare con eleganza il loro aspetto punitivo attraverso l'unione di due fonti diverse: quella relativa al topos della persecuzione con gli animali da caccia appunto, e quella degli accompagnatori mitologici come maestri filosofici. Anche per quanto concerne il modello strutturale del dialogo o della disputa, si notano ricorrenze tematiche e formali con il *De spiritu Guidonis* di Jean Gobi, ma anche con il *Somnium Scipionis*, il *Secretum* e il *Corbaccio*. In ultimo, anche se l'apparizione di Joan I mostra evidenti richiami alle narrazioni tardo medievali in cui vi sono apparizioni, tra le quali rileva il *De spiritu Guidonis*, non si devono sottovalutare le differenze. Oltre a quelle poc'anzi accennate, spicca il brusco risveglio del protagonista, che non ci permette di sapere se l'anima del defunto re abbia avuto accesso alla Gloria Eterna. Anche la scelta della cella della prigione come luogo dell'apparizione e i numerosi richiami alla relazione di vassallaggio tra il protagonista e il re, portano il lettore a intendere l'opera in chiave politica con un fine molto forte di autogiustificazione.

In senso più generale, il metareale si può ravvisare anche nel rapporto che l'autore instaura tra i libri di cui si compone la narrazione e nello specifico tra il libro I e il libro II. Nel libro I dal momento dell'apparizione assistiamo a un crescendo, nel senso che l'ansia speculativa del protagonista alimenta quella informativa del destinatario²⁴, effetto che viene ulteriormente amplificato dalla forma dialogica dell'opera. Con il procedere della narrazione tuttavia, vediamo come la tensione narrativa del racconto e quella

²³ Per un'analisi puntuale del *De Spiritu Guidonis* di Joan Gobi vedi Mahiques Climent 2005. Di particolare interesse, alla p. 9, la disamina dei manoscritti che hanno tramandato l'opera, che mostra chiaramente lo stretto legame con *Lo somni* di Bernat Metge.

²⁴ Come viene esaustivamente esplicitato in Compagna 2011: 39-40.

informativa del destinatario vadano a coincidere, creando un unico effetto di climax che si scioglie improvvisamente all'inizio del libro II. Al termine del libro I infatti il protagonista si dice *consolat* circa l'immortalità dell'anima; il discorso è dotato di alto valore filosofico e l'autore ha attinto da molte e molteplici fonti. Tra le fonti letterarie possiamo ricordare il già citato *Corbaccio* di Boccaccio, cui si aggiunge il *Secretum* di Petrarca, mentre le fonti filosofiche e di fede sono i *Dialogi* di Gregorio Magno, la *Summa contra gentiles* di Tommaso d'Aquino, il *De anima* di Cassiodoro, l'Antico e il Nuovo Testamento e il Corano. Nonostante questa ricchissima argomentazione, al protagonista, come al lettore, preme conoscere fatti molto più concreti: quale sia stata la causa della morte del re, che cosa ne sia di lui ora, perché sia venuto in prigione e chi siano gli uomini che lo accompagnano. A livello della narrazione, quindi si assiste a una rapida accelerazione del racconto che da una parte crea una forte cesura con il libro I, mentre dall'altra salda il momento incipitario dell'apparizione con il resto della narrazione. In questo senso l'elemento metareale viene sfruttato per fini narrativi poiché il principale obiettivo dello scrittore pare essere quello di dimostrare la sua innocenza di fronte alle accuse che gli erano state poste. Ma è proprio l'apparizione a rivelare l'esistenza di un disegno divino, di cui la morte stessa del sovrano fa parte e la cui finalità è dimostrare l'innocenza del cancelliere attraverso l'esperienza del carcere.

Ancora diversa ci appare la narrazione nei libri III e IV che vedono come protagonisti gli accompagnatori del re. Il grande impianto progettuale dei libri I e II lascia spazio a una narrazione di registro misto, fatta di rielaborazioni di fonti di contenuto filosofico e di linguaggio basso, colloquiale e ricco di proverbi. La dimensione metareale lascia quindi il posto al racconto umoristico e saporito, ma a volte anche aulico, in cui il protagonista si sente libero di dissentire dall'opinione dei suoi interlocutori, come nell'elogio delle donne e nell'invettiva contro gli uomini²⁵.

Concludendo, Bernat Metge fa largo uso del metareale ne *Lo somni* come elemento di costruzione della narrazione e con le finalità che abbiamo sopra delineato. Sicuramente la grande quantità di fonti utilizzate e il loro incalzante avvicinarsi nella narrazione saldano fortemente il reale e l'immaginario, tuttavia a tale ricchezza corrisponde non tanto una chiarezza narrativa, quanto una notevole complessità dell'impianto progettuale del racconto, in cui il lettore si smarrisce facilmente. Le finalità strategiche dell'apparizione dunque vanno ben oltre la funzione di mantenere avvinto il destinatario all'opera, e si concretizzano in uno stratagemma comunicativo di ampio respiro che porta lo scrittore a creare la sua storia e a porla al lettore come veritiera. Non dobbiamo tuttavia compiere l'errore di svincolare il nostro scrittore dalla sua epoca e dal clima culturale catalano di quegli anni, in quanto il ricorso al prodigioso è comunque un tratto comune al mondo medievale. Possiamo ritenere che l'inaspettata morte del re possa essere vista come elemento traumatico e di squilibrio e si renda quindi necessaria la visione che possa spiegare e in parte consolare lo scrittore e il pubblico. Tuttavia Metge sembra superare

²⁵ Sull'argomento si veda Riquer 1959: *130-149 per una lettura globale dei quattro libri. Una guida ai temi trattati nei libri III e IV si può trovare in Metge 2003: 208-236. Per una prima interpretazione, un utile riferimento è in Metge 2006: 77-105.

questa concezione proprio attraverso la scelta delle fonti, per creare una narrazione che possiede profonde radici tardo medievali, ma che al contempo tenta di innalzarsi verso un nuovo e nascente canone estetico e artistico.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Metge, B. (2003), *Lo somni*, edició i comentaris de L. Badia, Barcelona, Quaderns Crema.
 Metge, B. (2004), *Il sogno*, a cura di L. Badia e G. Faggini, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
 Metge, B. (2006), *Lo somni*, edició crítica de S. M. Cingolani, Barcelona, Editorial Barcino.
 Metge, B. (2010a), *Llibre de Fortuna e Prudència*, a cura di L. Cabré, Barcelona, Editorial Barcino.
 Metge, B. (2010b), *Llibre de Fortuna e Prudència*, a cura di M. Marco, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
 Riquer, M. de (1959), *Obras de Bernat Metge. Edición crítica, traducción, notas y prólogo*, Barcelona, Universidad de Barcelona.

B. Letteratura secondaria

- Badia, L. (1988a), *L'“humanisme català”: formació i crisi d'un concepte historiogràfic*, in L. Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 13-49.
 Badia, L. (1988b), «*Siats de natura d'anguila en quant farets*»: *la literatura segons Bernat Metge*, in L. Badia, *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 59-119.
 Badia, L. (1991-1992), *Bernat Metge i els “auctores”: del material de construcció al producte elaborat*, in “Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona”, 43, pp. 25-40.
 Badia, L. (2010), «*Volent escriure a vostra consolació e plaer*»: *Metge, Corella i altres mestres de la prosa catalana dels segles XIV e XV*, in “Catalan Historical Review”, 3, pp. 185-195.
 Bisson, T.N. (1998), *La Corona d'Aragona. Storia di un regno medievale*, Genova, ECIG.
 Butinyà, J. (2013), *Vint-i-cinc anys rere Bernat Metge*, in “eHumanista/IVITRA”, 4, pp. 18-46.
 Cabré, L. (2012), *Petrarch's Griseldis from Philippe de Mézières to Bernat Metge*, in *Fourteenth century classicism: Petrarch and Bernat Metge*, a cura di L. Cabré, A. Coroleu, J. Kraye, Warburg Institute Colloquia 21, Torino, Nino Aragon Editore, pp. 29-42.
 Cabré, L. (2014), *Bernat Metge*, in *Història de la Literatura Catalana, Literatura medieval (II). Segles XIV-XV*, a cura di À. Broch e L. Badia, Barcelona, Enciclopèdia Catalana - Editorial Barcino - Ajuntament de Barcelona, pp. 185-238.
 Cabré, L. – Torró, J. (2015), *La data de naixement de Bernat Metge i d'Andreu Febrer, notaris i escriptors*, in *Studia medievalia Curt Wittlin dicata*, a cura di L. Badia, E. Casanova, A. Hauf, Alacant, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 81-85.
 Cingolani, S.M. (2002), *El somni d'una cultura: “Lo somni” de Bernat Metge*, Barcelona, Quaderns Crema.
 Compagna, A.M. (2011), *Suspence nel “Somni” di Bernat Metge?*, in “Rivista Italiana di Studi Catalani”, 1, pp. 37-50.
 Cortijo Ocaña, A. (2013), *De la Prudencia al Sueño, pasando por la Apologia*, in “eHumanista/IVITRA”, 4, pp. 47-59.

- Le Goff, J. (2006), *L'Occidente medievale e il tempo*, in J. Le Goff, *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di storia medievale*, Roma-Bari, Laterza.
- Mahiques Climent, J. (2005), "Lo somni" de Bernat Metge i els tractats d'apareguts, in "Llengua & Literatura", 16, pp. 7-31.
- Marco Artigas, M. (2013), *Les cartes-marc de la història de Valter e Griselda de Bernat Metge i les del "Griseldis" de Petrarca*, in "Scripta", 2, pp. 270-282.
- Orazi, V. (2014), *Funzioni del metareale e del soprannaturale nella letteratura (spagnola) del Medioevo*, in *Mirabilia. Gli effetti speciali nelle letterature del Medioevo*, Atti delle IV Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo, Torino 10-12 aprile 2013, a cura di F. Mosetti Casaretto e R. Ciocca, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 299-320.
- Ribera Llopis, J.M. (2014), *Itinerario documental de un viaje en las letras medievales y modernas: Ramón de Perellós y el camino irlandés del Purgatorio*, in "eHumanista", 28, pp. 470-476.
- Riquer, M. de – Comas, A. (1980), *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Editorial Ariel, 1980, 2 vols.
- Silverio, T. (2007), Recensione a *Bernat Metge, Il sogno*, a cura di Lola Badia, traduzione di Giorgio Faggin, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, in "Rassegna Iberistica", 85, pp. 139-141.
- Silverio, T. (2012), *Bernat Metge tra medioevo e umanesimo. Proposta di indagine attraverso le fonti del libro primo de "Lo somni"*, in "Rassegna Iberistica", 96, pp. 83-92.
- Silverio, T. (2015), *Influssi culturali classici e contemporanei nella Corona d'Aragona. L'eredità "europea" di Bernat Metge*, in *Tra il Tirreno e Gibilterra. Un Mediterraneo Iberico?*, a cura di L. Gallinari e F. Sabaté i Curull, Cagliari, CNR, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea, vol. I, pp. 219-245.

TERESA SILVERIO earned in 2012 a Master of Arts with honours in Linguistics at the University La Sapienza of Rome. She now works in a public institute regulated by the Ministry of Education, University and Research and handles with education and didactics planning. She has always been interested in languages, starting from modern languages leading to research in Medieval Catalan language and philology. Her topics of interest converge in cultural changes in the Crown of Aragon between the 1300 and the 1400, especially focusing on the life and work of Bernat Metge. Specific significance is given to *Lo somni* and its sources, ancient and contemporary to the author. The sources represent for her means to examine linguistics innovations in the Catalan language at the beginning of the 1400, starting from the graduation thesis on the stylistic features of Bernat Metge. Since 2006 she has been member of the Associazione Italiana di Studi Catalani (AISC). Always caring about dissemination of research's outcomes, since 2007 she has regularly been publishing her studies in periodicals and technical-scientific anthologies, addressed both to a specialised audience and to a wider diffusion. Among her issues, we mention *Bernat Metge tra medioevo e umanesimo. Proposta di indagine attraverso le fonti del libro I de "Lo somni"*, in "Rassegna Iberistica", 96, 2012. See also *Influssi culturali classici e contemporanei nella Corona d'Aragona. L'eredità "europea" di Bernat Metge*, in *Tra il Tirreno e Gibilterra. Un Mediterraneo Iberico?*, Cagliari, CNR, Institute of History of Mediterranean Europe, 2015, vol. I, pp. 219-245.

E-MAIL teresa.silverio83@gmail.com

ICONOGRAFIA ITALIANA I LITERATURA CAVALLERESCA CATALANA: LES AL·LEGORIES DE LES ARTS LIBERALS EN *CURIAL E GÜELFA*

Abel SOLER

ABSTRACT • For the parade of Liberal Sciences and Bacchus in *Curial e Güelfa* (Naples-Milan?, ca. 1445-1448), the unknown author familiarised himself with the topic in the *Canzone delle virtù e delle scienze* (1349), a didactic manual lighted up by the siblings de' Bartoli for a son of Luchino Visconti. Being kept up to the 19th century in Milan, the codex (*Musée Condé*, ms. 599/1426) presents a hapax shared with the *Curial:subeumetria*. It could be looked up around 1447 as a watermark of the *Biscia Viscontea* in the manuscript (from the book III) corresponds with the paper used by the administration in Milan in such year.

KEYWORDS • *Curial e Güelfa*, Chivalric Romance, Liberal Arts, Andrea and Bartolomeo de' Bartoli, *Subeumetria*.

1. Dilemes sobre el *Curial* i fonts que ajuden a resoldre'ls

Curial e Güelfa és una novel·la cavalleresca, escrita en català en la mitjanja del segle XV, de lectura i interpretació controvertides. Es conserva en un manuscrit únic descobert en el segle XIX; mancat de títol, endreça inicial, datació i autoria. Sembla que la novel·la no es divulgà més enllà d'un cercle retringit de lectors. No se'n coneix cap menció en inventaris antics. La crítica literària maneja hipòtesis discordants sobre el lloc i la data d'escriptura, les intencions literàries, el possible dedicatari, i l'origen o els usos dialectològics de l'autor: valencià o català? També sobre la catalogació cultural de l'obra: medievalitzant o humanística? Fins i tot, algun estudiós ha arribat a pensar que és 'falsa', per les singularitats que presenta; presumpció confutada per codicòlegs i paleògrafs. Els dos volums d'*Estudis lingüístics i culturals sobre «Curial e Güelfa»*, coordinats per Antoni Ferrando (2012a) han contribuït a relacionar la novel·la amb la Itàlia d'Alfons el Magnànim i a datar-la aproximadament al voltant dels anys 1443-1450, els immediatament posteriors a la conquesta de Nàpols. En realitat, els estudis acumulats en els darrers anys sobre la novel·la òrfena ajuden a siutar-la en coordenades espaciotemporals i culturals

com més va més incontestables. L'avanç que s'ha fet en la documentació de la cultura literària de l'escriptor¹ reforça la impressió d'una «italianitat» cultural del text català, insistentment remarcada per Antoni Comas (1968), Antoni Ferrando (1997) i Júlia Butinyà (2001), entre d'altres, que la nostra aportació ajuda a consolidar. En el present treball, donem a conèixer una font bibliogràfica de l'autor tan llombarda com el protagonista de l'obra i tan milanesa com la Güelfa, «senyora de Milà».

Ens referim a la *Canzone delle virtù e delle scienze* (1349), un còdex únic i primorosament il·lustrat, obra dels germans bolonyesos de Bartoli (fl. 1340-1350) (Orlandelli 1964; Volpe 1981; Benati 1991): Bartolomeo, el poeta i cal·lígraf, i Andrea, el pintor i il·luminador. El sumptuós manual didàctic, que inclou representacions al·legòriques de les Set Arts o Ciències Liberals com a dames entronitzades, fou un encàrrec del magnat bibliòfil Luchino Visconti, per al seu fill adolescent i predilecte, Bruzio: «Incipit cantica ad gloriam et honorem magnifici militis domini Brutti, nati incliti Luchini Viscontis, de Mediolano, in quam tractamur 'De virtutis et de scientiis', vulgarizatis. Amen» (Dorez 1904: 10). A la mort de Bruzio –relativament jove– i de Luchino, sembla que el còdex passà a la biblioteca palatina dels Visconti, ducs de Milà. Amb la proclamació de la República Ambrosiana, fou saquejat el castell ducal de Porta Giove (setembre del 1447) i els seus fons es dispersaren. S'explica així que el còdex romanguera durant segles a la biblioteca nobiliària dels comtes d'Archinto, on el redescobrí l'any 1820 «un tal Robinson di Londra, che si diceva agente de la nobile famiglia milanese», el qual «lo vendette al duca d'Aumale», el príncep Henri d'Orléans (Dorez 1904: 10). Així, la joia bibliogràfica ingressà a la Biblioteca del *Musée Condé* de Chantilly (ms. 599/1426 [XX C(1)6]). L'estudià i publicà Leone Dorez (1904). Els seus comentaris erudits ens han servit d'orientació².

A hores d'ara, el *Bartoli* és apreciat pels historiadors de l'art per la qualitat de les il·luminacions que l'embelleixen (Mulas 2002: 12-17). No es pot dir el mateix dels textos de Bartolomeo que acompanyen les icones. Tret de l'anecdòtica consulta d'un lletraferit i diletant anònim del *Curial*, sembla que interessaren ben poc als estudiosos. No se'n coneixen còpies, ni tan sols citacions literàries parcials. A més a més, del segle XV al XIX romangué en la penombra, en la rica biblioteca dels Archinto. Dorez qualifica els textos de Bartolomeo de glosses de *rebliment*: l'obra d'un copista amb ínfules de poeta, d'un «scrittore piuttosto oscuro [...]; uno di quei calligrafi, non del tutto privi di cultura» (Dorez 1904: 11), però del qual sols es coneixen quatre mediocres escrits. En el *Bartoli* sovintegen les imprecisions terminològiques i les errades ortogràfiques. No obstant això, l'anònim del *Curial*, admirador dels «hòmens de molta sciència», però no intel·lectual, no tingué escrúpols a l'hora de copiar –i reelaborar i dissimular, amb el recurs a altres fonts, com

¹ Sols cal observar les detallades anotacions que acompanyen l'edició crítica *Curial e Güelfa* 2011.

² Hem accedit al còdex per mediació de Réunion des musées nationales de France (RMN). S'ha fet, doncs, una lectura i transcripció paleogràfica directa, a partir dels textos, no examinats directament *de visu* sobre el valuós manuscrit, sinó estudiats sobre la reproducció digital d'alta qualitat que facilita als recercadors aquest organisme.

solia fer– alguns detalls visuals i algun filacteri del vademècum Visconti. Encara que, al remat, preferí dit còdex com a font d'*auctoritas* «científica». Les conseqüències d'aquestanegligent confiança autorial resulten interessants per a la crítica literària, perquè permeten identificar el *Bartoli* com a font del passatge oníric del *Curial*.

L'anònim del *Curial* s'hi inspirà iconogràficament per a plasmar l'escenografia del somni de Bacus i les ciències personificades. I, encara que les del *Bartoli* no estan caracteritzades totes com a reines, l'anònim les corona seguint la visió de Boccaccio (*Genealogie deorum gentilium*, XIV, 5) sobre el palau de les Arts i la Filosofia (Butinyà 2001: 181-182). Si el *Bartoli* li proporciona perfils iconogràfics concrets per a cada ciència, Boccaccio li ofereix la idea d'una 'desfilada' onírica d'aquestes precedint Bacus *Liber*, que en el *Curial* –seguint orientacions erudites de da Imola i Pietro Alighieri³– esdevé, en substitució de Mercuri, el déu tutelar de les Arts *Liberales* i la Filosofia.

En la novel·la, les Ciències Liberals i Bacus fan que Curial recupere l'interés per l'estudi i els llibres. Bartolomeo de' Bartoli s'informa de manuals medievals, procurant que foren específics per a cada ciència, però no sempre comprén els mots que translitera per a desplegar-los en forma de glosses poètiques i de filacteris explicatius de cada dama. L'anònim del *Curial*, que confia en el bon criteri del cal·lígraf, pren la *Canzone* com a punt de partida per a la imitació de models iconogràfics acompanyats de «cartells», i reproduïx errades ortogràfiques de l'original. Deriva, per exemple, una disciplina inaudita del camp de la geometria: la *subeumetria*, aquell curiós hàpax del *Curial* que ha complicat la tasca d'intel·lecció dels traductors de l'obra (Fuster Ortuño 2011). Bartolomeo havia consultat el *Tractatus quadrantis* (un manual molt divulgat, ss. XII-XIII) i havia llegit *b[er]eometria* en comptes d'*st[er]eometria* (Jacquemard 1997-1998: 208). Ignorant, com de' Bartoli, el significat del mot, l'anònim desenvolupa l'abreviatura a la catalana, o intuïtivament, i anota segurament **s[u]beometria*, forma que decidirà adaptar –és un escriptor que reflexiona filològicament– com *subeumetria* en la redacció definitiva. Bartolomeo de' Bartoli escriu *ritimica pulsus*, i el redactor del *Curial* *ritimica* (<*rithmica*) així mateix. Les repetides coincidències ortogràfiques i el seguiment iconogràfic, més la constatació per Dorez de la inexistència de còpies d'aquest còdex, desconegut durant segles, obliguen a concloure que l'autor del *Curial* consultà directament el *Bartoli*.

2. Bacus «déu de ciència» i les arts liberals en *Curial e Güelfa*

La situació argumental on apareix en la novel·la la desfilada del déu olímpic precedit per les al·legories de les set ciències liberals és la següent: Després de tornar de Tunis al Montserrat amb el tresor ofert per Camar, conscient de la seua riquesa, Curial «se donà a viure mollament e laciva, no recordant-se ésser cavaller ne home de sciència» (*Curial e Güelfa* 2007, III.79: 352-354)⁴. Havia oblidat els llibres, la constància en l'estudi, la

³ Aquests dos comentaristes de la *Commedia* de Dante eren manuals de consulta habitual per a l'anònim escriptor, com demostra Mesa Sanz 2012.

⁴ Citarem d'acord amb aquesta edició filològica, perquè s'ajusta a la transcripció paleogràfica del

disciplina militar i la virtut en general. Aleshores, de manera providencial, se li apareix en somnis Bacus, que l'autor intitula com a «déu de ciència» seguint Rambaldi da Imola, comentarista de la *Comèdia* de Dante i una de les lectures predilectes de l'escriptor (Mesa Sanz 2012).

S'ofereix seguidament un quadre sinòptic de sabers per què s'entenga millor on encaixa Bacus 'Líber' (la filosofia moral, tan ben considerada pels humanistes) i les ciències dites 'liberals' (les propedèutiques: les que aplanen la senda cap a Bacus) en els esquemes culturals apresos per l'anònim del *Curial* dels comentaristes de Dante (segle XIV) i reforçats per haver-los adoptat, amb alguns matisos, la pedagogia humanista del segle XV, especialment la del cercle milanés: Decembrio i Filelfo. El *Quattrocento* féu reviscolar aquest arbre del saber, alternatiu al dels escolàstics; cosa que diu molt del caràcter humanístic, innovador i eminentment itàlic, del *Curial*. El mateix esquema resulta útil per a explicar la complementària coronació del cavaller per Apol·lo, com a «major de tots los poetes e oradors», en el somni del Parnàs (*Curial e Güelfa* 2007, III.34: 309):

La ciència de Bacus i la sapiència d'Apol·lo, segons les ficcions poètiques de <i>Curial e Güelfa</i>		
fonament filosòfic de la teoria epistemològica	teologia solar de Macrobi (<i>Saturnals</i>) un únic déu, identificable amb el SOL, amb dos noms distints:	
déus mitològics tutelars	BACUS (o Líber)	APOL·LO (o Febus)
coneixementadquirir	ciència (natural) de les coses	sapiència (sobrenatural)
definició de da Imola	<i>scientia rerum naturalium</i>	<i>scientia supernaturalis et divina</i>
accessibilitat del saber a l'ésser humà	experiència cognitiva sensible (no cal intervenció divina)	experiència cognitiva mística (cal intervenció divina)
disciplines associades, al·legòricament parlant, a cada déu mitològic	arts liberals(trivi + quadrivi) [filosofia natural = física] filosofia moral (= ètica)	metafísica (antecedent pagà de la teologia) <i>divina poiesis</i>
enteniment que proporcionen	eloqüència	poesia
tipus de savi que formen	orador	poeta
síntesi harmònica de coneixements	«orador e poeta» (home virtuós, humanista)	

En el cas i la visió onírica que ens ocupa ara, precedeixen Bacus, com en una processó cerimonial, unes «dees» o «reynes» coronades que li van al davant. És com si desfilaren, o com si el cavaller desfilara per davant d'elles. Les set reines emblematiszen les set ciències o set arts liberals. L'autor no ho explicita, però la identificació és transparent. No

text que interessa contrastar amb el de la font italiana, però tenint en compte també l'edició crítica *Curial e Güelfa* 2011, i les anotacions que conté.

sols pels atributs que porten les dames i per l'ordre en què apareixen, sinó també per les donzelles que les acompanyen, proveïdes de cartells amb llegendes del tipus «Ortografia», «Sophística», «Altimetria», etcètera. Les reines anònimes del episodi oníric de *Curial e Güelfa* són, doncs, les personificacions femenines de les tres ciències del trivi (la Gramàtica, la Dialèctica i la Retòrica) i les quatre disciplines majors del quadrivi: l'Aritmètica, la Geometria, la Música i l'Astronomia.

La visió de les reines de «ciència» que acosten el cavaller «scientífich» a Bacus/Filosofia («déu de ciència») es clou amb l'aparició d'Hèrcules, «lo pus fort e pus savi del món», proposat com a model a imitar a Curial. L'heroi antic s'enfrontà al dilema vital de la 'Y' pitagòrica i hagué d'elegir entre virtut o vici. Ell elegí la senda de l'esforç, i no el fàcil camí de la perdició moral (Badia 1986). Enric de Villena, un autor vinculat a la cort valenciana d'Alfons el Magnànim (1416-1430), que influí en la formació de l'anònim, fa d'Hèrcules –seguint Salutati i els humanistes italians– un modèlic «cavaller científich», un amant i estudiós de les ciències liberals. *Los dotze treballs d'Hércules* (en català, 1417; citem la versió castellana de 1422) és un llibre, segons Villena, «escrito a perpetual memoria del dicho Ércules [...], a fin que los cavalleros no menospreçiasen darse a aprender a las çiençias, segúnt aquéste fizo» (Villena 1994-2000, I: 34-35)⁵.

Tant Villena com l'anònim del *Curial* promouen l'afició per la ciència (en el sentit medieval del terme: 'accés al coneixement') entre els cavallers coetanis. Ara bé, l'associació Bacus-Hèrcules del *Curial* sembla inspirada en un passatge de Sèneca (*De beneficiis*, IV, viii, 1-2): «[Bacus] Líber pare, perquè és pare de totes les coses, el primer que inventà la força germinativa que havia d'ésser sembrada per mitjà del plaer; Hèrcules, perquè la seva força és invencible i tornadora, quan els éssers creats per ell l'hauran extenuada, al foc primitiu»⁶. Bacus és el déu dels estudis liberals, que fan l'home científic, però Hèrcules el complementa com a força regeneradora: en cas de caure l'estudiós en el vici, l'ajuda a retrobar la recta drecera. La constància exemplar de Hèrcules virtuós de Sèneca ajuda Curial a 'tornar al foc primitiu'. El filòsof estoic era un dels més estudiats en 'l'hora del llibre' que Alfons I de Nàpols solia celebrar quotidianament a Castel Nuovo⁷, i era un dels clàssics predilectes del rei.

A diferència de Villena, l'anònim del *Curial* sembla haver viscut uns anys a Itàlia. Escriu influït per un italià col·loquial i pel toscà literari (Calvo Rigual 2014). Allí ha tingut accés a materials bibliogràfics que obliguen a pensar en Itàlia com el país de gestació i escriptura del *Curial* (Ferrando 2012b: 79-80). Si ens fixem en algunes peculiaritats lèxiques, deduïrem que pogué haver après l'italià a la Llombardia (Soler 2015a), qui sap si a la cort de Milà. Finalment, quan en abordar la relació del *Curial* amb el còdex de Luchino Visconti, es reforça la idea que no sols l'ambientació de la novel·la, sinó també

⁵ Molt oportunament citat per Gonzàlvez Escolano 2000: 872, en el comentari d'aquest passatge.

⁶ La traducció prové de Sèneca 1933, I, I-IV: 56-58. El text original en llatí diu: «Hunc et Liberum Patrem [= Bacus Líber] et Herculem et Mercurium nostre putant: Liberum patrem, quia omnium parens sit, quoi primum inuenta seminum uis est et consitura per uoluptatem; Herculem, quia uis eius inuicta sit quandoque lassata fuerit operibus editis, in ignem recessura».

⁷ Veg., entre d'altres, Beccadelli ('el Panormita') 1990.

la –diguem-ne– ‘immersió’ de l’autor en la llengua, les formes literàries i les idees d’Itàlia, pogué tenir per escenari Milà. En qualsevol cas, l’escriptor escriu en català i per a lectors catalanòfons, i es congratula de les glòries del casal reial d’Aragó, augmentades per Alfons el Magnànim; circumstància que invita a vincular-lo a la cort de Nàpols. No hem d’oblidar, a fi de comptes, la intensa relació diplomàtica i cultural de l’eix Milà-Nàpols en els anys 1435-1447, per l’aliança del rei d’Aragó amb Filippo Maria Visconti.

Era desconeguda la profunda vinculació amb Itàlia de l’anònim català quan Lola Badia publicà un suggerent article sobre *La segona visió mitològica de Curial* (Badia 1986). Les seues indicacions sobre la representació de les diferents arts liberals i altres aspectes generals del *Curial*, encara que estudia fonts sobre iconografia més relacionades amb l’art francès del segle XII que amb l’italià del XV, ajuden molt a aclarir el significat del passatge⁸. No obstant això, no li fou possible localitzar un referent iconogràfic clarament relacionable amb les ‘estranyeses’ al·legòriques de l’escena del *Curial*. Observa Badia, sobre la representació de les set ciències, que «a finals del segle XIV el tema perd significació cultural i degenera en pur motiu ornamental; amb l’humanisme neoplatonitzant, tanmateix, recupera potencialitat significativa» (Badia 1986: 276 nota 20). Pel que es veu, el *Curial* participa d’aquest esperit de revaloració de les arts liberals, que contribueix a connectar-lo amb els ambients pedagògics i neoplatonitzants de l’humanisme llombard. Els humanistes rescataren la vella iconografia del *Trecento* per a poder honorar les ciències, com hagué de fer el mateix anònim, potser a la cort de Milà. Oferim ací alguns elements de comparació entre el *Bartoli* i el *Curial*, que ajuden a resoldre en part l’enigma iconogràfic i a identificar una font que degué ser bàsica per a plantejar l’escenografia al·legòrica i onírica de la novel·la. Es plasma sinòpticament, amb els textos comparats, i s’il·lustra amb detalls de tres làmines (la Dialèctica, la Geometria i la Música) del còdex milanés, que exemplifiquen la interrelació iconogràfica, intertextual i ortogràfica entre ambdues obres:

Ciències	Bartolomeo DE’ BARTOLI DA BOLOGNA <i>Canzone delle virtù e delle scienze</i>	ANÒNIM <i>Curial e Güelfa</i> , llibre III, cap. 79 Visió al·legòrica de les ciències liberals
Gramàtica	f. 7r. Jove donzella sendent en càtedra, amb una <u>corona d’espigues</u> al cap, en acte d’al·letar un <u>minyó</u> que duu al braç. Porta un <u>flagell</u> a la mà. Text adjunt: « <u>Ortografia</u> sive scientia recte scribendi / <u>Ethimologia</u> sive scientia derivandi / <u>Dyascintastica</u> sive scientia recte construendi / <u>Prosodia</u> sive scientia recte pronuntiandi» (font: Giovanni Balbi, <i>Summa Grammaticalis</i> o <i>Catholicon</i>). Als peus de la ciència es troba <u>Priscià</u> , un dels lexicògrafs citats en el mateix passatge.	Estaven davant aquell déu, a la part emperò esquerra, una reyna, ab aquella cara jove e fadrina, e una <u>corona</u> al cap <u>no molt preciosa</u> , circuyda de infinits <u>minyons</u> , qui uns legien, altres ploraven; e tenia la dita reyna en la man dreta unes <u>correjades</u> e, en la squerra, un cantell de pa. Stàvan davant aquesta quatre donzelles molt belles, les quals los seus noms propis tenien brodats als pits, e per aquelles letres Curial sabé lo nom de cada una d’elles, ço és, <u>Ortografia</u> , <u>Ethimologia</u> , <u>Diassintàstica</u> e <u>Prosídia</u> [sic].

⁸ Com també són interessants, tot i que matisables pel que fa a les conclusions, les reflexions de Cortés Cañagual 1996-1997.

Dialèctica	f. 7v. Dona adulta i <u>seriosa</u> que <u>sosté en alt dues serps, cadascuna en una mà per a evitar que es mosseguen recíprocament</u> : la de la dreta duu escrit «opponens»; l'altra, «responens». Del coll li penja un medalló on es escrit «ratio». Al costat, està escrit: « <u>Probabilis / Demo[n]strativa / Sophistica</u> » (font: John of Salisbury, <i>Metalogicon</i> , ll. II, cap. 3)	Aprés d'aquesta, ja pus prop de Baco, stava una altra reyna ab la <u>cara molt aguda</u> ; e no podia estar segura; e tenia <u>dues serps</u> , ço és una en cascuna mà, <u>les quals contínuament se volien mordre, e de fet se mordéran sinó que la reyna apartava les mans en manera que no ·s podien aconseguir</u> , e menejaven les lengües ab tanta velocitat, que paria que cascuna set lengües tengués. Davant la qual staven tres donzelles, axí mateix ab los noms seus brodats als pits, ço és, <u>Probabilis, Demo[n]strativa e Sophistica</u> .
Retòrica	f. 8r. Dona rossa vestida de <u>vistosos colors</u> (blau, verd, roig) amb flors roges al cap i escrit al costat: « <u>Judicialis / Demo[n]strativa / Deliberativa</u> » (font: Boeci, 480-520, <i>Speculatio de Rhetorica cognatione</i> , 11; PL 64, 1221C). Porta en la mà un cartell on escriu En la cançó que acompanya la figura es llig: « <u>De vario cholor sua vesta aptevele / Porta chostei d'ornamenti dipinta</u> »	Tantost, prop d'aquesta estava una altra reyna, de vàries colors vestida, emperò molt ricament abillada; e estava tan alegre cantant, que açò era una gran maravella; e tenia en la mà un cartell scrit e notat a nota de cant, en lo qual mirava contínuament, e ab una ploma esmenava. E tenia davant si tres donzelles, belles molt, les quals, segons les letres de lurs pits, eren apellades <u>Judicialis, Demo[n]strativa, Deliberativa</u> .
Aritmètica	f. 8v. Dona adulta amb <u>un pergami blanc</u> davant on comença a escriure les primeres xifres de l'àbac. En la cançó que acompanya la figura es llig: « <u>et in dispar lo dixiemo / parte et in par qual se voglia lo torna</u> » (Boeci, <i>De Arithmetica</i> , I,viii-ix)	Continuant prop d'aquesta, ja pus prop de Baco, havia una altra reyna, la qual tenia <u>una taula blanca</u> davant si. E davant ella havia dues donzelles qui la servien, e, segons les letres de lurs pits, havien nom <u>Par, Dispar</u> .
Geometria	f. 9r. Dona amb <u>un gran compàs en la mà</u> , acompanyada per Euclides (amb <u>un nivell a les mans</u>) pels cartells següents: « <u>Al[ti]metria / Planimetria / Sb[er]leometria</u> » (<i>Tractatus quadrantis</i> , ss. XII-XIII)	Aprés d'aquesta, ja pus prop de Baco, havia un· altra reyna, e tenia <u>un nivell en la una mà, e en l'altra un compàs</u> ; e tres donzelles que li staven davant, segons los cartells de lurs pits apellades <u>Altimetria, Planimetria e Subeumetria</u> .
Música	f. 9v. Dona <u>cantant</u> una melodia de Guido d'Arezzo i fent sonar un llaüt de huit cordes. S'hi representa també una viola, un salteri i <u>un òrgan portàtil</u> . Els cartells diuen: « <u>Organico flatu / Armonica voce / Ritimica [sic] pulsu</u> » (font: Isidor, <i>Ethimologiae</i> , III,xix,1). En la cançó de baix de la il·lustració, s'afegeix: « <u>Fa canora e de bella armonia / Si dolce melodia</u> »	Aprés d'aquesta, ja pus prop de Baco, havia un· altra reyna, e sonava <u>uns òrguens e cantava ab tanta dolçor de melodia</u> , que yo no crech que millor so ne millor cant fos jamés, ne sie ara, ne pusca ésser d'ací avant. Stàvan-li davant tres donzelles, les quals ab diverses veus cantant se concordàvan ab ella; e certes, si los àngels cantaven davant lo Salvador, major dolçor no porien mostrar; eren los noms d'aquestes donzelles, segons lurs cartells, <u>Organico Flatu, Armonica Voce, Ritimica [sic] Pulsu</u> .

Astronomia / Astrologia	f. 10r. La dama «Astrologia sive Astronomia» sosté un <u>quadrant</u> amb la mà dreta i <u>una esfera amb l'esquerra</u> . Ve acompanyada d'una cita de sant Agustí: «Astrorum peritia vera nonnis <u>motuum</u> celestium corporum, <u>effectum</u> que in hec inferiora naturalis et vera ratio est» (font: <i>Li Compilacions de le Science des Estoilles</i> , de Leopold d'Àustria, ca. 1270)	La setena e última reyna, e que pus prop del dit déu stava, <u>tenia una spera en la mà e un quadrant</u> als pits, e, tenint alta la mà mirava aquella spera; e havia la vista tan àgil, que penetrava e traspassava los cels. E tenie davant dues donzelles, apellades <u>Motus, Effectus</u> .
-------------------------	--	---



Imatge 1. Al·legoria de la Dialèctica. Detall (Andrea i Bartolomeo de' Bartoli, *Canzone delle virtù e delle scienze*, 1349, Musée Condé de Chantilly, ms. 599/1426)



Imatge 2. Al·legoria de la Geometria. Detall (*ibidem*)



Imatge 3. Al·legoria de la Música. Detall (*ibidem*)

3. Coincidències i modificacions introduïdes per l'anònim

És altament improbable que un autor catalanòfon i habituat a fonts erudites de segona mà, com és el del *Curial*, haguera coincidit exactament en la consulta dels mateixos fragments de fonts clàssiques i manuals medievals (segles XII-XIII) que serviren d'orientació a Bartolomeo de' Bartoli. O que coincidira amb ell exactament –com un producte de la casualitat o de l'atzar– en uns mateixos errors ortogràfics (*subeumetria*, *ritimica*), que manifesten el caràcter diletant d'ambdós autors, deficitari en coneixements de llatí i de grec. Quan es contrasta la glossa de reblliment de les al·legories del *Bartoli* amb les seues fonts textuais, es comprova que el cal·lígraf n'extragué frases concretes, de vegades 'retallades' del preàmbul de cada manual, per a il·lustrar les imatges. En contrast amb això, quan acarem el *Curial* amb el *Bartoli*, comprovem que l'anònim no plagia literalment, com tampoc no sol fer amb la resta de fonts manejades. Ell recorre als procediments d'*imitatio* humanística de l'escola llombarda del *magister* Gasparino Barzizza: «addendo, subtrahendo, transferendo et inmutando»⁹. S'expliquen així algunes variacions en atributs o detalls iconogràfics, que, malgrat tot, deixen entreveure quina fou la font d'inspiració primordial.

En el *Bartoli* apareix la Gramàtica *lactans*, alletant un infant; en el *Curial* es dedica a *corrigerere*. Sosté unes «correjjades», però conserva la condició de *nutrix*: ofereix un cantell de pa. En l'art romànic apareixia la dama amenaçant l'alumnat amb la *fèrula* o regle de castigar les mans¹⁰. L'escriptor s'inclina, en canvi, per un flagell a l'hora de disciplinar els alumnes displicents. El *flabellum* és corrent en la iconografia medieval de les arts, inclosa

⁹ Veg. García Galiano 1992: 85-91.

¹⁰ Així s'adverteix en *Curial & Guelfe* 2007: 378 nota 214.

la trescentesca del *Bartoli*¹¹. El terme català *correjades* de l'anònim és una adaptació del vocable nord-italià *corregiate*, que definia en plural 'les corretges d'un assot o flagell.' John Florio ho traduï com 'the straps of a flaile'¹².

El cantell de pa, element inaudit en la iconografia medieval (Badia 1986: 284), no apareix en el còdex Visconti. D'entrada, recorda irònicament la màxima *Litterae non dant panem*, adreçada pels literats romans als mecenes avars. El responsable del canvi d'atribut podria haver sigut Da Imola, l'enciclopedista de capçalera de l'anònim, quan observa que Dante, pres d'estupor (*Parad.* XXII, 1-3), recorre a Beatriu –la gràcia divina– com un infant aterrit. Ella li ofereix la llet gramatical, abans de poder nodrir el poeta amb un aliment consistent com el pa: «deinde cibaverat ipsum robustum pane et cibis fortibus, scilicet maioribus et altioribus scientiis, sicut philosophia, poëtria, etc.». L'anònim eleva de categoria la Gramàtica, d'acord amb el canvi de paradigma ordit per Petrarca i consolidat per l'humanisme del *Quattrocento* (Kristeller 1980: 38). Com oportunament suggereixen Lola Badia i Jaume Torró, pogué haver tingut notícia de Lorenzo Valla, que compara la gramàtica llatina amb el pa (*Ars Grammatica*, Nàpols, 1442-1443, vv. 18-14): «Quare agite, o pueri, mecum cantate latine, / assimilem pani doctrinam hanc esse putantes / que per se valet et reliquas corroborat escas; / indiga grammaticæ queque ars est, nullius illa, / quam qui non norunt vescuntur pulte profecto. / Hunc, pueri, nostra de voce capessite panem / qui corpus solidum reddat viresque ministret»¹³. Observem, en fi, que l'anònim adapta ortogràficament *Dyascintactica* al català, com sol fer amb els altres noms amb *y* o *ph* gregues, etimològiques: escriu *Diassintàstica*. I comet un lapsus –ell, o el copista– quan transcriu *Prosídia* en lloc de *Prosòdia* (Badia – Torró 2014: 245).

En completar la desfilada, l'autor insistirà –se suposa que davant el dedicatari del llibre– en la importància d'aprendre la «gramàtica», el llatí. Refereix els noms d'alguns gramàtics i lexicògrafs que, procedents de diverses parts, s'entenen parlant en llatí, als peus de «la primera reyna». Hi ha «molts altres» savis que mereixerien ser esmentats al peu de cadascuna de les altres reines, com fa Boccaccio en l'*Amorosa visione* (IV, 40-88 i V) (Badia 1986: 168), però l'afany d'economia narrativa no li permet d'explicitar-los.

La segona reina, la Dialèctica, és «de cara aguda», per l'agudesca que requereix el debat argumental, i també perquè ho diu Isidor (*Ethym.* II, 24): «Dialectica siquidem ad disserendas res acutior» (*Curial e Güelfa* 2011: 685). En Marcià Capella (segle IV), ja porta en la mà una serp, però en el *Bartoli* –i en el *Curial*, per derivació– en porta dues i enfrontades, el que constitueix una originalitat¹⁴. De la Retòrica, l'autor del *Curial* destaca

¹¹ Sobre aquest element, veg. Sánchez Ameijeiras 2002.

¹² Ens referim al cèlebre lexicògraf d'origen toscà, Florio 2013: 169, s. v. *corregiate*.

¹³ És a dir: «Doncs, som-hi!, nois, reciteu en llatí amb mi, i penseu que aquest saber és semblant al pa, el qual val per ell mateix i reforça els altres aliments. Qualsevol saber té necessitat de la gramàtica, ella de cap altre, i qui no la coneix es nodreix de farinetes. Preneu, nois, aquest pa de la meua veu que farà fort el vostre cos i us infondrà energies». En Valla 1990, citat i traduït en *Curial e Güelfa* 2011: 684.

¹⁴ En l'Arc de Triomf de Castell Nou de Nàpols, esculpit en llaor d'Alfons el Magnànim,

que, a diferència del *Bartoli*, canta i duu partitura. La redefinició concorda amb l'esperit de l'oratoria segons Quintilià (*Instit. orat.* I, viii, 2), que recomana entonar als oradors, però sense afectacions, sobretot si es tracta de literatura: «Quia et carmen est et se poetae canere testantur». A propòsit d'això, cita una màxima atribuïda a Juli Cèsar, quan era encara jove, segons la qual «Si cantas, male cantas, si legis, cantas» (Quintilià 1961, I, i: 140). Cal tenir en compte que, a partir del 1416, Quintilià passà a ser el *magister* predilecte dels humanistes llombards en matèria retòrica. En les *Institutiones oratoriae*, s'atorga importància a la música i la veu, i a les analogies existents entre cantar amb la partitura al davant, recitar un poema o pronunciar una *oratio*. Per a Quintilià, l'execució de la gramàtica o de la retòrica no serà mai perfecta sense la música. L'orador està obligat a prendre en consideració aspectes com el metre i el ritme (*Instit. Orat.* I, iv, 4: «Tum neque citra musicen grammaticae potest esse perfecta, cum ei de metris rhythisque dicendum sit»). La idea d'una retòrica entonada musicalment o «cantada» concorda el concepte dantesco de la *poiesis* o literatura com a lloc de trobada entre la retòrica i la música (*De vulgari eloquio*, II, iv, 2). Per a Dante, la poesia no era sinó «fictio rhetorica musicaque poita»¹⁵. La lapidària i coneguda definició és desplegada així per Edgar de Bruyne en la seua *Història de l'estètica*: «La poesía es una función especial, que, sin perder la naturalidad espontánea de la vida, funde todas las bellezas de la retórica con las dulzuras de la música» (Bruyne 1963, II: 683). Per als literats italians del segle XIV i per als humanistes del XV, *retoricare* equivalia a 'parlar cantando'. Els poemes eren catalogats com *canti*, *cantiche* o *canzoni*, i distribuïts en *canzonieri*. Existia, a més, la figura del *prolatore* o recitador amb coneixements musicals, que recitava les mateixes obres literàries *dient-les* (*dicere*) o *cantant-les* (*canere*) (Abramov-van Rijk 2009). Com fa Curial amb la *Cançó de l'orifany*.

Per a la primera reina del quadrivi, l'Aritmètica, l'anònim s'ajusta al *Bartoli*. És una dona que escriu sobre una taula blanca¹⁶ i no maneja l'àbac, com sol aparèixer en la representació canònica o més habitual. Els germans de *Bartoli* no preveïen disciplines menors derivades d'aquesta; mancança que l'anònim supleix recorrent als termes *par* i *dispar*, extrets de la cançó de peu de pàgina. En realitat, *Par* i *Dispar* no són els noms de sengles disciplines o branques de l'aritmètica. Però tant s'hi val, perquè se salva així la coherència escenogràfica de les distintes reines, servides cadascuna per un nombre determinat de donzelles. L'oposició *par-dispar* és deutora del tractat d'aritmètica de Boeci¹⁷. En la Geometria, que ve a darrere de l'Aritmètica, es dona la també una

s'observen dos *putti* manejant dues serps enfrontades, en un plafó de Pietro Martino da Milano; imatge inspirada tal volta per la poderosa efígie el còdex milanes. Veg. Kruff – Malmanger 1975, làmina XI.

¹⁵ Sobre el sentit d'aquesta frase, veg. Schiaffini 1958.

¹⁶ Probable al·lusió al concepte epistemològic de la *taula rasa* d'Aristòtil, segons la qual la ment humana és una pissarra en blanc quan hom naix, on s'acumularan al llarg del procés de formació tots els coneixements adquirits.

¹⁷ En la *Ciutat de Déu* d'Agustí d'Hipona (XIX, xiii, 1), s'argumenta que «ordo est parium dispariumque rerum sua cuique loca tribuens dispositio».

correspondència amb el *Bartoli*, que afecta fins i tot a errades de transcripció. La Música del còdex milanés, com la del *Curial*, entona una dolça melodia, però disposa de diversos instruments a l'abast. L'escriptor ho simplifica amb el més vistós: l'orgue, que reemplaça en la novel·la el llaüt que acompanya la dama en el *Bartoli*. Un seguiment similar del manuscrit milanés es produeix amb l'Astronomia o Astrologia.

¿Quin és el balanç de les modificacions més significatives introduïdes en el *Curial* partint de les imatges i textos del *Bartoli*? Doncs, és clar que l'anònim recorre a una font de referents iconogràfics i textuais medievals, com és el manual del *Trecento*, però la reelabora i l'altera per a adaptar-la plantejaments pedagògics de l'humanisme italià del *Quattrocento*: els del país i el temps d'escriptura. Per això s'hi identifiquen eloqüents connexions temàtiques i conceptuals amb l'humanisme llombard (la retòrica de Quintilià) i napolità (la gramàtica de Valla) de la dècada del 1440.

4. La *Canzone* dels *Bartoli* i el paper milanés del *Curial*

Els avatars que patí del manuscrit llombard dels de' *Bartoli* conviden a situar la consulta per l'anònim amb anterioritat a l'agost-setembre del 1447, quan es proclamà la República Ambrosiana i l'obra fou distreta de calcs Visconti. Pocs dies abans delsaldarulls urbans, les senyeres reials dels quatre pals d'Alfons V d'Aragó havien onejat sobre les torres del castell de Milà, volent testimoniar que el rei era el legítim hereu testamentari del difunt Filippo Maria Visconti. La Corona d'Aragó, en efímera conseqüència, fou per un dia 'la senyora de Milà' (Javierre Mur 1965). El somni es frustrà prompte, perquè els cortesans del rei Alfons que regien aleshores el ducat per delegació del vell Filippo (*condottieri*, diplomàtics i buròcrates valencians, catalans i napolitans) foren expulsats de la fortalesa i hagueren d'abandonar en qüestió de dies o setmanes la ciutat. Es posava fi així, durant uns anys, a les excel·lents relacions diplomàtiques entre el reialme de Nàpols i el ducat de Milà, que havien caracteritzat el període 1435-1447 (Ryder 1990).

Durant aquells dotze últims anys del darrer Visconti, havien residit a la cort milanesa, i l'havien visitada en legació diplomàtica, conspicus cavallers, secretaris i juristes de parla catalana; alguns dels quals, ben aficionats a les lletres. És versemblant pensar que, d'acord amb la cortesia del temps, foren mostrades a tan dignes visitants les joies bibliogràfiques de la cort. Si l'autor del *Curial* es trobava entre els ambaixadors residents o els secretaris visitants del palau de Milà, fóra fàcil d'explicar el seu accés al *Bartoli*, d'on hauria pres algunes notes apressades, útils per a dissenyar el somni de *Curial*. Aquesta constatació, d'entrada, obligaria a datar l'empresa de documentació bibliogràfica i iconogràfica del llibre III de la novel·la amb anterioritat al 1447.

Hem de tenir en compte també que els diccionaris de la biblioteca Visconti del castell de Pavia (10 *Priscianus maiores*; 4 *Priscianus minores*; 4 *Ugucione*, 2 *Papias*, 1 *Catholicon*, 2 *Isidorus*, 1 *Grecismus*, etc.) (Albertini Ottolenghi 1991: 66-70) coincideixen amb els que afirma conèixer o haver consultat l'anònimper al mateix passatge oníric de les ciències: «Priscian, Uguci, Pàpias, Catholicon, Ysidoro, Alexandre e molts altres» (*Curial e Guelfa* 2007, III.79: 353). Aquesta seqüència de títols no és verifica a la biblioteca napolitana de Castel Nuovo, ni es correspon amb els glossaris usuals a la Península Ibèrica. Amb la qual cosa, no és difícil endevinar que l'escriptor es trobava

familiaritzat amb la biblioteca Visconti de Pavia, apropiada en octubre del 1447 per Francesco Sforza (Perret 1896, I: 196), el gran antagonista polític i militar del Magnànim. Aquesta s'ha de considerar, doncs, una raonable data *ante quem* per a la consulta.

Les coincidències cronològiques són encara majors, si tenim en consideració que la *Biscia Viscontea* –el símbol dels Visconti i, per antonomàsia, de Milà– apareix en les marques d'aigua del paper del llibre III de l'esborrany de la novel·la: l'únic exemplar –incomplet– que ens ha arribat de l'obra¹⁸. Però no es tracta d'una marca qualsevol, coincidint només en el símbol del drac. Es tracta exactament de la mateixa filigrana del paper emprat l'any 1447 en l'administració ducal de Porta Giove (el Briquet 1966, núm. 13630). Precisament en aquest any, la fortalesa des d'on es governaven les terres del senyor de Milà estava poblada de diplomàtics i buròcrates de parla catalana, majoritàriament valencians. Comptat i debatut, com a hipòtesi a tenir en consideració, caldria preguntar-se si entre els fidels servidors del rei d'Aragó que habitaven a Milà pels anys 1446-1447 es trobava també l'autor del *Curial*, consultant manuscrits il·luminats i diccionaris diversos. La idea ve recolzada per altres estudis (Soler 2015b) que situen al voltant del 1446 les rivalitats cortesanes de Nàpols i geopolítiques d'Itàlia que transcendeixen en l'episodi curialesc del torneig del Montferrat, on s'enfronten italians i catalans. Aquestes indagacions ens porten a un lloc molt concret (la ciutat de Milà), a una cronologia molt aproximada (*ca.* 1446-1447), a una ambientació cultural determinada (el còdex milanès del *Bartoli*; els diccionaris de la Biblioteca Visconti) i a un context històric que no hem de menystenir: la pretensió de la Corona d'Aragó, l'any 1447, d'esdevenir 'senyora de Milà'.

Potser no anava molt desencaminat Antoni Comas quan, en uns interessants *Escolis a «Curial e Güelfa»*, escrivia: «Si admetéssim que l'obra surt de la cort d'Alfons el Magnànim, potser podríem relacionar-la amb la pretensió que tingué aquest monarca sobre el ducat de Milà» (1968: 104-105). Transcorregut vora mig segle, la intuïció del crític literari, expressada en grau de condicionalitat («si admetéssim» que l'obra no fou escrita a Catalunya, sinó a Itàlia) sembla anar assolint un grau d'insospitada solidesa argumental. ¿A qui li pot estranyar ara, conegudes algunes fonts literàries d'on beu l'escriptor, que el principals protagonistes del *Curial* siguin llombards de natura? O que bona part de l'acció narrativa s'escenifiqui a la Llombardia medieval *lato sensu*? Si, a banda de contemplar els novells indicis concurrents en aquesta italianitat, aconseguíem desvelar la identitat del redactor de la novel·la cavalleresca, podríem avançar decididament cap a una correcta contextualització històrica, cultural i literària de *Curial e Güelfa*. En qualsevol cas, com

¹⁸ Aquestes marques es troben reproduïdes en Avenzoa Vera 2012: 11-14, tot i que la codicòloga descriu con «una serp» el símbol de Milà, segurament per desconeixement. Sobre la constància d'aquesta «serp» en la paperassa milanesa del Quatre-cents, veg. Monneret de Villard 1954-1956. El mateix autor del *Curial* la converteix en al·legoria en l'obra que analitzem: «una testa de drach... que paria que devoràs l'ome... los hulls de la qual eren dos rubís» (*Curial e Güelfa* 2007, I.23: 77).

més va més s'aclearix que l'obra, tot i estar escrita en català (segons els dialectòlegs, amb inclinacions lèxiques valencianes), és més italiana del que suposàvem, i deu molt a la iconografia i la bibliografia d'Itàlia.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Beccadelli, A. ('el Panormita') (1990), *Dels fets e dits del gran rey Alfonso [De dictis et factis Alphonsi regis Aragonum, ca. 1456]*, a cura d'E. Duran, versió catalana de J. de Centelles, establiment del text llatí a cura de M. Vilallonga, apèndix de J. Ruiz Calonja, Barcelona, Barcino.
- Curial e Güelfa* (2007), ed. a cura d'A. Ferrando, Tolosa de Llenguadoc, Anacharsis.
- Curial e Güelfa* (2011), ed. a cura de L. Badia i J. Torró, Barcelona, Quaderns Crema, Barcelona.
- Curial & Guelfe* (2007), trad. al francès i ed. a cura de J.M. Barberà, Toulouse, Anacharsis.
- Dorez, L. (ed.) (1904), "*La Canzone delle Virtù e delle Scienze*" di Bartolomeo de' Bartoli da Bologna. *Testo inedito del secolo XIV tratto dal ms. originale del Museo Condé ed illustrato*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.
- Florio, J. (2013), *A Worlde of Wordes*, ed. a cura de L. Ballerini i M. Ciavolella, Toronto, The Lorenzo da Ponte Italian Library - University of Toronto.
- Quintilià, M.F. (1961), *Institució oratòria*, ed. i trad. a cura de J.M.Casas Homs, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2 vols.
- Sèneca, L.A. (1933), *Dels beneficis*, ed. i trad. a cura de C. Cardó, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
- Valla, L. (1990), *L'arte della grammatica*, ed. a cura de P.Casciano, Milano, Fondazione Lorenzo Valla – Mondadori.
- Villena, E. de (1994-2000), *Los doce trabajos de Hércules*, dins *Obras completas*, ed. a cura de P.M. Cátedra, Madrid, Turner, 2 vols., vol. I.

B. Letteratura secondaria

- Abramov-Van Rijk, E. (2009), «Parlar cantando». *The Praticce of Reciting Verses in Italy from 1300 and 1600*, Berna, Peter Lang.
- Albertini Ottolenghi, M. G. (1991), *La biblioteca dei Visconti e degli Sforza: gli inventari del 1488 e del 1490*, dins "Studi petrarcheschi", 8, pp. 1-238.
- Avenozza Vera, G. (2012), *De nou sobre el ms. del "Curial e Güelfa": una aproximació codicològica*, dins *Estudis lingüístics i culturals sobre "Curial e Güelfa", novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, a cura de A. Ferrando, London, John Benjamin Publishing Company, vol. I, pp. 3-20.
- Badia, L. (1986), *La segona visió mitològica de Curial i notes per a una interpretació de l'anònim català del segle XV*, dins *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Sant Jaume de Galícia, pp. 157-176; reed. dins *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes* 14, Barcelona, PAM, pp. 265-292.

- Badia, L. – Torró, J. (2014), *El “Curial e Güelfa” i el «comun llenguatge català»*, dins “Cultura Neolatina”, 74, 1-4, pp. 203-245.
- Benati, D. (1991), veu Andrea de’ Bartoli, dins *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Treccani.
- Briquet, C.M. (1966), *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu’en 1600; avec 39 figures dans le texte et 16.112 fac-similes de filigranes*, New York, Hacker Art Books.
- Bruyne, E. de (1963), *Historia de la estética*, trad. a l’espanyol per A. Suárez, Madrid, La Editorial Católica, Biblioteca de Autores Cristianos, Sección V, Historia y hagiografía 227-228.
- Butinyà, J. (2001), *Tras los orígenes del humanismo: el “Curial e Güelfa”*, Madrid, UNED, 3a ed.
- Calvo Rigual, C. (2014), *Lingua toscana in bocca catalana: sull’italianità del “Curial e Güelfa”*, dins *Curial e Güelfa*, trad. i ed. a cura de C. Calvo Rigual i A. Giordano Gramegna, Roma, Aracne, pp. 67-92.
- Comas, A. (1968), *Escolis a “Curial e Güelfa”*, dins *Assaigs sobre literatura catalana*, Barcelona, Tàber, pp. 45-107.
- Cortés Cañagueral, M. (1996-1997), *La coherència iconogràfica de la segona visió mitològica de Curial*, dins “Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca”, 5, pp. 41-57.
- Ferrando, A. (1997), *Sobre el marc històric del “Curial e Güelfa” i la possible intencionalitat política de la novel·la*, dins J.M. Barberà (ed.), *Estudis crítics sobre “Tirant lo Blanc” i el seu context*, Barcelona, Centre Aixois de Recherches Hispaniques - Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana - PAM, pp. 323-408.
- Ferrando, A. (ed.) (2012), *Estudis lingüístics i culturals sobre “Curial e Güelfa”, novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, London, John Benjamin Publishing Company, 2 vols.
- Ferrando, A. (2012b), *Precaucions metodològiques per a l’estudi lingüístic del “Curial e Güelfa”*, dins *Estudis lingüístics i culturals sobre “Curial e Güelfa”, novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, a cura de A. Ferrando, London, John Benjamin Publishing Company, vol. I, pp. 31-88.
- Fuster Ortuño, M.A. (2011), *Problemes d’intel·lecció en el “Curial e Güelfa”. La traducció com a eina per a la millora del coneixement dels clàssics medievals*, dins “Caplletra”, 50, pp. 67-88.
- García Galiano, Á. (1992), *La imitación poética en el Renacimiento*, Kassel, Reichenberger - Publicaciones de la Universidad de Deusto, pp. 85-91.
- Gonzàlvez Escolano, H. (2000), *El debat medieval de les armes i les lletres: l’aportació catalana del “Curial e Güelfa”*, dins *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, a cura de M. Freixas i S. Iriso, Santander, Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - AHLM, vol. I, pp. 869-881.
- Jacquemard, C. (1997-1998), *Avant la “Practica geometriae” attribuée à Hugues de Saint Victor: le lexique de la géométrie pratique au XI siècle*, dins “Voces”, 8-9, pp. 207-226.
- Javierre Mur, A. (1965), *Alfonso V de Aragón y la República Ambrosiana (1447-1450)*, dins “Boletín de la Real Academia de la Historia”, 156, 2, pp. 191-269.
- Kristeller, P.O. (1980), *El territorio del humanista*, dins *Historia y crítica de la literatura española, 2. Siglos de oro: Renacimiento*, dir. F. Rico, a cura de F. López Estrada, Barcelona, Crítica, pp. 34-44.
- Kruft, H.W. – Malmanger, M. (1975), *Der Triumphbogen Alfonsos in Neapel. Das Monument und seine politische Bedeutung*, dins “Acta ad Archeologiam et Artium Historiam Pertinentia”, 6, 1975, pp. 213-306.

- Mesa Sanz, J.F. (2012), *Las fuentes del latín del “Curial e Güelfa”*, dins *Estudis lingüístics i culturals sobre “Curial e Güelfa”, novel·la cavalleresca anònima del segle XV en llengua catalana*, a cura de A. Ferrando, London, John Benjamin Publishing Company, vol. I, pp. 387-428.
- Monneret de Villard, U. (1954-1956), *Le filigrane delle carte milanesi delle più antiche alla fine del XV secolo*, dins “Archivio storico lombardo”, ser. VIII, 5, 81-82, pp. 24-55.
- Mulas, P.L. (2002), *Bartolomeo de’ Bartoli: “La canzone delle Virtù e delle Scienze”*, dins *Enluminures italiennes, Chefs-d’oeuvre du Musée Condé*, Catàleg de l’exposició, Paris.
- Orlandelli, G. (1964), veu Bartolomeo de’ Bartoli, dins *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Treccani, vol. VI.
- Perret, P.M. (1896), *Histoire des relations de la France avec Venise, du XIIIe siècle à l’avènement de Charles VIII*, Paris, H. Welter, 2 vols.
- Ryder, A. (1990), *Alfonso the Magnanimous, King of Aragon, Naples and Sicily (1396-1458)*, New York - Oxford, Clarendon Press - Oxford University Press, 1990; reed. *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón y Sicilia (1396-1458)*, València, Alfons el Magnànim.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2002), *La portada del Sarmental de la catedral de Burgos: fuentes y fortuna*, dins “Matèria. Revista d’art”, 1, 2002, pp. 161-198.
- Schiaffini, A. (1958), «Poesis» e «poeta» in Dante, dins *Studia philologica et litteraria in honorem Leo Spitzer*, Berna, Francke, pp. 379-389.
- Soler, A. (2015a), *El lèxic cortés i cavalleresc en “Curial e Güelfa”: mots patrimonials i interferències culturals*, dins “Anuario de estudios medievales”, 45, 1, pp. 109-142.
- Soler, A. (2015b), *Italians contra catalans? Rerefons dantesc i circumstàncies històriques d’un episodi de “Curial e Güelfa”*, dins *XVII^e Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, València, 7-10 de juliol del 2015, en premsa.
- Volpe, C. (1981), *Andrea de’ Bartoli e la svolta antigotica nella seconda metà del Trecento*, dins “Paragone”, 32, 373, pp. 3-16.

ABEL SOLER is Graduate in Geography and History (Medieval History), and holds a PhD in Catalan Philology by the University of Valencia. He is also an entrepreneur of the cultural services sector and an official tourist guide of the Valencian Government. His doctoral thesis (2016) deals about the literary culture in Naples in the times of Alfonso the Magnanimous, with a special focus on the Italian context and the sources and references of the anonymous chivalric novel *Curial e Güelfa*. In the last years he has published several monographs and essays, among which we can point out the following ones: an extensive biography and document transcription of Joan Roís de Corella (Valencia, Acadèmia Valenciana de la Llengua, 2014), an essay with an interpretation of the literary intention of Corella in *Tragèdia de Caldesa* in relation with the plot of an erotic elegy by Ovid (“Scripta”, 3, 2014), another essay where it is established that Roís de Corella and Miquel Peres were father-in-law and son-in-law, respectively (“Cancioneros”, 3, 2014), an essay about the last years of Joanot Martorell (“eHumanista/IVITRA”, 5, 2014), where it is demonstrated with documents that this writer wrote his works and died in Valencia, despite some recent speculations that have not been demonstrated, which attribute him to have lived in Dénia or Barcelona; and an extensive monograph (Valencia, Edicions. Alfons el Magnànim, 2013, 2 volumes), where he related some Valencian historical characters, like the knight-pirate Jaume de Vilaragut and his mistress “Carmesina”, the lady “Eliseu”, etc., with the environment of Martorell, and the setting and fictional characters in *Tirant lo Blanc*. He has also several other presentations in

recent congresses, and essays (some of them in press) in academic publishing like “eHumanista”, “Mirabilia”, “Tirant”, “Scripta”, “Caplletra”, “Anuario de Estudios Medievales”, “Cancioneros”, “Afers”, etc., and with several awards and decorations for his activity in research.

E-MAIL abel_soler@yahoo.es

CATALANO, SPAGNOLO, LATINO, SARDO E ITALIANO IN DUE RICETTARI MEDICO-ALCHEMICI DEL XV S. IL PAL. 885 (BNCF) E IL RICCARDIANO 1247

Michela DEL SAVIO

ABSTRACT • This article provides the edition of a short catalan/latin technical text, made of a few medical and artistic recipes and contained in the ms. pal. 885 (BNC of Florence). Furthermore it supplies the suggestion of how gather together in the right order the additional texts stored there, now unordered and unusable because of an inaccurate restoration. Moreover, the contribution proves and ideally brings back together a text once united but today binded in two different manuscripts, pal. 885 and ricc. 1247 (Biblioteca Riccardiana of Florence).

KEYWORDS • Philology, Technical Recipes, Manuscripts, Catalan, Spanish.

Un ricettario è un testo tecnico, perlopiù ad uso pratico, che contiene prescrizioni per la composizione di preparati di diverso genere (siano essi medicine, cosmetici, colori per la pittura o preparati alchemici) e descrizioni di procedimenti tecnologici per le arti più diverse.

Nei ricettari diverse tipologie di ricette si alternano le une alle altre; il carattere miscelaneo intrinseco al testo è pertanto una caratteristica usuale, così come è usuale che la stessa mano affianchi i ricettari ad altri testi, siano essi altri ricettari oppure opere di natura diversa¹.

¹ Numerosi esempi di mss. contenenti ricettari del XV e XVI s., e una descrizione delle loro caratteristiche, verranno forniti nella mia tesi dottorale, ancora in corso di stesura (*I ricettari tecnici per le arti: alcuni manoscritti italiani inediti per uno studio delle intersezioni tra cultura tecnico-scientifica e società nei secoli XV-XVI*, tesi diretta da A. Vitale Brovarone, Università di Torino);

1. Il ricettario del ms. Pal. 885

In questa sede si proporrà il testo di un ricettario inedito scritto in parte in lingua catalana e in parte in latino, che presenta ricette diverse per tipologia, seguite da un altro testo, purtroppo mutilo. L'indice dei capitoli, il cui testo integrale sarà presentato in appendice, ci mostra infatti la presenza di ricette mediche (1-5, 8 e 9), tecniche (7 e 10) e cosmetiche (6), e quindi le prime righe dell'anonimo trattato *De taxone*.

Di seguito l'indice delle rubriche:

- 1) *Aygua maravellosa e molt preciosa per a cancer e nolimetangere e per a guarí fistoles.*
- 2) *Oli molt precios per a tota fistola o mal de cama o dolor de ciatiqua o a mal de puagre.*
- 3) *Balsamus e plus que balsamus valet in multe egritudines sic fit.*
- 4) *De les virtuts del romer e com se fa lo balsam de la flor.*
- 5) *Vinum ad memoriam recuperanda et contra oblivionem.*
- 6) *Aygua que fa blanca la cara e resplendent e fa la pell molt prima e lleva los panys e les lentigines de la cara, e tots altres senyals que·s fan ab medicines guareix.*
- 7) *Capitol hon se troba la mena del adzur.*
- 8) *Recepta molt notable a totes malalties e realment aprovada e vera.*
- 9) *Electuarium contra pestem magistri Iohannis de Xaxonia et debet dari vel prima vel secunda die secundum virtutem patientis.*
- 10) *Ad faciendum opus bonum de ossibus.*
- 11) [*De taxone mutilo*]

Il testo si trova all'interno di un 'libretto', inserito nel ms. palatino 885 della Biblioteca Nazionale di Firenze: una raccolta di materiali eterogenei formata da più unità codicologiche, di cui il 'libretto' è solo una tra queste, occupando le cc. 329-398.

Tralasciamo di farne nuovamente un'accurata descrizione, poiché sarà sufficiente riferirsi a quella che ne dà Luigi Gentile (1889, II: 394-396)². Occorre però avvertire che i dettagli offerti da questo studioso sono, nel caso di questa complessa raccolta di materiale

mi limito qui a riferire che su un campione di circa quaranta mss. ricettari osservati, la totalità di essi presenta, all'interno del testo, ricette di diverso genere, e la quasi totalità presenta anche testi di altra natura affiancati ai ricettari. Si deve purtroppo notare che la maggior parte degli studi che danno notizia di ricettari, o addirittura ne forniscono il testo completo, raramente si soffermano a descrivere la composizione dei mss. che li contengono.

² Lo studioso non nota la presenza di testi in catalano, lingua che viene confusa con il francese e con lo spagnolo. La presenza sfugge anche a Pomaro 1991: 23-27, dati gli obiettivi particolari e diversi del suo studio. Si veda anche Garin 1979: 232-240.

manoscritto, per forza di cose sommari, e non consentono di comprenderne la vera struttura: per questo di seguito sarà proposto uno studio più approfondito dell'organizzazione della raccolta, lasciando al testo catalano-latino, integralmente trascritto e curato, lo spazio dell'appendice.

Quello che è stato chiamato per comodità 'libretto' (le dimensioni sono infatti decisamente ridotte, con una media di 145x100 mm.) appare come un'unità codicologica omogenea e a sé stante solo fino al momento in cui lo si inizi a sfogliare: al suo interno si alternano infatti scritture diverse pagina dopo pagina, in maniera apparentemente del tutto caotica. Si tratta di diversi fascicoli che, in seguito ad un danno materiale che ne deve aver provocato lo scioglimento, sono stati legati assieme in sequenza sbagliata e senza essere stati prima ricomposti nel giusto ordine³.

I fascicoli, quali si potrebbero ordinare, ci restituiscono otto moduli testuali indipendenti, riassunti nella tabella sottostante:

mod. testuale	mano	opera	carte numeraz. attuale
A (ex 467)	m1	Ricette alchemiche e scongiuri, in italiano di mano siciliana	329r-344v ⁴
B (ex 467) postillato m7	m2	J. de Rupescissa, <i>De consideratione quintae essentiae</i> ⁵ , in latino	345r-v; 354r-365v
C (ex 467)	m3	Ricette mediche e tecniche, in catalano e latino; Anonimo, <i>De taxone</i> (mutilo) ⁶	346r-353v; 374r-v; 385r-v
D (ex 467) postillato m7	m4	Ricette alchemiche, in latino	366r-369v
E (ex 467)	m5	Ricette alchemiche, miste it./sp.	370r-v; 373r-v; 393r-v; 395r-v; 397r-v
F (ex 467)	m6	Ricette alchemiche, in latino	371r-372v; 394r-v; 396r-v; 398r-v
G (ex 467)	m7	<i>Remedium contra mortem et magisterium in sustentacione mortuorum</i> , in latino	375r-384v
H (ex 467)	m8	Ricette tecniche e alchemiche, in latino e catalano	386r-392v

Tab. 1

³ Poiché quasi tutte visibili solo per un quarto della loro estensione, in parte racchiuse dalla legatura e in parte tagliate, l'unica filigrana osservabile interamente, e dunque riconducibile a un tipo, è quella del modulo C, fortemente somigliante al tipo Torre 15909, Napoli 1452 (cfr. Briquet 1907).

⁴ Due cc., presenti ma bianche, non sono numerate, così come la numerazione non tiene conto del taglio di quattro cc., originariamente presenti tra c. 342 e 343.

⁵ Cfr. Rupescissa 1597 [28/07/2016].

⁶ Della medesima mano ma con modulo diverso di scrittura, come richiede il passaggio a un testo con uno status differente.

Ognuno di questi moduli presenta una precedente segnatura 467 (forse riconducibile alla Libreria Strozzi, anche se non rintracciabile), come si legge in tabella 1; Pomaro (1991: XX) segnala anche la presenza del timbro del Reale Museo di Fisica e Storia Naturale di Firenze⁷. Nonostante la dubbia provenienza si intuisce comunque che il disordine odierno doveva essere stato già tale al passaggio alla Biblioteca Nazionale, e che già in epoca antica i materiali si trovavano riuniti nel medesimo luogo (discorso che vale per tutto il pal. 885, e non solo per il ‘libretto’, poiché su ogni sua sezione – Gentile (1889: 394-396) ne individua 22 – si trova apposta questa segnatura).

A oggi non si trova memoria della storia di questo documento precedente al suo arrivo in Biblioteca Nazionale⁸.

Con la lettera C⁹ si è indicato il modulo contenente il ricettario catalano-latino (che va letto in quest’ordine: cc. 374r-v; 346r-353v; 385r-v). Il foglio esterno del quinterno che lo contiene, nella numerazione moderna (successiva allo scorporamento) alle carte 374 e 385, si trova oggi rilegato in posizione errata, lontano dal resto del testo, contenendo il quinterno che contiene il modulo G (cc. 375-384): dinamiche di questo tipo hanno interessato tutto il ‘libretto’ e, una volta comprese, ne hanno permesso il riordino riassunto in tabella 1¹⁰.

Le vicende codicologiche non finiscono, però, con il riordino dei testi: avviene infatti che il testo B, *De consideratione quintae essentiae*, acefalo, trovi il suo capo all’interno

⁷ La Biblioteca Palatina fu creata dai Lorena, granduchi di Toscana dopo i Medici dal 1737 al 1860, e aveva sede in Palazzo Pitti. La raccolta libraria del Museo era stata costituita da Ferdinando III di Toscana (1769-1824) sulla base della Palatina, e continuata dal suo successore Leopoldo II (1797-1860). In seguito alla fusione nel 1861 con la Biblioteca Magliabechiana, la Biblioteca Palatina, a cui si aggiungeva anche il fondo del Museo – così come altri fondi –, assunse il nome di Biblioteca Nazionale e dal 1885 ebbe anche l’appellativo di Centrale. Per notizie circa la storia della Biblioteca, cfr. Rotondi 1984.

⁸ Ringrazio l’Ufficio Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale di Firenze nella persona della dottoressa R. Masini, che ha gentilmente risposto alle mie domande consigliandomi di condurre ricerche che, sfortunatamente, non hanno portato risultati significativi.

⁹ Poiché non è possibile qui dar conto di tutti i testi, si trascrivono di seguito due porzioni dei moduli A e E, così da rendere conto della loro lingua. Mod. A, forse siciliano: [331r] *Alumi di piuma on. I, sal armoniacho on. III ben pisti, poi lo soblima; piglia lo soblimato e li fici e resoblima et cussì fa’ tri volti. Poi lo tura et serva. Poi piglia vitriolo, rob et tigulis veteris anna on. I et del sal aré on. II ben triti, e quelli soblimirai tri volti con li fici [...]*; Mod. E, mistilingue italiano/spagnolo: [370r] [...] *e tanto volte la sublimiaray e passarai per la aluda que la lima passe con Y per la dicha aluda, lo qual tene hazersse en V o VI vezes o sublimationes por tienpo de VI horas la sublimation, despues pistala inpalpable y mitela en un orinal que puedas estenderla per tuto el fondo del’ orinal; despues ponlo [...]*. Circa i ricettari provenienti dal Sud Italia si veda lo studio di Soares da Silva 2015.

¹⁰ Non è stato possibile in questo studio fornire anche il riordino delle altre porzioni, che ci si è limitati a ripartire nei moduli testuali appropriati.

di un altro manoscritto, il riccardiano 1247¹¹. La carta finale del riccardiano, la 156, sul suo verso porta il richiamo *nigrum apium*, ossia l'inizio del recto della carta 354 del ms. palatino. La mano è la medesima, e la numerazione antica viene a coincidere.

2. Il ms. Riccardiano 1247

Di seguito la composizione del ms. riccardiano 1247:

mod. testuale	mano	opera	carte
A ₁	mI, mII, mIII	Ricettario medico e tecnico, in italiano settentrionale	1r-54v
B ₁	mIII	Ricettario medico, in italiano settentrionale	55r-70v
C ₁	mIV, mV, mVI	Prove di penna, in sardo; una ricetta, in latino	71r-72v
D ₁ postillato m7	m2	Poesia in spagnolo; Rupescissa, <i>De consideratione quintae essentiae</i> ¹² , in latino	73r-156v

Tab. 2

Tralasciando i moduli testuali A₁ e B₁¹³, alle cc. 71-72 (C₁) compaiono alcune prove di penna: a carta 71r leggiamo i nomi dei primi sei mesi dell'anno: *Jenargu, Fiargu, Marzu, Abril* (corretto su *April*, poi cancellato), *Mayu, Jun*.

Questa prima sequenza di mesi risulta essere scritta in sardo: la forma *jenargu*, senza azzardi di ipotesi circa la sua realizzazione fonetica, conduce al campidanese, ma con possibilità di varianti nel sassarese *ginnaqu* e nel nuorese *jannariu*¹⁴; con *fiargu* ci si trova indubbiamente nel campidanese, poiché questa forma non è attestata in altre parti della Sardegna¹⁵; *abril* è una forma che conviene al sardo, che però preferirebbe le forme *abrile* o *abrili*, ma l'esatta forma *april*, oggetto di correzione del copista, è prerogativa

¹¹ I mss. descritti in questo studio hanno attirato la mia attenzione poiché descritti accuratamente nella base dati RiStorAnTI, acronimo di Ricerca e Studio di Antichi Testi Italiani (progetto in continua espansione ideato e aggiornato da A. Vitale Brovarone, consultabile in rete <http://filemaker01.unito.it>, ultimo accesso il 15/08/2016). Sono stati poi esaminati di persona.

¹² Cfr. Rupescissa 1597 [28/07/2016].

¹³ Oggetto di edizione all'interno della mia tesi dottorale, *I ricettari tecnici per le arti...*, citata alla nota 1.

¹⁴ Merlo 1904: 101.

¹⁵ Con metatesi *freargu* in gallurese e nuorese, dissimilazione in campd. *friargu* > *fiargu* (Merlo 1904: 113).

del nuorese¹⁶; *marzu* e *mayu* sono conformi alle forme campidanesi¹⁷; *jun* in luogo di *làmpadas*¹⁸ ci porta ad una normalizzazione sul catalano.

La seconda sequenza, sulla carta successiva (72v), invece recita *Jener, bebrer*¹⁹, *marc, ap*, facilmente riconducibile alla lingua catalana.

Purtroppo la mano di queste prove di penna non ricomparirà più, né nel ms. riccardiano né nel palatino; non è infatti la medesima che scrive la seguente poesia in spagnolo a c. 73r:

[...] In meso mal vestito
 [...] tengo al mi çerron
 Si no eres entendido
 no· t' allegres al paragon
 d' esti libro muy honrado
 si bien sta desbaratado
 oro perlas ni safires
 sedas, jacinto ni porfires
 [...] safran api [...]

Questa mano – che la suggestione vorrebbe si riferisse, con l'aggettivo *desbaratado*, proprio ad uno di questi due manoscritti disordinati – è quella che abbiamo chiamato m7, compilatrice di G e postillatrice di B, D e D₁, ed è preziosa poiché ci permette di unire, in un primo e più antico nucleo codicologico, gli stessi B, D, G e D₁. Si può dunque affermare che erano questi i moduli testuali uniti già in un primo tempo; se ce ne siano stati di più, se le prove di penna già facessero parte di questo nucleo, non possiamo affermarlo con certezza, e lo stesso discorso vale per il ricettario catalano e per gli altri testi che, per ora, rimangono da esso slegati. Almeno una delle mani che annota a margine di questa più antica sezione è catalana, forse un compilatore interessato all'ambito tecnico-alchemico di cui si tratta.

3. Conclusioni

Il pretesto per occuparsi di questa complicata vicenda è stato fornito dalla mano catalana del modulo C. Così come per tanti testi a questo simili²⁰ – che, bisogna precisare,

¹⁶ *abril* vorrebbe la finale in *-i* o in *-e* in tutte le varietà del sardo ad eccezione fatta per il nuorese, che vuole esattamente questa forma (Merlo 1904: 120). Potrebbe anche essere una forma normalizzata sull'italiano.

¹⁷ Campd. *marzu* (Merlo, 1904: 117); campd. *maiu* (Merlo 1904: 128).

¹⁸ *jun*: solo in algherese *guñ* (Merlo, 1904: 134), perché il resto della Sardegna continua la forme *làmpada* (*lampadda* sass., *lampada* gall. e log., *lampadas* a Nuoro (Merlo, 1904: 135), di cui anche Wagner 1952.

¹⁹ In seguito a correzione di *feb*, che è cancellato. La forma *bebrer* non è lettura errata di *hebrer*.

²⁰ Per fornire qualche esempio di questi studi, circoscritto alla sola lingua catalana, si fornisce

non sono per nulla rari, e presentano elementi di fortissima somiglianza attraverso e nonostante il variare della lingua e del contesto in cui vengono prodotti –, nemmeno in questo caso si tratta di una testimonianza rilevante se considerata a sé stante e non unitamente agli elementi che la accompagnano. Questi testi sono infatti da intendersi come risorsa insostituibile per la storia delle conoscenze tecniche e scientifiche; come fonte di materiale lessicografico e prova della permeabilità di una lingua all’arricchimento, tramite la traduzione *da e verso*; come dimostrazione della trasmissione per nulla lineare e prevedibile dei testi; infine, ma soprattutto, come documenti storici che attestano il circolare delle persone e quindi delle idee, delle informazioni e dei testi.

Credo pertanto che, grazie al pretesto sempre valido di presentare nuovi contributi alla conoscenza della lingua catalana, sia stato raggiunto piuttosto l’obiettivo di presentare una prova visibile della dinamicità dei testi, il cui studio non deve essere slegato dai manoscritti che li contengono.

L’oggetto che arriva nelle nostre mani, passato attraverso vicende in grande parte sommerse dal tempo e quindi inesplorate, ci mostra infine un aspetto materiale che aggiunge informazioni spesso indispensabili per la sua medesima comprensione.

questa sintetica bibliografia: Moliné-Brasés 1913-1914; Perarnau Espelt 1992; Cornagliotti 1994; Ramello 1994; Cifuentes 2006; Cifuentes 2011; Cifuentes 2016a; Cifuentes 2016b.

Appendice: il testo del ricettario catalano-latino del ms. BNCF Pal. 885²¹

[1.] [374r] Ihesus. *Aygua maravellosa e molt preciosa per a cancer et nolimetangere²² e per a guarí²³ fistoles.*

[1.1] Recipe vinagre blanch molt fort e cendra de oliva e tot ensemps metras-ho a coure e, cuyt, estiga axí per tres dies e tots jorns ab un bastó mesclaras-ho per tres voltes; après sia colat axí com a lexiu. Après pendras calç viva e mesclar-la as en lo vinagre colat dessus dit, e metras-hi sal armoniach²⁴ tenint lo dit vinagre netament, és a saber²⁵, denegant²⁶ e colant axí com l'altre lexiu dessus dit.

[1.2] Item metras tartaro e calç de closques de ous e anatron²⁷ e calç viva ben cernuda, e molras totes aquestes coses en pedra marbre e metras lo dit lexiu mesclat en aquestes coses per VII dia natural. Après pren aquesta aygua beneyta e guarda-la en una am[polla] de vidre e ab aquesta maravellosament guarras les fistoles e altres malalties sobre dites, lavant-les ab la dita aygua fins la fistola o el bolet²⁸ [374v] sia mortificat e sia fora la corrupció. Après usa del unguent apostolorum o medium confectionis e será feta cura maravellosament.

²¹ Nella trascrizione ho cercato di essere il più possibile fedele, operando quei soli interventi che rendono più agevole la lettura: ho unificato l'uso delle maiuscole per i nomi propri e al principio dei paragrafi; ho sciolto le abbreviature senza segnalarle, poiché coerenti con il sistema di abbreviazione latino; ho distribuito la punteggiatura secondo l'uso moderno; ho regolato l'uso di *i* e *j* e di *v* e *u*, mentre per *c* e *ç* ho lasciato le forme inalterate. Le lettere mancanti sono integrate in parentesi uncinate, mentre sono rimandate in nota quelle che sono di troppo nel manoscritto; tra parentesi quadre si trovano le integrazioni dovute a omissioni per danno materiale o inavvertita cancellatura, oltre all'indicazione delle carte.

Nell'apparato di note, minimale e dedicato perlopiù alla chiarificazione di alcuni lemmi di uso tecnico, ho annotato anche alcune informazioni di commento, in alcuni casi al contenuto, in altri casi stilistico.

Circa le ricette in latino, si è scelto di inserire anch'esse per permettere di notare diversi casi di forme grafiche che riflettono un grado di grammaticalizzazione e formalizzazione anche scritta del catalano tale da riverberarsi anche sulla scrittura del latino. Si segnalano le grafie: -y desinenza gen. sing. (*oley comuni, predicti oley*, §3.1; *maculas faciey*, §4.2; *ruborem faciey*, §8.1); ll- iniziale (es. *llavata, llaveris* §8.1); -ch finale (es. *tunch*, §§3.1, 8.1, 9.2). Un insolito raddoppiamento iniziale in *ffructuum*, §9.1.

²² (gloss.): forse il *Lupus*, una malattia cutanea che interessa soprattutto il volto.

²³ per a guarí] ms. pera aguarí, da me corretto.

²⁴ (gloss.): si tratta del cloruro di ammonio, che veniva prodotto in diversi modi, ad esempio attraverso la combustione di feci e la raccolta poi del residuo che rimaneva attaccato alle pareti del contenitore in cui avveniva la combustione.

²⁵ és a saber] ms. és a saber és a saber, da me corretto.

²⁶ (gloss.): pulire, purificare (cfr. 'denejar' in DCVB, *Diccionari català-valencià-balear*).

²⁷ (gloss.): salnitro, ossidante che si trova sotto forma di efflorescenze che si formano, ad esempio, sui muri umidi.

²⁸ (gloss.): bolla, foruncolo (cfr. fr. *clou*; it. *bulletta*).

[2.] *Oli molt precios per a tota fistola o mal de cama o dolor de ciatiqua o a mal de puagre.*

[2.1] Recipe los cabells dels homs negres en lo temps que comencen les fulles, e aquells cabells pendras-ne en gran quantitat e de aquells trauras aquella aygua o oli que está dintre en ells, e metras-ho en una ampolla o vas²⁹ de vidre que capia fins en quantitat de mig canter³⁰, poch més o menys; e metras-ho al sol per un dia o dos, e après metras-lo en una ampolla de vidre e dexar-ho as estar al sol per tres dies e a la serena³¹, e al tercer dia pendras fins en quantitat de LX de uns vermens que s fan en los fems o çelles o lochs umits, que s nomenen porcelletes de sent Anthoni³², e metras-los dins la ampolla e estiguen [346r] per altres tres dies e nits al sol e serena. Après sia colat ben netament e, colat, torna en la ampolla aquel oli o aygua, e metras-hi altres LX de aquels vermens e axí estarà al sol e serena bé cubert per V o VI dies; après torna-o a colar, e d'aquí havant tots jorns colaras l'aygua continuant fins en X jorns; passats los X jorns, de V en V jorns una vegada, fins en dos mesos. Après met-la dins sots arena³³ en loch que li do lo sol, et sia loch quiet et allí starà per spay de un mes. Após met-lo en bona guarda³⁴ e serva-lo, que més val que balsem; e com plus vell és, més val.

[3.] *Balsamus e plus que balsamus valet in multe egritudines sic fit.*

[3.1] Recipe oley comuni antiqui et habeas tegulas antiquas et bene ignitas, extingue in illo oleo et extrahe e dimitte eas siccare ad umbra.

Et iterum recipe et fac [346v] sic tribus vicibus et tunch pone ad distillandum cum alambich prius bene fracte tegule vel polvorigate, et obturatis iunturis distilla oleum cum igne forti.

Tunch recipe ll. I predicti oley, torbentine ll. II, baccarum lauri anas ll. 2, et carpobalsami³⁵ grane XXVII, et ponantur dictis rebus cum predicto prius distillato a tegulis terre terrenda; et simul mite cum predicto oleo e pone ad distillandum lento igne totum, et habebis aqua vel oleo balsami mirabilis, et valet ipsum in omnem egritudinem de frigida causa et mirabiliter penetrat cito quando inunto fuerit.

Valet contra pudraga et ciragra et contra paralis multes, confortans nervos et contra sciatica passiones et contra nervos retractos, et multi homines sunt liberati pro isto; valet contra asmas et extrictura pectoris inunctus et multa infinita virtus habet.

[4.] *De les virtuts³⁶ del romer e com se fa lo balsam de la flor.*

[4.1] "Vinum rosmarinum" inquit auctor "cum essem in Ba[347r]biloniam, accepi cum multam sollicitudinem et precum instanciam³⁷, ad quodam antiquissimo medico sarraceno virtutem rorismarini quas secreciora, igitur quasi nulli debere comunicari, retinebat"; et dixit

²⁹ o vas] è aggiunto, con segno di integrazione, a margine destro.

³⁰ (gloss.): misura per i liquidi.

³¹ (gloss.): di notte all'aperto.

³² (gloss.): l'Armadillidium vulgare, anche in it. detto comunemente *porcellino di Sant'Antonio*.

³³ dins sots arena] ms. dins en arena sots terra que la boca sots arena, dove en arena sots terra que la boca è cancellato.

³⁴ (gloss.): in luogo sicuro.

³⁵ (gloss.): resina essiccata che si ottiene da alberi di specie non esattamente precisabile.

³⁶ virtuts] corretto dopo virtus, che è cancellato.

³⁷ instanciam] ms. distanciam, da me corretto.

excellencioribus operacionibus eius est cum vino, deinde cum balneo, deinde cum letovario, deinde cum fit ex eo oleum quod est in effectum balsami.

Et vinum quod fit in <m>ore aliorum, proprietates eius sunt mirabiles: valet in omnibus egritudinibus frigidis, rectificat appetitum, confortat sua aromaticitate qua anima dilatatur, fortificat omnia membra et nervos et quando lavatur ex eo non cadunt capilli sed multiplicantur.

Consumitur flema et melincoliam et confortat cor et ex eo adqueritur iuvenescientiam et qui assiduaverit eo non putrescet corpus eius.

Et cum abluntur os ex eo reddit odoriferum.

Confortat dentes et gingivas et cancer sanat et quando lavantur cum eo crancri et fistulas et vulnera desicat et rectificat ea.

Et quando fit ex longa infirmitate infirmus sive debilitatus pone asarum in eodem [347v] vino: frequetament comedere rectificat appetitum et confortat eius membrum debilitatum.

Et cum aqua pluviali proprie decoctionis eius florum temperatum et assiduatum rectificat tiscos et eticos et est secretum.

Et vale dictum vinum in cotidiana et litargia³⁸ et quartana, et valet in cardiacis passiones cordis et nausea et dissenteris et fluxibus, et valet contra venenum et contra paraliticos et tremulentes et relaxacioni nervorum, et confert pudraga perambulative, et rectificat matrices mulierum, et prodest ad conceptum et fit latuarium³⁹ ex floribus rorismarini et melle dispumatum secundum quod fit melle rosatum, et est mirabile usus eius ad omnia supra dicta.

Et fit stufa ex illa herba et floribus quod dicitur balneum vaporosum et assiduantes ipso balneo renovantur et riviviscuntur.

[4.2] Et fit ex eo oleum quodque erit vice balsami isto modo: impletur amphora vitri [348r] floribus eius et clauditur cum cera ita quod possit respirare et sepelitur in arena usque ad sumum per unum mensem vel plus, donec flores dissolvantur in aqua; postea separatur aqua illa pura et ponatur ad solem per XXXX dies et spissabitur ad modum balsami⁴⁰.

Confortat celebrum et cor et valet ad totum corpus et ad nervos, removet maculas faciey, servat iuventutem et si gutta punatur in aqua periet fundum sicut balsamum, et si ponatur gutta eius in sero in oculo, ieiuno tamen; macula, tela, lacrima et omnem malum sanat.

Si tribus vicibus utetur, item aqua vitis de eodem vino facta, in quo fuerit molita dicta herba: curat flema salsum, scabie⁴¹, cancrum et fistula et si ex ea ungatur manus vel membra paralitica frequenter ad calora rectificantur et quandoque sanatur.

[5.] *Vinum ad memoriam recuperanda et contra oblivionem.*

[5.1] Recipe zinziber on. 1, piper longum, [348v] galangam anas on. II; fiat pulvis et ligentur lente in saculo et ponantur in vino libra VIII bullienti extra ignem et cooperiatur ne respiret et permittatur clarificari et cum opus est assiduetur nec saculus de intus removeatur: valet ad calefaciendos infrigidatos et humidos dessicandos et contra omnem disgrasiam⁴² flematis et ventositatem.

³⁸ litargia] *corretto dopo litargiam, dove -m è cancellato.*

³⁹ latuarium] *ms. ex latuarium, da me corretto.*

⁴⁰ È importante notare che questa parte di ricetta *et fit ex eo ... balsami*, a differenza del resto del testo e come altre sparute porzioni, non presenta errori nel latino.

⁴¹ Così nel testo.

[6.] *Aygua que fa blanca la cara e resplandent e fa la pell molt prima e lleva los panys e les lentigines de la cara, e tots altres senyals que·s fan ab medicines guareix.*

[6.1] Recipe trementina lliures II e distil·la-la per alambí; après pren mastech on. II, encens blanch on. II, argent viu⁴³ soblimat on. I, diadraganti on. I, tot en subtilissima polvora sia mesclat ab la dita aygua e sia destil·lada de tot açó argent viu⁴⁴ ab suau foch e serva-la.

Aprés pren sagí de por·ch mascle sens sal ben colat, et sia una lliura, zinziber [349r] electo on. I, clavells on. II, nous noscades numero tres, mirra on. I, camfora on. III, cinamomum on. I, euforbi on. I, spice nardi on. II; totes aquestes coses sien polvorizades e mesclades ab lo dit sagí, e mortificar·hi as dintra una lliura de argent viu per manera que tot sia mort⁴⁵.

Aprés, totes aquestes coses met·les a distil·lar en alambí ab simple foch, e serva aquesta aygua en vas de vidre e estiga bé tancat.

Aprés pendras tanta de la primera aygua de la trementina quanta de aquesta del sagí, e mescla·les ensemps. E quant la dona volrá usar de aquesta aygua, primerament se deu llavá ab aygua en la qua·l sia cuyt segó⁴⁶ que sia ben colada, e exugues ab un drap de lli prim. Aprés metras de la sobre dita aygua mesclada en lo palmel de la má, e axí⁴⁷ meta·s·en per la cara [349v] o per lla hon volrá. E tantost haja un drap de lli prim e enbolique·s bé la cara per manera que ayre no la toque, e axí estiga per spay de una hora. E en aquell loch hon será posada la medicina donará grandissima blancor e clara axí com la neu. E durará per molts dies e reluhirá axí com estela. E aquesta aygua tendras carament e secreta.

[7.] *Capitol hon se troba la mena del adzur*⁴⁸

[7.1] La mena del adzur trobaras en lo camp de Tarragona, item en Castella, en lo comptat

⁴² (gloss.): dal termine gr. *δυσκρασία*, indicante un disequilibrio nella composizione o nel temperamento degli umori.

⁴³ argent viu] *aggiunto, con segno di integrazione, a margine sinistro.*

⁴⁴ tot açó argent viu] *ms. tot açó aygua, dove aygua è espunto a favore di argent viu, aggiunto a margine sinistro.*

⁴⁵ mort] *corretto dopo molt, che è cancellato.*

⁴⁶ (gloss.): segale.

⁴⁷ axí] *corretto dopo ap, che è cancellato.*

⁴⁸ Questo paragrafo è originale nel genere: frequentemente vengono assegnate certe sostanze a luoghi di provenienza, spesso frutto non di conoscenza diretta, ma aventi un prestigio dovuto alla tradizione testuale (come esempio di conclamata ignoranza di alcuni prodotti, e dunque della loro composizione e provenienza, cito una lista di ingredienti trovata in un ms. italiano del XV sec., MA 309, c. 207r-v, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, in cui l'elenco è introdotto da queste parole: *Qui sono molte cosse che tiene li spitialli, perché in l' arte del medicare, zoè de fare onguenti et impiastri, siropi et altre cosse, se nomina nome stranie che le persone non sano né pono intendere*). Qui invece si trovano indicazioni plausibili e relative a luoghi prossimi, frutto di conoscenza reale, e magari diretta, della provenienza dei materiali, informazioni che si rivelano spesso preziose per comprendere le rotte degli scambi tra i luoghi e dei contatti tra le persone (e di conseguenza le lingue). Non è semplice però disegnare una mappa di questi luoghi, alcuni dei quali si allontanano decisamente dalla Catalogna, mentre altri non sono rintracciabili facilmente a causa di toponimi che sono andati perduti.

de Medinaceli, en un loch que·s nomena Alcalexo, en terra de Johan Remireç d'Arellano⁴⁹, en un loch que·s nomena Algemil e en altre que li está prop, que·s nomena Sant Roman. [350r]

[8.] *Recepta molt notable a totes malalties e realment aprovada e vera.*

[8.1] De aqua vite vivificans id est mater balsami et de balsamo artificiali et eius virtutibus vide bene et nota.

Recipe trementine ll. I; mellis ll. semis; aque ardentis quater destillate quartum unum; ligni aloes bene triti, sandali, iusquiami anas dr. III; gummi arabici on. I; nucis muscate, galange, cubebe, cinamomi, masticis, galiofilorum, spicenardi, croci, zinziberis albi anas dr. III; musci fini scr. I; ambre fine ad pondus duorum denariorum.

Hec omnia bene tereantur et ad invicem misceantur et in alembico de vitreo reponantur clausis bene iuncturis ne aer subintret vel fumes cum luto sapientie⁵⁰. Et fac primo ignem lentum quousque habeas primam aquam que limpide⁵¹ sit sicuti aqua fontis, et dum secunda venerit que est sicut carbo ignitus, tunc fortifica ignem modo continuo et non per saltum. Et cum tertia aqua venerit que est quasi nigra et spisa sicut mel, tunc magis fortificabis ignem quousque totum liquorem habueris. [350v] Et scias quod quelibet aquarum dictarum est calida, ultima tamen magis quam secunda et secunda quam prima: prima vocatur mater balsami, secunda oleum balsami, tertia balsamum artificiale.

Primam aquam que est clara cum vino tepido potabis; secunda autem et tertia valent ad fomentandum et unguentum infirmitates que corrodunt carnem humanam.

Prima aqua potata cum bono vino tepido consumit flema in ore stomachi, reddit appetitum comedendi et purgat stomachum ab omni malo humorum.

Item potata non permittit postema venire ad cor nec ad partes cordiales ut probavi sepius.

Item panniculus subtilis imbibitus infra istam aquam et positus ad nares quantum cum parvo digito poteris ab infra ponere curat a reumate narium et capitis, et hoc facias quando intrabis lectum dimittendo panniculum infra.

Item anelimum fetidum ex quacunque causa proveniat, si biberis mane et sera curat.

Item si dentes llaveris ipsos fortificat et dealbat et dolorem totaliter remittit sive sit ex verme, sive ex sanguine putrefacto.

Item quicquid in ea appositum fuerit integraliter custodit [351r] et sine putrefactione.

Item vulnera cum ea llavata a fistola et a quacunque infirmitate superveniente curat et carnem ad pristinum statum perfectissime reducit, ut probavi iacendo vel ponendo pannum cum eadem madefactum supra vulnera.

Item valet contra quartanam si spina dorsi ad ignem fortiter fricaveris per aliquos dies.

Item valet contra scabiem si eam cum dicta aqua llaveris.

Item valet contra moroyde, si pannum madefactum aqua predicta super eam posueris.

⁴⁹ Si tratta quasi certamente di Juan Ramírez de Arellano, signore della casata che deteneva possedimenti terrieri nella comunità di Navarra (morto nel 1385, data che fornisce una periodizzazione a questo *Capitol* prima della quale non si è autorizzati risalire; *Capitol* è inoltre indizio che si tratta di un estratto da un'opera che doveva contenere più capitoli).

⁵⁰ (gloss.): il luto, genericamente, è fango usato per chiudere ermeticamente i vasi. Il tipo *l. sapientiae* è un rimando al lessico tipico dei testi alchemici, che viene preso a prestito anche in testi di altra natura.

⁵¹ Così nel testo.

Item valet contra omnem surditatem, si modicum de bonbace imbibitum in hac aqua intra aurem posueris.

Item contra ruborem faciey, si cum ea faciem inunxeris.

Item valet ad confortandum memoriam, si partem posteriorem unxeris.

Item contra paralism lingue et generaliter contra omnes infermitates ex frigida causa provenientes.

Secunda et tertia valent mirabiliter contra nolimetangere et contra morbum regium colli et gule, contra fistolam, contra cancrum, contra malum mortuum, et generaliter contra omnem infirmitatem corrodentem carnem humanam, specialiter si recente⁵² venerit.

Hec predicta lavando et fomentando [351v] et pannis superponendo frequenter curat reuma.

Item si collisus lapidibus vel baculis fuerit vel ab alto ceciderit vel costas fractas habuerit si ad ignem cum istis bene fricatus fuerit curabitur.

Item interficit araneam si cum ista fuerit tacta et nullum venenum ei appropinquare potest; membra lesa et destructa si ex ea ungantur pristinae reddit sanitati.

Item paralism omnium membrorum curat si quis lotus fuerit cum eisdem; tremorem etiam membrorum certissime curat.

Item fortificat omnia membra corporis si lavata extiterit, omnes etiam virtutes animales ex spiritibus turbidis et grossis confortat.

Item scias quod prima aqua quasi generalis est ad omnes, id est continens virtutes aliarum, sed tamen in infirmitatibus corrosivis plus valent alie aque quam prime et plus tercie quam secunde.

[9.] *Electuarium contra pestem magistri Iohannis de Xaxonia et debet dari vel prima vel secunda die secundum virtutem patientis.* [352r]

[9.1] Recipe succi nucum circa festum sancti Iohannis Bapteste, vel circa modicum postea, ll. III; succi salvie ll. I on. III; succi rute ll. 1 ½; succi feniculi, succi aquilegie anas ll. IIII; succi labriveneris vel trementille ll. IIII ½; succi prasi, succi artemisie anas ll. 1 ½; succi absincii, succi ysopi anas ll. II; succi eruce ll. II ½; succi scabiose ll. I ½; succi foliorum sambucii ll. o on. VI; succi apii, succi petrosilli anas on. IX; deinde recipe favum melle⁵³ purissimi sine cera ll. VII ½ et adde de vino bono triplum.

Leviter dequoque, despuma ita quod nulla inmundicia remaneat et quod supra nataverit prohice donec mel rubescat et purum remaneat sine aliquid inmundicia.

Post hec recipe [352v] granorum lauri ll. II; granorum iuniperi ll. II; fructuum siccarum ll. I; castorei mater ll. I ½; seminis aquilegie on. I ½; seminis sinapis ll. I; seminis rute, seminis urticae maioris, seminis anici anas on. III; seminis feniculi on. I semis; seminis plantaginis dr. IIII; hec omnia simul contusa in optimo vino dequoquantur usque ad consumacionem et spessitudinem; post hec per pannum spissum conprimantur et quod exit modo pulmenti servetur, quod remanserit in panno de novo contusus.

Iterum in vino dequoquantur et per pannum conprimantur et hoc tociens fiat quousque tota virtus per pannum transfiet et in medullam aliqua dura in panno remanent.

Post hec succi predicti sumantur et despumentur et mel simul in caldarium cupri fundantur, carbonibus piceis⁵⁴ levi de[353r]coctione bulliantur et sine despumacione.

⁵² Così nel testo.

⁵³ Così nel testo.

⁵⁴ piceis] ms. picencis, da me corretto.

In prima bullicione ut in prima dispumacione postea inmundicias deponere cum dorso cloquearii, tunc vero cum quarta pars evanuerit tunc pulmentum ex predictis colati inmitte et iterum levi decoctione simul bulliant quo usque succus et humiditas aqueum exalatur in media parte.

[9.2] Tunch hos inmitte pulveris: recipe tiriace ll. II semis; metridati on. III semis; mumie on. III; coriandri preparati on. VIII; piperis longi on. dr. II; nucis muscate on. II; zinziberis albi on. I ½; (?) on. 4 e ½; diagalangis dr. II semis; zedoarie on. II dr. II.

Hec omnia arida prius pulverizata et cribellata reserva, deinde recipe terre sigillate; boli armenici anas on. I; specierum diacastorey, specierum diamacis, specierum diagalangis anas on. III; [353v] stomatici co<n>fortativi calidi anas on. I½; specierum electuarii ducis dr. VI; specierum diambre on. II.

Hec omnia subtilissime pulverizata in materiam predictam inmitatur, ut dictum est, et paulatim bulliat semper agitando cum spatula quousque ad spissitudinem mellinam deveniat; tunc adde aquam vini ardentis ll. I ½ sine ebulliconem, tota via moveatur quousque viceversa incorporetur et inspissarii⁵⁵ tam quam⁵⁶ vini ardentis consumetur⁵⁷ et non tota.

Post hec cooperi bene et dimitte infrigidari et, infrigidata inde perfecte, pone in vase stagnato vel argento puro, quod melius est, itaque de certo nichil posset evaporari et serva.

Ista medicina est bona per centum annis et quanto antiquior tanto melior est; dossis eius est tamen cloquearia parva, vel dr. II vel III, cum bono vino calido quantum gustari poterit; et cooperiatur paciens et sudet [385r] per duodecim horas aut octo aut parum minus.

Explicit. Deo gratias.

Et nota que⁵⁸ ans que prenga la medicina deu esser sagnat en esta manera que si de la cinta enus té la granola sagna-lo en lo braç en la vena grosa; e si de cinta amunt, en la vena dela cama. Açó faras a consell del celorgiá.

[10.] *Ad faciendum opus bonum de ossibus.*

[10.1] Recipe los ossos blanchs que sien nets e lima-los sotilment, o limadures de dan<t>s, si les pots haver.

Aprés pendras such de limons, o vinagre blanch fort, e fes-ne aygua ab alambí de vidre: l'aygua que exirá será molt clara.

Aprés pren la dita limadura e empasta-la ab la dita aygua molt netament, e aprés en morter de coure sia tot ben picat tro torne a manera de enguent.

Aprés pren aquest material e met-lo en un orinal dins [385v] e ben cuberta estiga dins lo fem calent per XV dies e trobaras una aygua molt blanca com la neu.

Aprés met aquesta aygua en una ampolla de vidre entre dos cendres e met-la⁵⁹ a vaporar fins tant la materia sia axí com a neu.

Aprés cou aquesta materia en la manera que saps e aprés, si volras fer paternostres⁶⁰ o taces o cofrenets o ço que tu volras, metras les colors: si color de ambre, da-li la color⁶¹ ab çafrà romano;

⁵⁵ Così nel testo.

⁵⁶ tam quam] *ms.* can quans, *da me corretto.*

⁵⁷ consumetur] *ms.* consumni, *da me corretto.*

⁵⁸ que] *ms.* que que, *da me corretto.*

⁵⁹ met-la] *corretto dopo* me-la, *dove t è inserita nell'interlinea.*

⁶⁰ paternostres] *ms.* paternostrostres, *da me corretto.*

⁶¹ color] *ms.* calor, *da me corretto.*

e si color de magrana, da-li brasil; e si color de brases, da-li laudano; e si color de çafir, da-li adzur d'Acre.

[11.] Rex Egiptorum Augusto salutem. Plurimis exemplis expertus sum victoriam tuam et prudentiam, hoc tamen arbitror numquam incidisse manus tuas. Tante utilitatis virtutem quantum ab Esculapio acceptum est, qui cum maximis curis edictisque meis dignum opere [...].

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Rupescissa, J. de (1597), *De consideratione quintae essentiae omnium rerum transmutabilium*, Bâle, Conrad Waldkirch, <<http://www.biusante.parisdescartes.fr/histoire/medica/alchimie.php>>

B. Letteratura secondaria

- Briquet, C.M. (1907), *Les filigranes: dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, Paris, Alphonse Picard et fils.
- Cifuentes, Ll. (2006), *La ciència en català a l'Edat Mitjana i el Renaixement*, Barcelona - Palma de Mallorca, Universitat de Barcelona - Universitat de les Illes Balears, Col·lecció Blaquerna 3.
- Cifuentes, Ll. (2011), *Córdoba de la Llave, Ricardo, Tintorería y medicina en la Valencia del siglo XV: el manual de Joanot Valero*, Barcelona, in "Anejos del Anuario de Estudios Medievales", 70.
- Cifuentes, Ll. (2016a), *Les miscel·lànies mèdiques medievals en català: una proposta de classificació*, in I. Müller e F. Savelsberg (a cura di), *Formació, organització i transmissió del saber a l'Edat mitjana i al Renaixement*, Berlino, De Gruyter, in stampa.
- Cifuentes, Ll. (2016b), *El receptari mèdic baixmedieval i renaixentista: un gènere vernacle*, in L. Badia et al. (a cura di), *Els manuscrits, el saber i les lletres a la Corona d'Aragó (1250-1500)*, Barcelona, PAM, in stampa.
- Cornagliotti, A. (1994), *Il Trattato delle erbe della Biblioteca comunale di Palermo (ms. Qq A 13): un ricettario catalano*, in C. Romero e R. Arqués (a cura di), *La cultura catalana tra l'Umanesimo e il Barocco. Atti del V Convegno dell'Associazione Italiana di Studi Catalani (Venezia, 24-27 Marzo 1992)*, Padova, Programma, pp. 103-119.
- Garin, E. (1979), *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni.
- Gentile, L. (1889), *I codici palatini della BNCF*, Roma, Presso I principali librai, 2 voll.
- Merlo, C. (1904), *I nomi romanzi della stagioni e dei mesi*, Torino, Loescher.
- Moliné Brasés, E. (1913-1914), *Receptari de Micer Johan, 1466*, in "Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona", 7, pp. 321-336, 407-440.
- Perarnau Espelt, J. (1992), *El receptari del sabadellenc Joan Martina (1439)*, in "Arxiu de Textos Catalans Antics", 11, pp. 289-328.
- Pomaro, G. (1991), *I Ricettari del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: inventario*, Firenze - Milano, Giunta regionale Toscana - Bibliografica, Inventari e cataloghi toscani 35.

- Ramello, L. (1994), *Una raccolta di ricette in antica lingua catalana (codice palatino 1052 della Biblioteca Nazionale di Firenze)*, in “Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’università di Bologna”, 11, pp. 99-136.
- Rotondi, C. (1984), *La Biblioteca nazionale di Firenze: dalla sua costituzione ai primi anni del ’900*, in “Rassegna storica toscana”, 30, 2, pp. 226-240.
- Soares da Silva, D. (2015), *I ‘Ricettari di segreti’ nel Regno di Sicilia (’400–’600): La storia dello spazio comunicativo siciliano riflessa in una tradizione discorsiva plurilingue*, Berlino - Boston, De Gruyter.
- Wagner, M.L., (1952), *Il nome sardo del mese di giugno (l’ampadas) e i rapporti del latino d’Africa con quello della Sardegna*, in “Italica”, 29, 3, pp. 151-157.

MICHELA DEL SAVIO is currently concluding her PhD dissertation in Romance Philology (University of Turin, under the direction of professor A. Vitale Brovarone), dedicated to the edition of 5 mss. containing collections of technical recipes. She is interested in finding the connections and the cultural meaning of the coexistence of different texts together with the technical literature, trying to comprehend the profile and interests of the copyists. Dedicated to this topic, she published an article entitled *Apocalyptic animals in the Johannes Lichtenberger’s “Pronosticatio” and its Italian translation*, in “Reinardus”, 26, 2014, pp. 66-84. Aside, she is studying the tradition of an Italian text devoted to the art of falconry and the treatment of bird medical diseases, editing a paper entitled *Quattro nuovi testimoni del “Libro della natura et bellezza delli astori et sparvieri” di Giacobello Vitturi: tre manoscritti e un incunabolo* (currently being drafted). One of those manuscripts containing the text of Vitturi, the Escorial ç.IV.6, is written in a particular Italian mixing together Italian, Catalan and Spanish phonetic issues; it also gives a list of falcon’s names, edited and commented in the paper *I nomi propri dei falconi di Sua Reale Maestà Ferrante I d’Aragona* (forthcoming in “RION, Rivista Italiana di Onomastica”). She is among the creators and coordinators of the *Seminario filologico* (born in 2014), a monthly appointment designed to give the opportunity to the researchers to discuss their current works and ask for advices and annotations from other experts.

E-MAIL michela.delsavio@unito.it

LA METAREALTÀ DIABOLICA DEL ‘CONCILIO INFERNALE’

Letizia STACCIOLI

ABSTRACT • This paper analyzes the topical motif of the ‘infernai council’ as represented in Catalan religious drama, compared with other recurrences of the same theme in medieval and modern European theatre and literature, with particular reference to the peculiar ‘diabolical’ metareality conveyed by such representations.

KEYWORDS • Infernal Council, Catalan Religious Drama, Diebleries, Devil’s Rights, Redemption.

Nel corso dell’indagine, che da qualche anno conduco, sul motivo del ‘concilio infernale’¹, ho recentemente inserito nel censimento delle ricorrenze anche alcuni casi di ambito catalano². Ne propongo qui, in forma necessariamente sintetica, una contestualizzazione nel panorama teatrale e letterario europeo e un’analisi dal particolare punto di vista della dimensione metareale che, a mio parere, è una componente caratterizzante di questo motivo³.

¹ Partendo da un approfondimento iniziato con la stesura della tesi di laurea triennale, ho proseguito nella ricerca delle ricorrenze del motivo e nell’analisi delle caratteristiche ad esse comuni, come interesse personale coltivato a fianco dei miei studi di catalanistica, nei quali viene ora a confluire. Espongo in questa occasione alcune considerazioni in proposito, frutto di una riflessione ulteriore.

² Oltre ai testi citati nel presente contributo, segnalo un’anonima profezia catalana del 1449, nella quale un concilio infernale con interventi di molti diavoli progetta la nascita dell’Anticristo (cfr. Aurell 1994).

³ Sul motivo del concilio infernale, non mi risulta l’esistenza di una monografia d’insieme: la trattazione dell’argomento viene generalmente inserita, più o meno estesa e approfondita, nel commento a opere che presentino una ricorrenza del *tópos*. Fornisco quindi una nota bibliografica in tal senso, con l’aggiunta di due articoli, non recenti ma specifici, e di una monografia sul diavolo nel Medioevo: Bagni 2013, nel capitolo *Il concilio infernale: costanti e varianti*, analizza alcune manifestazioni del motivo, da Claudiano agli epigoni di Tasso; Carpané 2008-2010, fornisce un elenco di ricorrenze pre e post tassiane del motivo; La Piana 1912, individua la prima occorrenza documentata del motivo nel teatro sacro bizantino e ne sottolinea affinità e differenze rispetto al dramma sacro occidentale; Martelli 1990, propone possibili antecedenti, nella letteratura volgare

Il codice 1139 della Biblioteca de Catalunya, noto anche come *manuscrit Llabrés* (dal nome dello studioso Gabriel Llabrés i Quintana, che lo scoprì nel 1887 in una chiesa parrocchiale di Maiorca), conserva quarantanove opere teatrali, cinque delle quali in castigliano e quarantaquattro in catalano. Il manoscritto risulta copiato tra il 1598 e il 1599, ma i testi che trasmette potrebbero essere più antichi: si tratta infatti di drammi sacri le cui caratteristiche corrispondono a quelle del teatro medievale e che potrebbero, quindi, essere stati oggetto di una precisa volontà conservativa da parte del copista (Santandreu Brunet 2003: 30-32). La rappresentazione che ci interessa è la *Consueta de la temptació feta en l'any 1597* (Santandreu Brunet 2003), anonima, che si inserisce nel ciclo di opere che drammatizzano episodi del Nuovo Testamento. L'argomento è, appunto, la tentazione di Cristo nel deserto, ma questo specifico evento occupa solo la parte finale dell'opera: ben 378 versi dei 466 totali, infatti, sono dedicati al concilio infernale nel quale i diavoli decidono di intraprendere l'azione contro il Messia. Lucifero chiama a raccolta altri tre demòni, Barzabuch, Almedeu e Satanàs, ed espone loro il proprio turbamento a causa delle profezie che annunciano il riscatto dell'umanità dal peccato di Adamo. Il peccato originale aveva dato al Maligno potere sull'uomo e Lucifero teme ora di perderlo: verrà una donna che gli troncherà il capo e lo priverà di quella potestà; la Vergine concepirà il Figlio di Dio e lo partorirà, uomo e Dio al tempo stesso. Gli altri diavoli assicurano il loro capo che il mondo è troppo pieno di vizi e peccati per poter essere sottratto al loro controllo. Lucifero, però, insiste nell'affermare che presto avverrà il riscatto: l'inferno sarà privato delle anime e i demòni del loro potere, il Dio incarnato morirà per l'umanità e redimerà il mondo dal peccato. I diavoli s'interrogano quindi sulla natura dell'uomo che va predicando e compiendo atti mirabili per la Giudea: apparentemente, è solo il figlio di un falegname, ma opera miracoli nel nome di ben altro Padre. Il tentativo di eliminarlo in fasce per mezzo di Erode è fallito e Lucifero ha ora la necessità di determinare la vera origine di Gesù, considerato il disastro che, dal punto di vista del Maligno, comporterebbe la venuta del Figlio di Dio come Redentore degli uomini. Il concilio stabilisce quindi di attuare la tentazione di Cristo, approfittando della debolezza causatagli dal lungo digiuno nel deserto. Il primo demonio incaricato dell'impresa, Almedeu, colto dal panico, rinuncia anche solo a provare e viene per questo flagellato dagli altri due per ordine di Lucifero; il secondo tentativo, effettuato da Satanàs, non andrà comunque a buon fine, come vuole il racconto evangelico.

La *Consueta de la representació de la tantació que fonch feta a Nostre Senyor Jesucrist* (Santandreu Brunet 2003), anch'essa conservata nel manoscritto Llabrés, presenta un concilio infernale, in cui figurano sette diavoli, che rappresentano i vizi

italiana, dell'episodio del concilio infernale che apre la *Novella di Belfagor* di Machiavelli; Micha 1980, considera una *idée géniale* di Robert de Boron il concilio infernale, non presente negli antecedenti da cui l'autore ha mutuato il personaggio di Merlino (31-32) e inserisce l'episodio in un'analisi dell'opera dal punto di vista della demonologia medievale (79-82); Moore 1918, traccia lo sviluppo del motivo da Claudiano a Milton; Moore 1921, concentra l'analisi sull'ambito italiano quattro-cinquecentesco; Russell 1987.

capitali, i quali si recano a rapporto da Lucifero per vantarsi dei successi ottenuti nel corrompere gli uomini. Lucifero afferma soddisfatto che, sebbene non abbiano speranza di recuperare ciò che hanno perduto, ovvero la condizione di angeli, lui e i suoi possono comunque continuare a contrastare le virtù. In seguito, però, Berzabuch riferisce di aver visto un uomo di grande santità fare penitenza nel deserto e ha inizio la discussione circa la possibilità che si tratti del temuto Messia. A tentarlo per scoprirne la vera natura, in questo caso, si reca Lucifero in persona, ma sarà scacciato da Gesù e la didascalica prescrive che venga lapidato dagli altri diavoli.

Pere Josep Santandreu Brunet, l'editore dei testi teatrali sulla vita adulta di Cristo presenti nel manoscritto Llabrés, si ripropone di inserire il teatro catalano antico nel contesto del dramma religioso europeo e nota che:

a diferència de les Passions franceses, les Passions catalanes conservades no inclouen cap episodi de la temptació de Jesucrist en el desert. Així, doncs, les dues *consuetes* mallorquines semblen ser les dues úniques mostres existents de la temptació de Jesucrist al teatre català antic (Santandreu Brunet 2003: 24).

Per quanto riguarda la presenza dei diavoli in scena, si tratta di una caratteristica della drammaturgia sacra medievale⁴ e risulta investita della duplice funzione di ammonimento agli spettatori contro il peccato e di occasione di divertimento, volta a rendere i drammi di argomento religioso più attraenti per il pubblico popolare. Nelle cosiddette *diableries*, i demòni sono rappresentati come personaggi ridicoli, bestiali, che si percuotono l'uno con l'altro perché non sono capaci di mettersi d'accordo e i diavoli del teatro catalano hanno le caratteristiche che si ritrovano in quello occitano, francese, inglese e italiano: nomi, costumi, atteggiamenti, scopi, sono prevalentemente i medesimi. Anche la comparsa dell'assemblea dei demòni quando si renda necessario prendere decisioni importanti⁵, è coerente con la tradizione. Il motivo del concilio infernale è infatti ricorrente nel teatro religioso e giunge anche ad assumere notevole importanza drammaturgica: basti per tutti l'esempio del *Mystère de la Passion* di Arnoul Gréban (1965-1983, I), imponente dramma sacro in 34.428 versi della metà del quindicesimo secolo, che racconta l'intera Storia della Salvezza e, significativamente, presenta l'alternanza sistematica dei conciliaboli demoniaci con le scene di carattere biblico.

Il prologo narra la ribellione di Lucifero e la sua caduta agli Inferi: dopo la creazione di Adamo ed Eva, Lucifero è furente perché Dio ha dato vita a degli esseri che prenderanno il posto degli angeli caduti, ma Satana porta a termine con successo la sua nefasta missione nell'Eden e il Principe del Male esulta per il potere acquisito sull'umanità caduta.

⁴ Per un'esauriente panoramica sull'argomento, si rinvia a Muir 1995. Cfr. anche, tra gli altri, Massip 1999, Mazouer 1998 e Simon 1992.

⁵ Per citare un altro esempio catalano, nella *Representació de l'Assumpció de Madona Santa Maria*, dramma sacro del XIV secolo, Lucifero e altri demòni si riuniscono per decidere chi dovrà cercare di rubare il corpo di Maria prima dell'Assunzione al Cielo e, come al solito, discutono animatamente. L'azione si concluderà, inevitabilmente, con un insuccesso (cfr. Massip 1984: 84).

Nella prima delle scene che rappresentano le assemblee plenarie dei diavoli – nella didascalia denominate *enfer*, a indicare al contempo l'azione e il luogo in cui questa si svolge – Lucifero convoca il concilio ed espone la propria preoccupazione: gli uomini che, a causa del peccato originale, dopo la morte vanno tutti all'inferno, potrebbero essere liberati. Ai diavoli increduli, Satana conferma che i profeti hanno predetto l'avvento di un re, di cui non conosce il nome, che svuoterà l'inferno: si tratta, evidentemente, degli stessi timori manifestati da Lucifero nella *Consueta de la temptació*. Lucifero invia quindi Satana sulla terra a vigilare, ma questi non riesce a corrompere Maria, che dà alla luce il Divino Bambino, il Cristo che riscatterà il genere umano. Lucifero si infuria con Satana, ma poi gli dà un'altra possibilità e Satana pensa di istigare Erode a ordinare la strage degli Innocenti, ma anche stavolta non funzionerà; e così via, di fallimento in fallimento (le tentazioni respinte da Gesù nel deserto; i demòni da lui scacciati dagli ossessi; la resurrezione di Lazzaro che sfugge così all'inferno). Poi, finalmente, un successo, almeno in apparenza: Giuda accetta di tradire il Maestro e ne provoca la morte. I demòni, però, stoltamente non valutano che in tal modo si potrà realizzare la profezia che temevano: infatti, fallito un tentativo di impadronirsi dell'anima di Cristo, non possono impedire che questi scenda agli Inferi per liberare i giusti. L'ultimo *enfer* precede la scena della Resurrezione; poi, Lucifero, Satana e i loro malefici compagni, sconfitti, non compariranno più.

Questa sintesi del *Mystère de la Passion* permette di evidenziare, amplificati, tutti gli elementi costitutivi del motivo del concilio infernale che nelle *consuetes* maggiormente si ritrovano concentrati in pochi versi: le recriminazioni di Lucifero per la punizione divina e per la discesa di Cristo agli Inferi, l'invidia per l'uomo, il desiderio di rivalse sempre frustrato, i tentativi vani di opporsi al disegno di Dio.

A questo punto, si comincia a configurare quella che nel titolo ho definito la metarealtà diabolica del concilio infernale. Si è visto che la funzione di questo motivo è quella di presentare il mondo diabolico nella sua dimensione antagonista rispetto al piano divino per la redenzione dell'umanità peccatrice. Il pubblico che assiste agli spettacoli è attratto dalla vivacità e dalla esplicita comicità delle figure diaboliche, ma constata anche che qualunque intento infernale di opporsi all'opera salvifica di Cristo viene sistematicamente e irrimediabilmente frustrato, con esiti che coprono di ridicolo i demòni. Gli spettatori conoscono già la storia e sanno che il Diavolo è destinato al fallimento, cosa che egli, invece, dimostra di non sapere: questa sua condizione di perdente predestinato ma inconsapevole lo rende grottesco e provoca il riso del pubblico⁶.

La presenza prepotentemente invadente del Demonio e la possibilità che gli viene accordata, da parte del drammaturgo, di esprimere il proprio punto di vista possono essere considerate come proiezione a un livello metareale della cosiddetta teoria del riscatto⁷. Questa concezione soteriologica fu elaborata dai Padri della Chiesa Ireneo e

⁶ Questo aspetto è analizzato in Mariet-Lesnard s.d.

⁷ Per una trattazione più approfondita dei vari aspetti della questione, si veda Russell 1987, capp. V e VII e Link 2001: 31-35. Interamente dedicato alla discussione sulla possibile influenza della

Gregorio di Nissa e accolta da Agostino, Leone Magno e Gregorio Magno. Partendo dall'assunto che l'umanità cadde in potere del Diavolo come conseguenza del peccato originale, si riconosceva al Maligno un diritto sull'uomo, divenuto suo schiavo. Il progetto divino ne prevedeva la liberazione, che però non poteva essere realizzata con la forza, violando i principi della giustizia: Dio offrì quindi il proprio Figlio a Satana come riscatto per l'umanità intera. Dopo la morte di Cristo, però, il Diavolo si vide negare tale riscatto, perché Cristo con la Resurrezione gli fu sottratto (come rappresentato nel *Mystère de la Passion*) e Satana capì di essere stato ingannato.

Tralasciando le complesse questioni teologiche che furono discusse per secoli, basti dire che la teoria del riscatto fu respinta e superata dalla Scolastica, a partire da S. Anselmo, ma rimase nell'immaginario collettivo⁸. L'idea, quindi, che il Diavolo possa reclamare dei diritti sull'uomo sembrerebbe giustificare le recriminazioni di Lucifero, convinto di aver subito un torto, e questo senso di rivalsa divenne, come già detto, uno degli elementi costitutivi di quel motivo del concilio infernale che si andava cristallizzando in un vero e proprio *tópos*. E non solo nel teatro: lo ritroviamo, infatti, in opere letterarie variamente distribuite nello spazio e nel tempo. Fra i casi emblematici, possiamo citare il *Merlin* di Robert de Boron, romanzo francese del ciclo del Graal, dell'inizio del tredicesimo secolo, quasi completamente perduto, a eccezione dei primi 504 versi⁹ che fortunatamente conservano integro, tra l'altro, l'intero episodio del consiglio dei demòni (vv. 9-184). Anche Boccaccio (1998: 17-18), nel *Filocolo* (Libro I, cap. IX, par. 2-6), fa ricorso al motivo, in una versione 'classicizzante' che identifica Satana con Plutone e Dio con Giove, conferendo una forma pagana alla sostanza cristiana di cui ci stiamo occupando. Non si può, poi, non ricordare l'evocativo concilio infernale del IV Canto (ottave 1-18) della *Gerusalemme liberata*, fondamentale, nella concezione di Tasso (1998:113-121), per lo sviluppo della trama del poema¹⁰ e che fu certamente di ispirazione per il grandioso 'parlamento' dei demòni del *Paradise lost* di Milton.

Come abbiamo visto, nel teatro sacro l'azione dei diavoli è incentrata sul diretto contrasto al Messia e alla sua opera redentrice. Eccettuato il *Paradise lost*, che sviluppa il racconto della Genesi, nei casi letterari citati le azioni si svolgono invece al di fuori del

teoria del riscatto in ambito medio-inglese è Marx 1995. Sempre per l'area inglese, il tema è trattato dal punto di vista giuridico in Alford 1977.

⁸ «Forse il motivo decisivo della sopravvivenza della teoria del riscatto fu che la maggior parte delle persone, compresi i chierici, non riusciva a discernere facilmente le recenti distinzioni. L'immagine precedente si era sedimentata nell'immaginario popolare per più di cinquecento anni, e probabilmente rimase dominante nella tradizione popolare. Tra i maggiori teologi dell'epoca, il Diavolo aveva ormai cambiato il suo ruolo; ma a livello popolare aveva mantenuto i suoi diritti. Nulla di quanto hanno scritto gli scolastici serve, per esempio, a capire qualcosa sul Diavolo presente nelle sacre rappresentazioni del XIV e del XV secolo, che sono la miglior prova della tradizione orale e popolare del Diavolo» (Link 2001: 35)

⁹ Editi in Micha 1980.

¹⁰ «Da questo canto, come da fonte, derivano tutti gli episodi», scrive il poeta nella *Favola de la Gerusalemme* inviata a Orazio Capponi nel luglio del 1576 (cfr. Tasso 1978, I: 70).

contesto biblico: qualunque sia la trama dell'opera, il concilio non può più avere la funzione che gli abbiamo visto assolvere nelle sacre rappresentazioni. Lo scopo diabolico diventerà quindi quello di impedire con qualunque mezzo la diffusione nel mondo della dottrina di quel Cristo che ormai è irrevocabilmente entrato nella storia dell'umanità. Nel *Merlin*, i demòni in assemblea progettano di far nascere da una donna un loro emissario, un essere semidemoniaco, sorta di anticristo, per contrastare i ministri del Salvatore impegnati a sottrarre anime al Maligno (sarà appunto Merlino, che però metterà i suoi poteri sovrumani al servizio del Bene). Nel *Filocolo*, Plutone, oltre a sollecitare le sue schiere, si reca personalmente sulla terra per impedire la diffusione tra gli uomini della religiosità e, in particolare, della pia pratica dei pellegrinaggi. Nella *Gerusalemme liberata*, la missione dei demòni sarà quella di ostacolare l'esercito crociato che minaccia di conquistare le terre dei 'pagani' (ovvero dei musulmani) i quali, in quanto mondo antitetico alla cristianità, svolgono un ruolo essenziale come *instrumentum diaboli* (Baldassarri 1977: 66).

Anche in ambito letterario, gli elementi ricorrenti nella maggior parte dei casi sono quelli che abbiamo individuato nel teatro: recriminazione del Maligno, invidia per l'uomo, progetti antiprovidenzialistici destinati al fallimento. Ma il Diavolo perde la connotazione comica che lo caratterizzava sulle scene e assume l'inquietante funzione di pericoloso nemico, ovvero, 'il Nemico' per antonomasia¹¹. La dimensione metareale del concilio si arricchisce di particolari che contribuiscono a definire la realtà alternativa del mondo infernale, con la descrizione di suoni e versi sinistri e di mostri orrendi, conservando sempre una componente di teatralità: l'assemblea dei demòni si configura spontaneamente come 'scena' e crea il proprio apparato scenografico attorno a sé¹²: l'Inferno si materializza contemporaneamente ai suoi biechi abitatori, come per gli *enfes* della *Passion* francese e, in 'scala ridotta', per le *consuetes* maiorchine.

Il regno metareale di Satana acquista consistenza e appare come un sistema sovversivo organizzato e strutturato gerarchicamente¹³ e, per alcuni versi, militarmente:

¹¹ Nel caso di Tasso, ad esempio, secondo Baldassarri (1977: 43), si ha da parte del poeta il «chiaro riconoscimento [...] della rilevanza e della serietà del diabolico, la cui presenza nella *Liberata* non individua più una zona episodica e aperta al *divertissement* del grottesco e del parodistico, ma centrale e dunque minacciosa».

¹² Spettacolare dimostrazione ne è, nel *Paradise lost*, il palazzo (da Milton denominato, con un fortunato neologismo, *Pandaemonium*) che sorge improvvisamente dal fondo dell'abisso per ospitare il 'parlamento' diabolico.

¹³ Nella maggior parte delle ricorrenze del *tópos*, i demòni sono pronti ad appoggiare incondizionatamente il loro capo e alcuni di essi si offrono come esecutori volontari degli ordini. In altri casi, invece, si apre un dibattito in cui ciascuno può intervenire con il proprio parere, per giungere a una decisione comune sul da farsi; è quel che accade nella *Novella di Belfagor* di Machiavelli e nel *Paradise Lost*, nel quale, peraltro, è detto (Book I, *The Argument*) che Satana riunisce «*his associates*» e che gli «*infernal peers*» siedono in concilio: una sorta di trasposizione infernale della Camera dei Lord (con tanto di palazzo, il *Pandaemonium*), che qualifica il Regno di Satana come una monarchia parlamentare di stampo anglosassone, così come in Machiavelli l'Inferno si presentava in forma di corte principesca rinascimentale.

sullo sfondo c'è la guerra metafisica tra il Bene e il Male e ogni episodio letterario ne rappresenta una battaglia terrena. Particolare enfasi viene posta dalla maggioranza degli autori sull'aspetto retorico dei discorsi del Principe delle Tenebre, che riceve la stessa attenzione riservata agli eroi positivi¹⁴. Tuttavia, come già evidenziato, questo 'dare voce' alle ragioni del Demonio non fa che sottolineare la sua alienante sospensione in una condizione di livore e recriminazione, nella speranza perennemente frustrata di una 'rivincita' che non gli sarà mai concessa¹⁵. Proprio questa sospensione spazio-temporale in una dimensione, appunto, metareale sembra rendere il motivo del concilio infernale, per così dire, 'duttile', adattabile a tutte le epoche e a tutte le trame che giustifichino la presenza antagonista del Diavolo. O piuttosto, all'inverso, è l'episodio dell'assemblea diabolica che giustifica la trama dell'opera in cui compare o, quantomeno, una sezione significativa di essa. Il *tópos* assume quindi una funzione che si potrebbe definire di 'attivatore' di un'azione determinante nell'economia della narrazione e si trova, infatti, quasi sempre in posizione incipitaria rispetto all'opera o a una sezione di essa¹⁶, comunque in una collocazione strategica dal punto di vista diegetico¹⁷. La metarealtà diabolica entra in contatto con la vicenda narrata attraverso l'emissario infernale inviato in missione dal concilio e condiziona l'andamento degli eventi, fino all'inevitabile trionfo del Bene, che, a dispetto del Demonio, va dato per scontato.

Si può concludere, quindi, che in ambito letterario la raffigurazione del metareale maligno assume il carattere di espediente narrativo e diventa occasione topica di riferimenti colti (alla classicità o alle Sacre Scritture), di virtuosismo retorico, di abilità evocativa. Al punto, forse, da farci sembrare più reali e sicuramente più umani i 'poveri diavoli' affannati e inconcludenti delle rappresentazioni da cui siamo partiti.

¹⁴ L'orazione di Plutone nel IV Canto della *Gerusalemme liberata* richiama in negativo quella del Buglione nel I Canto, rispetto alla quale occupa addirittura un'ottava in più.

¹⁵ Robert de Boron conclude l'episodio del *Merlin* dedicato al concilio infernale con la constatazione della stoltezza del Demonio, che crede di poter ingannare Dio.

¹⁶ Si possono citare, tra i molti casi e oltre al già visto *Merlin*, la *Novella di Belfagor* di Machiavelli (in cui il concilio iniziale delibera di inviare sulla terra il diavolo eponimo); la *Christias* del Vida (poema epico latino del 1535 sulla vita di Cristo, con il concilio diabolico che segue il prologo, ai vv. 121-223 del I libro); il *Locustae vel Pietas Iesuitica* di Phineas Fletcher (poema anti-papista in latino pubblicato in Inghilterra nel 1627, in cui nel concilio infernale ai vv. 1-203 si delibera, contro la pace instaurata dal re Giacomo I, l'azione che si risolverà nella fallita 'congiura delle polveri' del 1605); di Milton, tanto il *Paradise lost* (subito dopo la presentazione della materia e un dialogo tra Satana e Beelzebub, ai vv. 314-798 del I libro compare l'assemblea dei diavoli che prosegue ai vv. 1-505 del II libro), quanto il *Paradise regained* (dopo l'invocazione allo Spirito Santo e l'episodio del battesimo di Gesù, Satana convoca il concilio per comunicare il pericolo costituito da Cristo e la necessità di un'opposizione, vv. 33-118 del I libro).

¹⁷ Nella *Gerusalemme liberata*, ad esempio, l'episodio del concilio infernale, posto non in apertura del poema ma all'inizio del canto IV, è concepito dall'autore (v. sopra, n. 10) come essenziale allo svolgimento di tutte le vicende successive, che risultano in tal modo inserite in quella «lotta metastorica fra Dio e Satana di cui la guerra sotto Gerusalemme è una delle traduzioni sul piano della storia» (Baldassarri 1977: 60).

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Boccaccio, G. (1998), *Filocolo*, a cura di E. Quaglio, Cles, Mondadori.
- Gréban, A. (1965-1983), *Le Mystère de la Passion*, ed. critica di O. Jodogne, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 2 voll.
- Micha, A. (1980), *Merlin. Roman du XIII^e siècle*, Paris-Genève, Droz.
- Tasso, T. (1978), *Lettere*, a cura di E. Mazzali, Torino, Einaudi, 2 voll.
- Tasso, T. (2001), *Gerusalemme liberata*, a cura di B. Maier, introduzione di E. Raimondi, Milano, Rizzoli.

B. Letteratura secondaria

- Alford, J.A. (1977), *Literature and Law in Medieval England*, in "PMLA", 92, 5, pp. 941-951.
- Aurell, M. (1994), *La fin du monde, l'enfer et le roi: une prophétie catalane du XV^e siècle*, in "Revue Mabillon", 65, 5, pp. 143-177.
- Bagni, I. (2013), *La battaglia celeste tra Michele e Lucifero*, tesi di dottorato, Università di Pisa.
- Baldassarri, G. (1977), "Inferno" e "Cielo". *Tipologia e funzione del "meraviglioso" nella Liberata*, Roma, Bulzoni.
- Carpané, L. (2008-2010), *Donne e demoni: per una lettura del 'concilio infernale' tassiano tra la biblica Giuditta e Gregorio Magno*, in "Studi Tassiani", 56-58, pp. 181-203.
- La Piana, G. (1912), *Le rappresentazioni sacre nella letteratura bizantina. Dalle origini al sec. IX*, Grottaferrata, Tipografia italo-orientale San Nilo, pp. 321-323.
- Link, L. (2001), *Il Diavolo nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori.
- Mariet-Lesnard, V. (s.d.), *Les diableries dans le Mystère de la Passion d'Arnoul Gréban. Le rire nécessaire: lieu de la rencontre de 'l'horizon d'attente' du public et de son fatiste*, <<http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Mariet.pdf>>
- Martelli, M. (1990), Introduzione a N. Machiavelli, *Novella di Belfagor. L'Asino*, a cura di M. Tarantino, Roma, Salerno Ed.
- Marx, C.W. (1995), *The Devil's Rights and the Redemption in the Literature of Medieval England*, Cambridge, D.S. Brewer.
- Massip, F. (1984), *Teatre religiós medieval als Països Catalans*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona - Edicions 62.
- Massip, F. (1999), *El infierno en escena: presencia diabolica en el teatro medieval europeo y sus pervivencias tradicionales*, in *Euskera. Trabajos y Actas de la Real Academia de la Lengua Vasca. 1*, Bilbao, Real Academia de la Lengua Vasca, pp. 239-265.
- Mazouer, C. (1992), *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes.
- Micha, A. (1980), *Étude sur le Merlin de Robert de Boron. Roman du XIII^e siècle*, Genève, Droz.
- Moore, O.H. (1918), *The Infernal Council*, in "Modern Philology", 16, pp. 169-193.
- Moore, O.H. (1921), *The Infernal Council*, in "Modern Philology", 19, pp. 47-64.
- Muir, L.R. (1995), *The Biblical Drama of Medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, rist. 2003.
- Russell, J.B. (1987), *Il Diavolo nel Medioevo*, Bari, Laterza.
- Santandreu Brunet, P.J. (2003), *Teatre sobre la vita adulta de Jesús (segle XVI)*, Montcada i Reixach, Universitat de les Illes Balears - PAM, Biblioteca Marian Aguiló 35.
- Simon, E. (1992), *The Theatre of Medieval Europe. New Research in Early Drama*, Cambridge, Cambridge University Press.

LETIZIA STACCIOLI graduated at Sapienza University of Rome, achieved a first level degree in Italian Studies (Italian Literature dissertation: *Il concilio infernale: un tópos?*) and a second level degree in Linguistics (Romance Philology dissertation: *La “Logica del Gatzell” di Ramon Llull. Saggio di edizione critica*), both *cum laude*. Her main research interests are Catalan language and literature and medieval vernacular translations. She is currently studying Ramon Llull’s first vernacular work, the *Logica del Gatzell*, in order to produce a new critical edition. For this project, she has been awarded a Generalitat de Catalunya 2016 Scholarship by the Institut d’Estudis Catalans of Barcelona, having thus the opportunity to enhance her research at the Centre de Documentació Ramon Llull, University of Barcelona. As a personal interest, she carries out an investigation into the topical motif of the ‘infernal council’, its characteristics and its diffusion in literature and theatre.

E-MAIL l.staccioli@infinito.it

LA VITA QUOTIDIANA IN TERRA SANTA: IMMAGINI METAREALI NELLA *VITA CHRISTI* DI ISABEL DE VILLENA

Simone SARI

ABSTRACT • Isabel de Villena's *Vita Christi* is an exceptional document on the life and role of women in the 15th century. This article aims to show how the two realities shared by its author and the nuns of her convent, i.e. the rich courtly life and the poor one at the convent, are merged by its author into the metareality of the Evangelical narration, transforming into a method of meditation which draws fully from the real life experience of its author and her public.

KEYWORDS • Isabel de Villena, *Vita Christi*, Meditation, Women Studies, Clarisse.

1. Premessa

Isabel de Villena (1430-1490) è una delle voci straordinarie che hanno popolato il secolo d'oro valenziano, e l'unica donna. L'opera per la quale è nota, la *Vita Christi*¹, forma parte di quel genere letterario, diffuso in tutta Europa, che ha come capostipite i Vangeli stessi e narra la vita di Cristo non solo per testimoniare la verità del messaggio evangelico, ma anche per stimolare il fedele alla contemplazione. Raccontare la vita di Cristo voleva dire immaginare un mondo lontano nel tempo e nello spazio, che le Scritture appena accennavano e che l'immaginazione di molti autori aveva ricreato con la fantasia o basandosi sui racconti dei pellegrini. Tra i capolavori del genere bisogna ricordare la *Vita Christi* (Saxen 2006) del certosino Ludolfo di Sassonia (c. 1295-1377), tradotta in diverse lingue e in catalano da Joan Roís de Corella², che, insieme alla *Imitazione di Cristo*

¹ Abbiamo preso come riferimento l'ultima edizione completa dell'opera: Villena 2011. Una selezione antologica in italiano, basata sull'antologia Villena 1995, è stata pubblicata da chi scrive queste pagine: Villena 2013.

² Conosciuta come il *Cartoixà*, la traduzione di Corella si pubblicò in quattro volumi: il *Quart* (1495); il *Terç* (1495 o post. 1500); il *Primer* (1496) e il *Segon* (1500). Non esistono edizioni moderne di quest'opera, cf. Badia 2015: 249.

(Kempis 1904) di Tommaso da Kempis, anch'esso tradotto in catalano da Miquel Peres (Kempis 1911), divenne la base formativa del nuovo modo di intendere la vita religiosa noto come *Devotio moderna*. In area catalana troviamo anche l'originale interpretazione del genere di Francesc Eiximenis, intitolata *Vida de Jesucrist*, di enorme diffusione³. L'opera di Isabel, collegata a tutte le opere citate ora, spicca rispetto alle sue fonti per alcuni punti: la narratività, il taglio femminile e il metodo meditativo.

2. La narrativa

Il racconto evangelico è sfruttato da Villena nella sua struttura narrativa, allargandone il nucleo principale, la vita di Cristo appunto, facendolo cominciare dalla concezione di Maria e concludendolo con la sua assunzione in cielo. A differenza delle *Vitae Christi* del certosino e di Eiximenis, il racconto, pur diviso in capitoli, si può leggere come un'unica narrazione senza soluzione di continuità. Gli avvenimenti non sono chiusi in sé come in Ludolfo, dove ogni passaggio è raccontato, meditato e concluso da una preghiera, ma, in modo più simile a Eiximenis, prevale l'aspetto narrativo e dialogico. A differenza, però, dell'opera del gironino, nella *Vita Christi* villeniana le trattazioni teologiche, pur presenti, non sono sviluppate a parte, ma sono inserite nello spazio del racconto, senza strappi nel tessuto narrativo. Anche le citazioni delle scritture e dei padri della Chiesa, presenti nei tre testi, solo nell'opera villeniana sono parzialmente anonime⁴, proprio per permettere il fluire del racconto, mentre sia in Eiximenis che nel Certosino vengono attribuite. Villena supera l'ostacolo narrativo della citazione autoriale con uno stratagemma che le permette di mantenere attiva la struttura narrativa e allo stesso tempo istruire teologicamente i suoi ascoltatori/lettori. Le citazioni, in latino, sono infatti inserite sia nello spazio diegetico che nello spazio mimetico: i personaggi stessi comunicano tra loro usando i riferimenti come parte del discorso, al punto che Maria non solo parla per citazioni all'infante Gesù ma anche cita Giobbe e il Siracide, attribuendolo però a Salomone, ai ladroni durante la fuga in Egitto (Cap. 85). Il cambio linguistico dà autorità alla citazione e sembra fermare il fluire del discorso, ma in realtà l'autrice sorpassa lo stallo inserendo, subito dopo la citazione, la traduzione in catalano del testo latino amplificandolo per adattarlo al contesto, ovvero per inserire gli elementi di insegnamento teologico, che invece Eiximenis trattava a parte.

³ Anche di quest'opera non disponiamo di un'edizione moderna, ma si sono conservati una trentina di manoscritti catalani, otto manoscritti della traduzione dell'opera in castigliano e un'edizione a stampa sempre in castigliano, cf. Avenozza 2011.

⁴ Le citazioni dalle fonti dottrinali dell'opera villeniana sono attribuite solo quando derivano direttamente da un personaggio dell'antico Testamento, in particolare Davide e Salomone. A quest'ultimo sono inoltre attribuiti, come vedremo più sotto, passaggi biblici non direttamente connessi al re d'Israele. Nella mia traduzione italiana ho cercato di ritrovare tutte le citazioni dei capitoli antologizzati, rettificando alcune volte le attribuzioni fatte da J. Barrera nella quarta appendice del terzo volume dell'edizione a cura di R. Miquel i Planas (Villena 1916).

Per avere un esempio dei diversi gradi di elaborazione delle citazioni, ne ho scelte due che si trovano l'una vicina all'altra nell'episodio della Samaritana (cap. 124). Il capitolo si apre con l'arrivo di Cristo al pozzo, che l'autrice interpreta come dimostrazione della volontà di Gesù di mostrare sia la sua forza sia la sua debolezza, specificando a proposito di quest'ultima che:

La flaquea sua és mostrada quan de sa clemència és dit: *Et verbum caro factum est et habitavit in nobis*⁵. Car los hòmens poran dir: aquell Fill de Déu tan potent s'és fet home per estar e habitar entre nosaltres, per ço que aquell qui per sa potència nos ha creats, ab la humilitat e flaquea sua nos recree e ens reforce, car la fortalea sua ha fet ésser les coses que no eren, e la flaquea sua conserva les que eren perquè no pereixquen, e per ço s'és mostrat malalt, perquè guarís los malalts, e la flaquea sua estava en la carn humana per ell assumpta, ab la qual sentia sa majestat infinits treballs e penes (Villena 2011: 273).

Dopo l'arrivo della Samaritana, Cristo le chiede da bere:

*Da mihi bibere*⁶. Volent dir: «Dona, com hauràs poat, dóna'm d'aqueixa aigua, que estic fatigat de set» (Villena 2011: 274).

Nel primo caso l'intenzione didattica è chiara e corrisponde all'insegnamento teologico che l'autrice vuole conferire all'episodio, nel secondo l'intervento dell'autrice ingentilisce il breve versetto giovanneo rendendo la secca richiesta più adatta al Cristo da lei descritto: un Cristo buono e gentile con le donne, che diventano quindi l'altro, se non il vero punto focale del racconto.

3. Il taglio femminile

Com'è noto la *Vita Christi* villeniana si concentra principalmente sulle figure femminili presenti nei vangeli, al punto da escludere l'insegnamento del Padre Nostro e licenziando la chiamata degli apostoli nel brevissimo capitolo 111. Nello speculare capitolo successivo, invece, Villena evidenzia il motivo per cui Gesù realizzava miracoli:

E d'aquests miracles los principals féu sa clemència en dones e a petició d'aquelles, car per amor e reverència de la senyora mare sua les amava e favorejava en totes coses, en tant que havien a conèixer les gents que lo càrrec e vergonya que les dites dones portaven, per la desobediència de la primera, era ja tot passat e a elles en molta glòria tornat [...]. Car aquella natura que era estada començadora e inventora d'errors, és estada deixebila e doctressa de tota veritat, e açò per privilegi singular d'aquella excel·lent senyora e patrona de les dones, la gloriosa Mare de Déu (Villena 2011: 251-252).

⁵ Gv 1, 14.

⁶ Gv 4, 7.

Seguendo la tradizione medievale, Villena afferma che il peccato della donna è riscattato grazie all'eccellenza della Madonna, le cui straordinarie qualità avevano riscattato l'umanità dalla colpa di Eva, ma in realtà l'autrice elaborerà una vera e propria rivoluzione teologica riguardante la madre dell'umanità, Eva sarà infatti perdonata da Cristo verso la fine dell'opera:

*Veni amica mea, veni et coronaberis*⁷. Volent dir: «Veni, venerable mare, per mi molt amada; acostau-vos a mi e sereu coronada segons mereix vostra virtuosa penitència, car ja són finides les vostres dolors». Ara comencen los goigs e alegries vostres, qui fi no hauran. Ja lo vostre pecat és remés e perdonat. Ja no parlaré ab les filles vostres, que ací son, sinó de delits e plaers, veent-vos per mi tan amades e glorificades. [...] E ab aquest exemplar de la mia mort molts pendran martiri e aconseguiran grans graus de glòria. No solamens hòmens, més encara dones, ab gran ànimo gosaran perdre la vida per atènyer la gran corona del martiri. E, llavors d'aquelles singulars e virtuoses filles vós sereu molt alegre e gojosa, quan coneixereu ésser per mi tan amades e estimades, per les grans obres sues, que als hòmens passaran en fortalea d'amor. [...] E vull que vós siau tenguda en gran reverència e devoció, per hòmens e dones, com a mare singular de tots, e que per ells contínuament sereu intercessora en la mia presència, especialment per les dones, a les quals jo faré innumerables gràcies, per amor vostra, si conec que us han en singular devoció e reverència (Villena 2011: 421).

Il perdono di Eva è confermato nella Sacra Scrittura dalle citazioni che seguono questo passaggio, estratte dal Libro dei Proverbi dove, con le parole di Villena, Dio avrebbe detto attraverso Salomone che la: «Gente che non benedice sua madre non è lavata dalla lordura»⁸; «Chi fugge dalla madre è un figlio disonorato e infame»⁹; infine «la donna saggia costruisce la casa, apre la bocca con saggezza e la sua lingua ha solo insegnamenti di bontà; e non mangia il pane della pigrizia. Sorgono i suoi figli e ne esaltano le doti»¹⁰. Questa conferma nella Scrittura dei motivi per i quali Eva è stata perdonata è una presa di posizione sorprendente all'interno del cattolicesimo, dove Eva non è ancora considerata santa come nel cristianesimo orientale, ma è anche una chiara risposta alla misoginia che ha permeato non solo il medioevo, ma l'intera cultura europea fino al secolo scorso.

Tra le più note opere misogine della letteratura catalana contemporanea alla badessa valenziana, troviamo l'*Espill* di Jaume Roig, che era medico di corte e del convento della Trinità, nel quale anche la figlia Violante si fece monaca, il medico era quindi in sicura relazione con Isabel de Villena. Come dimostrato da molti studiosi¹¹, l'opera villeniana, pur concepita per le monache del convento valenziano, va anche considerata in relazione all'opera di Roig, diventando così un sicuro esempio di testo proto-femminista. Tra gli esempi che possiamo citare per dimostrare la relazione tra le due opere mettiamo a

⁷ Ct 4,8 *Vulg.*

⁸ Pr 30, 11-12.

⁹ Pr 19, 26.

¹⁰ Pr 14,1 e 31, 26-28.

¹¹ Fuseter 1968; Hauf 1990; Cantavella 2005, 152-154; Roig 2006, 37-38.

confronto i passaggi dedicati all'apparizione di Cristo alle Marie: nella *Vita Christi* Gesù dice alle pie donne:

*Ite et anunciate fratribus meis*¹². Volent dir: “Anau, amades mies, que jo vull, per mia singular excel·lència, que vosaltres, dones, siau denunciadores de la resurrecció mia, e per vosaltres ho senten los germans meus, ço és, los apòstols, e conega tot lo món que qui pus fervent és en amor mereix ésser primer en les alegries e consolacions e favors, segons en vosaltres veuran per experiència” (Villena 2011: 493, vv. 7855-7872).

Nel terzo libro dell'*Espill* sarà proprio lo stesso Salomone, usato da Villena per giustificare la bontà delle donne come abbiamo visto *supra*, a dire che Gesù ha voluto comunicare la resurrezione prima alle donne per la loro tendenza al chiacchiericcio:

Mas lo matí,
quant Ell sortí
ressuscitat
del vas tancat
e moniment,
com prestament
a Ell plagués
tost ho sabés
tota la gent,
primerament
a dones clar
se volc mostrar
enans del dia,
car bé sabia
tost correrien
i ho preicarien,
res no tement,
públicament.
(Roig 2006: 328)

Aggiungendo subito dopo, a riguardo dell'episodio della samaritana citato *supra*, che anche in quel caso Gesù volle parlare con lei perché grazie alle grida della donna, sarebbe accorsa tutta la gente per sentirlo:

Com la serrana
samaritana
cuità preicar
dins en Sicar
de sa venguda,

¹² Mt 28, 10.

esdevenguda
 de ple l'havia:
 «Ha'm dit tenia
 marits morts cinc.
 L'home que tinc
 ara jo viu,
 veritat diu,
 no és mon marit!»
 Per lo seu crit
 tost prest ixqueren
 e lo reberen.
 (Roig 2006: 328, vv. 7873-7889)

Rosanna Cantavella (2005: 153) mette inoltre in relazione i versi dell'*Espill*, dove si afferma che le donne smettono di amare i loro figli quando finiscono l'allattamento¹³, con le parole che la badessa fa dire a Gesù per descrivere la fermezza e la forza dell'essere madre nell'episodio della resurrezione del figlio della vedova di Nain¹⁴:

car jo só cert que l'amor de la mare per natura és de tanta fermetat e fortalea que ans desitja morir que veure la mort de nengun fill per molts que en tinga (Villena 2011: 253-254).

Nell'opera villeniana, l'amore materno è dimostrato pienamente anche dalle azioni stesse delle madri delle Scritture: Anna e Maria *in primis*, ma anche la cananea (capp. 125-126) e la madre dei Maccabei (cap. 263). L'opera villeniana è quindi una rivendicazione del ruolo della donna nella società, senza però cadere nell'aperta polemica con le opere contemporanee. Villena, infatti, non cita in nessun luogo la produzione misogina medievale, ma attraverso le sue parole giustifica e rende unico il ruolo della donna per la salvezza dell'umanità.

Anche la gestazione dell'opera stessa è prettamente femminile, fatto assolutamente unico nella letteratura europea, non solo medievale: la *Vita Christi* è stata infatti composta da una donna principalmente per le donne che popolavano il convento della Trinità di Valencia dov'era badessa; è stata pubblicata nel 1497 da una donna, la susseguente badessa Aldonça de Montsoriu, su istanza di un'altra donna ancora, la regina di Castiglia Isabella la Cattolica, nipote di Isabel de Villena. L'immagine della donna che risulta dalla lettura del testo è quella di un essere straordinariamente amato da Dio, che, nonostante la sua "naturale debolezza"¹⁵ è capace di azioni straordinarie.

¹³ Roig 2006: 391-392, vv. 9826-9847.

¹⁴ Lc 7, 11-17.

¹⁵ Bisogna però tenere a mente il passaggio sulla debolezza dello stesso Cristo, citato sopra.

4. Il metodo narrativo

Basandosi sulle *Meditationes vitae Christi*, nell'opera villeniana sovente i personaggi contemplan, e spesso si contemplan (Anna contempla la figlia Maria, Maria Gesù, ecc.). La visualità della contemplazione è stimolata dall'autrice grazie alla sua perizia narrativa, capace di evocare momenti e dettagli che aiutano a mimetizzarsi. Tra i momenti più riusciti, nel cap. 162 Villena racconta la visita di Giovanni a Gesù in carcere, un allargamento di Gv 18,15:

E lo gloriós sant Joan, qui dins aquella casa era, desitjós de veure e sentir tot lo que del seu Senyor e mestre seria fet, ab tot que per la molta por que tenia de la gran fúria judaica s'anava amagant tant com podia [...] posant-se tostemp en part que pogués veure lo seu amat Senyor, e havent vist totes les penes e dolors que en aquella nit havia sofert, e com havien posat sa senyoria en aquella cruel presó sens llum ne alguna consolació, treballà molt per entrar a sa majestat.

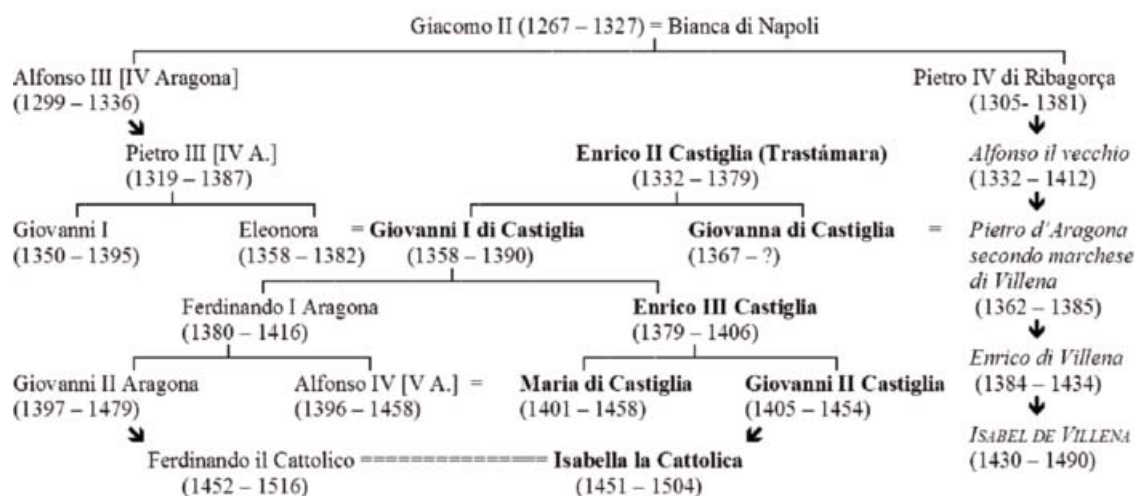
E, veent les guardes així dormir, calà's dins. E per una reixeta que hi havia entrava una poca de claror de la lluna, qui al senyor Jesús donava en la cara, e, veent-lo així sant Joan tan alterat e maltractat, caigué en terra, no podent parlar per sobres de dolor e plor, e lo cor li cruixia dins lo cos, e no gosava cridar per no ésser sentit per les guardes (Villena 2011: 360).

Il taglio pittorico, per non dire quasi cinematografico, che l'autrice ottiene facendo colpire con la luce che filtra dalla grata il volto di Cristo flagellato osservato dal lettore/ascoltatore attraverso gli occhi dello spaventato Giovanni è un modo efficacissimo per stimolare la contemplazione reale, cioè immaginare e immaginarsi negli episodi evangelici che si stanno meditando, ed è proprio la descrizione realistica che rende possibile l'immedesimazione e la contemplazione; ma di quale realtà stiamo discutendo? In Isabel sono convissute due realtà diverse che l'autrice è riuscita a inserire nel suo racconto in diversi livelli: la realtà nobile della vita di corte e quella povera del convento.

5. La realtà nobiliare

Isabel de Villena è il nome di religione di Elionor d'Aragona e Castiglia, figlia di madre ignota e di Enrique de Villena (1384-1434), che si attribuiva il titolo di marchese di Villena, anche se questo era stato di fatto venduto alla dinastia castigliana dei Trastámara per ripagare un debito acquisito dal nonno di Elionor, Pietro d'Aragona (1362-1385) con Enrico II di Castiglia (1332-1379). Il titolo venne riaffidato nel 1445 da Enrico IV (1425-1474), fratellastro di Isabella la Cattolica, a Juan Pacheco (1419-1474).

Per linea paterna Elionor era una delle ultime dirette discendenti di Giacomo II dalla dinastia *de les quatres barres*, ma era imparentata anche con le altre dinastie al potere in quel momento nella penisola iberica, come si può capire dall'albero genealogico che presentiamo:



Ascendenza di Eleonora di Castiglia e Aragona, *alias* Isabel de Villena

Il nonno di Isabel, Pietro, aveva sposato una delle figlie illegittime di Enrico II, il fondatore della dinastia dei Trastámara e re di Castiglia dopo l'uccisione del fratello Pietro I *il crudele* (1334-1369). Enrico II aveva sposato Juana Manuel (1339-1381), signora di Villena e figlia del noto politico e scrittore Don Juan Manuel (1282-1348), causando in alcune genealogie della nostra Isabel de Villena l'attribuzione del cognome-titolo che deriva da Manuel di Castiglia (1234-1283), primo signore di Villena e padre di Don Juan. La signoria di Villena venne trasformata in marchesato da Enrico II di Castiglia per il bisnonno di Isabel, Alfonso *il vecchio* (1332-1412), e come anticipato, già il padre di Elionor non avrebbe dovuto più fregiarsi di questo titolo.

La crisi dinastica aragonese provocata dalla morte di Martino l'umano (1356-1410) portò al compromesso di Caspe (1412), dove tra i possibili pretendenti c'era anche il bisnonno di Isabel, poi sostituito dal figlio Alfonso *il giovane* (1358-1425), V conte di Ribagorça e II duca di Gandia, fratello di Pietro. Venne però eletto Ferdinando I (1380-1416), nipote di Enrico II di Castiglia, portando così un ramo cadetto dei Trastámara in Aragona. Il padre di Isabel, Enrique, uomo di lettere e "esperpéntico doctor Faust"¹⁶, che produsse opere sia in catalano che in castigliano, era quindi cugino di entrambi i sovrani delle corone iberiche, e visse principalmente alla corte castigliana subendo gli interessi politici del cugino Enrico III (1379-1406), che lo elesse Gran Maestro dell'ordine di Calatrava, ma per questo lo costrinse a ripudiare la moglie, che era in realtà entrata nelle mire carnali del re castigliano. Dopo aver assistito alla cerimonia d'incoronazione di Ferdinando I ed essere stato rimosso dall'incarico di Gran Maestro, si ritirò a Valenza e a Iniesta, dove si dedicò principalmente agli studi e alla scrittura, abbandonando la carriera politica.

Elionor sarebbe nata nel 1430, rimanendo orfana del padre al compimento dei quattro anni. Venne allora accolta alla corte della cugina, Maria di Castiglia (1401-1458), moglie

¹⁶ Definizione di A. Hauf: Villena 1995: 6.

di Alfonso *il magnanimo* (1396-1458), che fu un'altra donna straordinaria, avendo retto da sola il regno d'Aragona dal 1420 al 1423, mentre il marito era in Sardegna e Corsica, e successivamente dal 1432 fino alla morte nel 1458, mentre il marito era a Napoli, riuscendo a mantenere la pace sia in Aragona che in Castiglia¹⁷. La regina Maria non è passata alla storia solo per la sua forza politica, ma anche per la sua grande devozione. Fu lei a chiedere nel 1444 di trasferire le clarisse dal convento di Gandia, fondato da Violante d'Aragona, sorella del nonno di Isabel Pietro, in quello della Trinità di Valenza, adducendo dubbi morali sui frati trinitari che lo abitavano. L'anno successivo in questo stesso convento entrerà la giovane Elionor, che ne diventerà badessa all'età di trentatré anni. Come recentemente dimostrato da Rosanna Cantavella (2015), l'immagine di Elionor come una povera orfana accolta a corte come atto di pietà della cugina Maria e stimolata a seguire i passi della prozia nella scelta del convento va rivalutata: Isabel de Villena porterà come donazione al convento, escludendo la dote che non è nota, quasi 30.000 soldi (*sous*) del tempo. Per avere un riferimento, la prozia Violante aveva dato solo 3.000 *sous* per la fondazione del convento a Gandia, cioè un decimo di quanto donato dalla pronipote, quindi è da escludere che fosse stata accolta a corte perché non poteva sostenersi. La studiosa María Narbona (2013) ha recentemente messo in luce la politica di tutela, o per meglio dire di controllo, dei Trastámara verso le possibili eredi al trono dopo il compromesso di Caspe. Diverse delle figlie degli eventuali pretendenti si trovano, infatti, alla corte della regina Maria e saranno sposate seguendo le volontà della dinastia regnante. Anche Isabel de Villena era una di queste ma sceglierà la strada del convento.

La vita di corte è fortemente presente nella *Vita Christi* non solo nelle descrizioni della vita ultraterrena, rappresentata come un palazzo, ma anche nei ruoli dei personaggi celesti: l'angelo che annuncia ad Anna e Gioachino la concezione di Maria è il ciambellano di corte; gli arcangeli Gabriele e Michele sono rispettivamente segretario e viceré; Dio è naturalmente il re e Maria la regina. In quanto regina, Maria avrà una schiera di dame di compagnia, cioè la personificazione delle virtù, che la aiutano non solo nelle attività spirituali, come la salita dei quindici scalini del Tempio, corrispondenti ai salmi delle salite (capp. 6-8), ma anche nelle azioni più umili come cambiare le fasce del neonato Gesù (cap. 65):

E acompanyant-lo en son plor ab sobirana pietat, [Maria] embolcà'l ab summa diligència, ajudant-li ses donzelles, car Diligència li donava los bolquers, Caritat los escalfava, Pobretat los estirava tant com podia perquè bastassen a cobrir los peuets del Senyor, e Pietat portava un drap que li fos posat damunt lo cap (Villena 2011: 179).

Le virtù personificate diventeranno le guardarobiere dei gioielli e degli abiti preziosi che Dio dona alla giovane Maria come promessa per la sua scelta di essere la madre di Dio, e che saranno conservate dalle virtù fino al suo ritorno alla vita celeste¹⁸. Nel capitolo

¹⁷ Sul ruolo politico e spirituale della regina Maria di Castiglia si rimanda a Earenfight 2010.

¹⁸ Per un'analisi dei gioielli e degli abiti preziosi donati a Maria, cf. Twomey 2013: 108-203 e l'introduzione a Villena 2011: 44-63.

38, Maria farà sposare le virtù a suo piacimento con Cristo, proprio come faceva la regina Maria con le fanciulle che popolavano la corte: Carità lo sposterà nel concepimento; Povertà nel giorno della nascita; Pazienza nel giorno della circoncisione; Umiltà durante la fuga in Egitto e tutta la sua infanzia; Penitenza all'età di trent'anni, durante i quaranta giorni di penitenza nel deserto; Pietà all'inizio della vita pubblica, come stimolo alla compassione; infine Misericordia nel giorno della crocifissione (Villena 2011: 129-134). Nei capitoli corrispondenti non sarà recuperata questa immagine, ma saranno gli eventi stessi a dimostrare come Gesù mette in pratica la virtù corrispondente. In effetti, il corteo di virtù incarnate sparirà dal racconto nel momento in cui Maria accetta di diventare la madre del figlio di Dio, mentre le virtù si personificheranno nei protagonisti stessi degli episodi raccontati, ognuno dei quali diventa la dimostrazione attiva e viva di ognuna di esse.

Nel convento della Trinità non solo Isabel e la figlia di Jaume Roig erano di alta estrazione sociale: Aldonça de Montsoriu, l'editrice della *Vita Christi*, proveniva anch'essa dalla corte di Maria; Aldonceta era la sorella di Joan Roís de Corella; e anche una delle figlie del re Ferdinando II, Maria d'Aragona, venne consegnata all'età di cinque anni al convento. Le prime ascoltatrici della *Vita Christi* condividevano quindi l'esperienza della vita agiata che Isabel trasfigura, o meglio rende metareale, nelle descrizioni della vita celeste per fomentare il desiderio di raggiungerla nuovamente dopo la morte e facendola diventare così una 'meta reale'. Le ascoltatrici e l'autrice della *Vita Christi* avevano però abbandonato la vita agiata, chi per scelta e chi su decisione di altri, per intraprendere un percorso completamente opposto, quello della povertà, fulcro dell'ordine francescano, del quale le clarisse erano il secondo ordine.

6. La realtà del convento

L'entrata in convento voleva dire per una donna medievale l'accesso alla cultura, ma in particolare per una donna di altra estrazione sociale significava anche la perdita dei beni temporali e del lusso. Per compensare la seconda perdita, sarebbe dovuta bastare la promessa della vita eterna nel 'palazzo di Dio', ma umanamente possiamo comprendere come fosse difficile accettare la vita organizzata e condivisa del convento. Isabel, per aiutare le sue monache a sopportare la dura vita conventuale, trasforma la Vergine Maria in una perfetta clarissa, facendole eseguire le azioni quotidiane delle monache all'interno della sua metarealtà narrativa. Alla tenera età di due anni, la Vergine bambina già si dedicava al digiuno e alla preghiera:

E ja aquesta gloriosa verge en aquella tan poca edat tenia la vida així ordenada que era una gran admiració a qui la mirava, car certs dies de la setmana no mamava sinó una vegada, sabent que la penitència e dejuni eren vida de l'ànima. [...] Ocupava's la dita senyora en contínua oració, car sovint la trobava la sua mare ab les mans plegades, los ulls llevats al cel, mostrant en lo seu gest *quia in Domino delectabatur, et angelica fruebatur dulcedine*¹⁹, car lo seu esperit s'adelitava tot en lo Senyor [...]. En les hores del matí e de vespre

¹⁹ Citazione non identificata.

s'exercitava sa senyoria en la pus alta contemplació [...]. E en aquella caritativa pregària estava la senyora la major part de la nit, ab contínues llàgrimes secretes e molt amagades [...]. E així venint la matinada, trametia lo seu esperit en aquells delits de paraís e aquí contemplava les excel·lències divinals (Villena 2011: 61-62).

Nel capitolo 9 Maria, ora di tre anni, sarà affidata al tempio e la sacerdotessa Anna, badessa *avant la lettre*:

assignà'l una cel·leta molt apartada on sa senyoria pogués orar secretament. E, portant-la allí, dix a sa mercè:

“Ma filla, aquest serà lo retret dels vostres secrets. Ací estareu en solitud, orant contínuament al Pare celestial, qui tala us ha creada per delit e glòria sua. Que com pus sola estareu de companyia humana, pus acompanyada sereu de consolacions divines e visitacions angelicals”.

E restant sa senyoria sola, partida la virtuosa Anna, sa mercè tancà la porta, e, agenollant-se davant una finestra que mirava al cel, dix ab moltes llàgrimes e singular devoció:

“Pater meus et mater mea dereliquerunt me; Dominus autem assumpsit me²⁰ [...]” (Villena 2011: 75).

Le attività quotidiane di Maria al Tempio di nuovo rispecchiano quelle di una novizia:

partia [la sua vita] en esta manera: car ella se llevava a mitja nit, segons lo consell de David qui diu: *Media nocte surgebam ad confitendum tibi*²¹. E en aquella hora ella elevava lo seu esperit en la glòria de paraís, e aquí sentia consolacions tantes que no basta llengua a recordar-les. E en aquesta contemplació de la glòria e excel·lència divina fins a l'alba. E d'aquí fins a hora de tèrcia s'ocupava en les oracions vocals, qui per lo gran sacerdot eren ordenades a dir a les donzelles qui eren en lo temple. E de tèrcia fins a nona feia faena de mans ab les altres donzelles, inflamant-se en l'amor divina, dient-les que fossen molt fervents en orar e lloar nostre Senyor Déu, e que es guardessin de perdre temps e de molt parlar, car açò apartava molt l'ànima de vera devoció (Villena 2011: 75-76).

Lo stesso avviene quando Maria si ritirerà dalla vita pubblica dopo la morte del figlio. Nel capitolo 275 Villena racconta del ritiro di Maria in una celletta, vicino a una cappella dove Giovanni celebrava messa:

acabada d'oir la missa, sa senyoria tornava en la sua cel·leta, e aquí, tornant a ruminar lo que en la missa havia sentit dels divinals secrets, e continuant ses devotíssimes contemplacions, passava fins al migdia, en la qual hora aquelles santes dones, Magdalena e altres, li acostumaven de portar alguna vianda pobrelleta, car tal la volia sa senyoria, de la qual ella ne menjava molt poca, e aquella més per contentar la caritat d'aquelles que la hi portaven que per la refecció del propi cos.

E comunament en aquella hora del seu dinar tocaven dotze hores, e sa senyoria, oint-les, llançava un gran sospir, rompent en piadoses llàgrimes, recordant-se que en aquella hora havia lo seu amat Fill espirat en la creu [...].

²⁰ Sal 27, 10.

²¹ Sal 119, 62.

E après dinar, sa senyoria feia faena fins a hora de vespres per ajudar a la comunitat [...]. E la gloriosa mare de Déu, deixant la faena, tornava a sa contemplació, ab tot la faena ni neguna cosa temporal no empatxava l'elevació del seu alt i singular enteniment (Villena 2011: 542-543).

Quale miglior esempio potevano avere le clarisse della Trinità se non quello della stessa Maria, *regidora* e *capitanessa* (Villena 2011: 543) della comunità, che accettando la povertà e seguendo il loro stile di vita aveva ottenuto il privilegio di essere madre di Dio ed essere assunta nel palazzo del cielo, seduta nel trono affianco a Cristo? L'avanzamento di carriera di Maria in realtà non si fermerà qui: nel capitolo 238, l'arcangelo Michele consegnerà a Maria una tripla corona, quella di papessa della cristianità:

Car vós, senyora, sou la gran papessa a qui nostre Senyor ha comanat los grans tesors seus e de l'església, e vol que sia vostra senyoria la distribuïdora d'aquells (Villena 2011: 483)²².

La massima e 'impossibile' realizzazione per una donna, non solo medievale, di diventare la guida della cristianità, sottolinea ancora una volta lo straordinario ruolo della Vergine nell'economia della salvezza e di conseguenza l'importanza della donna nella comunità cristiana.

7. Conclusioni

Da questo quadro, credo che possa emergere un interessante processo di analisi per rivedere e rileggere l'opera villeniana alla luce della metarealtà creata dall'autrice, nella quale le due realtà condivise da lei e da molte delle monache del convento diventano un percorso di meditazione, basato sulla realtà, per raggiungere l'eccellenza della vita nel palazzo del cielo. Il successo dell'opera, che ebbe tre edizioni, più del contemporaneo *Tirant lo Blanc*, conferma che il metodo costruttivo del testo era efficace, o almeno di successo, ed è alla luce di questo che bisogna filtrare i molti anacronismi presenti, che non sono sempre e solo anacronismi ingenui, ma servono a rendere reale e palpabile il messaggio evangelico. Il senso del tatto, così presente nell'opera, fa sì che la Maddalena villeniana tocchi il Cristo risorto, trasgredendo al divieto espresso dal *Noli me tangere*:

car la ferventíssima amor de Magdalena no podia pendre ab paciència que de sols veure e parlar ab Jesús s'hagués a contentar, ans volia a Jesús, amat seu, tocar. E lo clement Senyor, veent lo gran desig de Magdalena, volgué-la del tot contentar, e permés sa majestat que li besàs los peus e mans, segons desitjava, e l'abraçà ab grandíssima amor (Villena 2011: 491).

La meditazione villeniana è quindi una meditazione che si inserisce in una realtà tangibile, non nella fantasia di un immaginario altro o astratto. Molti degli episodi selezionati raccontano eventi che le monache potevano condividere o aver condiviso nella

²² Per un'analisi del passo, cf. Papa 1994.

vita precedente il convento, che vengono così rivissuti alla luce del messaggio evangelico, che è sempre il riferimento per interpretare ogni momento e ogni sentimento. Per esempio la tenerezza suscitata dai passi dedicati alla gioia o al dolore dei genitori, sia Anna e Gioacchino sia Maria e Giuseppe, sono spesso interrotti dalla volontà dei figli: Maria mostrerà ad Anna la sua insofferenza per gli atti affettuosi della madre:

la gloriosa Anna [...] posà la sua dolça filleta en lo bres perquè resposàs e dormís un poquet. E ella estava-li devant, agenollada, besant-li los peuets e manetes ab goig no recontable. E la humilíssima senyora, no podent comportar que la sua mare li fes tals servirs, ab tot no parlàs, mostrava en la sua careta no li plaïen semblants coses. E la virtuosa mare, que en res no pensava més sinó en complaure aquella excel·lent filla, coneixent la voluntat sua, posà fi en lo seu propri plaer per contentar a ella; e d'aquí en avant no li besava peus ni mans, sinó solament la boqueta, frontet e galtetes, ab grandíssima amor e reverència, car sabia qui era. Car molt més l'amava per les moltíssimes virtuts sues que per ésser-li filla (Villena 2011: 61).

Gesù invece imporrà alla madre di smettere di soffrire il giorno della circoncisione:

E lo Senyor, a qui totes coses eren manifestades per la sua divinal saviesa sens ésser-li manifestades per boca, coneixent molt clarament la intrínseca dolor de la senyora mare sua, la qual a ella no era possible poder-la explicar per llengua, per donar algun remei a sa senyoria cessava de plorar, posant la sua dolça maneta sobre la boca de la senyora mare sua, mostrant que la dolor sua lo turmentava molt més que la pena pròpia (Villena 2011: 183-184).

Lo stesso gesto sarà usato per consolare Anna, quando Maria le anticiperà le sofferenze che dovrà patire il nipote nella vita terrena:

E lo piadós e clement Senyor, oïda la petició de la sua amada mare, desitjós d'obeir-la, girà's tot a la santa àvia sua e ab les sues dolces manetes tocava-li lo cap e la cara, posant-li los dits sobre la boca, volent-li mostrar que tenia gran compassió de la sua dolor, e quasi pregant-la que cessàs de plorar per amor sua (Villena 2011: 204).

Villena illustra la moderatezza nella vita terrena e l'accettazione incondizionata della volontà divina grazie a un gesto comune a tutti gli infanti, quello di mettere le mani in bocca ai propri genitori. Non è necessario tirare in ballo la maternità frustrata delle monache per capire la funzione di questi passi. L'autrice non sfrutta i sentimenti umani in senso patetico o esclusivamente emozionale, ma li usa come motore per capire meglio il messaggio evangelico che si specchia in ogni azione quotidiana, sia essa lieta o infausta. Le tribolazioni e i tormenti della vita terrestre saranno sublimati nell'aldilà, dove le anime staranno sedute in contemplazione. Dopo l'arrivo di Cristo e di Maria, le schiere degli angeli e della anime si alzeranno per omaggiarli²³, per poi ritornare a sedersi nei loro scranni, e un intero capitolo, il 287, è dedicato all'organizzazione dello spazio per l'ultima

²³ L'assunzione di Cristo e quella di Maria sono rispettivamente descritte nei capitoli 270-278 e 287-291.

cerimonia di incoronazione di Maria. L'anima contemplativa è quindi condotta, attraverso la metarealtà che Villena crea intersecando la vita reale con gli eventi evangelici, a ritornare al palazzo del cielo e alla sua immobilità nella contemplazione che diventa così il premio per una vita di sofferenza e povertà.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Kempis, T.H. da (1904), *De imitatione Christi quae dicitur libri 4 [...]*, in T.H. da Kempis, *Opera Omnia*, a cura di M.J. Pohl, Herder, Friburgo in Brisgovia, 1904, vol. II.
- Kempis, T.H. da (1911), *La imitació de Jesucrist del venerable Tomàs de Kempis*, traducció catalana de Miquel Perez, a cura de R. Miquel i Planas, Barcelona, L'Avenç.
- Roig, J. (2006), *Espill*, a cura di A. Carré, Barcelona, Quaderns Crema.
- Saxen, L. von (2006), *Vita Christi*, Salzburg, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg [Ripr. facs. dell'ed. L. von Saxen, *Vita Jesu Christi e quatuor Evangeliiis et scriptoribus orthodoxis concinnata / per Ludolphum de Saxonia ex ordine Carthusianorum*, editio novissima, studio et opera A.C. Bolard, L.M. Rigollot et J. Carnandet, Parigi - Roma, Victor Palmé, 1865].
- Villena, I. de (2013), *Vita di Cristo*, a cura di S. Sari, Milano, Edizioni Paoline.
- Villena, I. de (2011), *Vita Christi*, edizione, studio, note e glossario di V.J. Escartí, València, Institució Alfons el Magnànim.
- Villena, I. de (1995) *Vita Christi*, a cura di A. Hauf, Barcelona, Edicions 62.
- Villena, I. de (1916), *Vita Christi compost per Isabel de Villena*, abadessa de la Trinitat de València, ara novament publicat segons l'edició de l'any 1497, Barcelona, Imprenta Elzeviriana, 3 voll.

B. Letteratura secondaria

- Avenzoa, G. (2011), *La tradició manuscrita de la "Vita Christi" d'Eiximenis*. València: *Arxiu Històric Conventual Real Convent de Predicadors, ms. 42*, in *Actas del XIII Congreso Internacional de la AHLM*, a cura di J.M. Fradejas, Valladolid, Universidad de Valladolid, pp. 411-422.
- Badia, L. (dir.) (2015), *Història de la literatura catalana. Literatura medieval. (III) Segle XV*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana - Barcino - Ajuntament de Barcelona.
- Cantavella, R. (2005), *Isabel de Villena (1430-1490)*, in *Deu dones i el cristianisme*, Barcelona, Cruïlla - Fundació Joan Maragall, pp. 139-155
- Cantavella, R. (2015), *Isabel de Villena i família*, in "Anuario de Estudios Medievales", 45, 2, in stampa.
- Earenfight, T. (2010), *The King's Other Body. Maria of Castille and the Crown of Aragon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Fuster, J. (1968), *Jaume Roig i sor Isabel de Villena*, in J. Fuster (1968), *Obres completes*. Vol. I: *Llengua, literatura, història*, Barcelona, Edicions 62, pp. 175-210.
- Hauf, A. (1990), *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*, València - Barcelona, IFV - PAM, pp. 3-25.
- Narbona, M. (2013), *De casa de la senyora reina. L'entourage domestique de Marie de Castille*,

épouse d'Alphonse le Magnanime (1416-1458), in A. Beauchamp (ed.), *Les entourages princiers à la fin du Moyen Âge. Une approche quantitative*, Madrid, Colección de la Casa Velázquez, pp. 151-167.

Papa, C. (1994), “*Car vos senyora sou la gran papesa*”: *mariologia e genealogie femminili nella “Vita Christi” di Isabel de Villena*, in M. del Mar Graña Cid (ed.), *Las sabias mujeres: educación, saber y autoría (siglos III-XVII)*, comunicación leída en las IV Jornadas de Historia Medieval de la Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, Colección LAYA 13, pp. 213-325.

Twomey, L.K. (2013), *The Fabric of Marian Devotion in Isabel de Villena’s “Vita Christi”*, Woodbridge, Tamesis.

SIMONE SARI PhD in Romance Philology at the European Doctoral School of Romance Philology (Universities of Siena, Pavia, Milan, Paris-Sorbonne IV, Santiago de Compostela, Zürich), has worked mainly on Ramon Llull and his literary expression. He is an external member of the Centre Documentació Ramon Llull (University of Barcelona). He has published critical editions of Llull’s poems and some articles on the role of poetry in his production. He has also translated into Italian Isabel de Villena’s *Vita Christi*. He is now translating Llull’s *Llibre de Santa Maria* and working on the relationship of Llull’s literature with the Occitan and Arabic traditions.

E-MAIL simone_sari@yahoo.it, simonesaris@gmail.com

DE VALÈNCIA AL NÀPOLS DEL MAGNÀNIM. L'ARQUITECTURA COM A LENGUATGE

Eduard MIRA

ABSTRACT • This article focuses on the study of some outstanding aspects of the architecture in Naples during the 13th-15th century. According to this perspective, architecture becomes a peculiar language to express characteristic features of the context in which it develops itself. Indeed, the buildings built up during this period show a powerful capacity of communication.

KEYWORDS • Naples, Architecture, Heraldry, Painting, Alfons el Magnànim.

El títol d'aquestes línies és certament massa ambiciós. No vaig a reincidir gaire, emperò, en els aspectes literaris i lingüístics de la cort napolitana d'Alfons el Magnànim, que ja han estat tractats profusament i clara des de Croce fins als compendis històrics d'Alan Ryder i a treballs específics recents, com ara els d'Anna Maria Compagna, Francesco Senatore, Antoni Ferrando o Abel Soler. Em centraré, si més no, en alguns aspectes de l'arquitectura napolitana dels segles XIII i XIV i, sobretot, del XV, a causa de la capacitat comunicativa i l'omnipresència dels edificis en la vida quotidiana.

L'any 1439, Lorenzo Valla va dedicar el seu bagatge filològic a fornir suport argumental a les pretensions d'Alfons V d'Aragó al tron de Nàpols. Com és ben sabut, l'humanista demostrà la falsedat de la pretesa donació del sud itàlic al patrimoni de Sant Pere per part de l'emperador Constantí. La ferrenya afirmació que fa el mateix Magnànim dels seus drets hereditaris sobre el regnes de Nàpols i de Sicília no solament pren forma de paraules, es transmet també de manera constant i clara a través de llenguatges molt diversos: pictòrics, arquitectònics, heràldics, etc. Durant el regnat d'Alfons V d'Aragó, prolifera, en els dominis sicilians del monarca i en tota classe de suports, el senyal heràldic dels quatre pals al costat de l'àguila Hohenstaufen. El Magnànim s'hi proclama hereu de l'emperador Frederic de Hohenstaufen o Suàbia, mitjançant el seu fill natural, Manfred i la filla d'aquest, la princesa Constança, esposa de Pere el Gran. Des del Frederic II (1291-1337) germà de Jaume II d'Aragó i fill del rei Pere, la línia siciliana de la monarquia aragonesa quarteraria en biaix els pals d'Aragó amb l'àguila suàbia, una disposició heràldica que els reis hispànics mantindrien després de la mort de les últimes baules

sicilianes de la casada de Barcelona: Martí en Jove (†1409) i Martí l'Humà (†1410). També proclama el Magnànim la seua legitimitat siciliana i napolitana d'arrel suàbia i sículo-normanda (pel matrimoni de Mafalda d'Altavilla, filla de Robert Guiscard, amb el comte de Barcelona Ramon Berenguer II) a través del còdex *Descendentia regum Siciliae*, del notari valencià Pau Rossell, miniat al taller de Lleonard Crespí, valencià també, cap a les darreries dels anys trenta o principis dels quaranta del segle XV. El pintor Colantonio, recull, així mateix molt subtilment, el tema de l'ascendència suàbia del Magnànim en la taula *San Francesco consegna la regola Francescana*, que l'artista realitzà cap al 1445 per a l'església de Sant Llorenç, el principal temple dels framenors a Nàpols. En una de les rajoles valencianes del paviment representat en l'obra, l'artista inclou, al costat dels pals d'Aragó i mig amagada pels plecs de l'hàbit d'una religiosa, l'àguila Hohenstaufen, la qual cosa no deixa de ser una mena d'entremaliadura de dubtosa legalitat internacional i una subtil advertència al papa Eugeni IV, que, el 1443, reconegué Alfons d'Aragó com a rei de Nàpols, tot i que, en 1435, havia pres partit per Renat d'Anjou. Els monarques napolitans que succeïren al Magnànim quartejarien gairebé sempre amb els pals d'Aragó les armes de Joana II de Nàpols (Hongria, Anjou, Jerusalem) que el monarca havia fet seues en ser afillat per aquesta l'any 1421. La bella il·lustració extreta d'un preciós còdex de les sàtires de Francesco Filelfo, miniat a Nàpols l'any 1449, n'és un excel·lent exemple. Les mostres d'aquesta intenció propagandística i reivindicativa per part del sobirà són moltes i s'expressen en tota mena de llenguatges.

Bona part de la historiografia italiana sobre territoris antany regits per dinasties d'origen forà sol referir-se als períodes en què això succeeix com "dominacions": dominació suàbia, angevina, aragonesa, etc. És a dir, hom aplica categories pròpies del colonialisme vuitcentista a períodes històrics diversos i molt anteriors a la unificació italiana. D'alguna manera hom presenta la història itàlica, en sintonia amb els postulats del *Risorgimento*, com una mena de gran marxa patriòtica cap a l'alliberament nacional. Aquesta historiografia sol partir d'una visió de l'estat, diguem-ne, jacobina. Parla, així, d'arquitectura francesa quan es refereix a edificis produïts durant el temps en què regnaren a Nàpols sobirans de la dinastia angevina, i d'arquitectura espanyola –o ibèrica– en referir-se tant a l'època d'Alfons el Magnànim com, posem-hi per cas, al virregnat de don Pedro de Toledo. Poques voltes s'hi pren en consideració que els monarques de la dinastia angevina de Nàpols ho són en tant que comtes de Provença, que tendien a expressar-se formalment d'acord amb models llenguadocians o provençals salpebrats d'airines toscanes i que el comtat d'Anjou (ducat des de 1360) rau cap al nord-oest dels dominis reials francesos, fitant ja amb la Bretanya. Observem, per exemple, les principals obres arquitectòniques de la dinastia instaurada a Nàpols l'any 1282 per Carles I d'Anjou. L'exterior de l'església conventual de Santa Clara expressa el seu origen provençal, llenguadocià o català a través de la seua nau única i de la rotunditat i la nuesa dels seus volums i contraforts; no debades va ser fundada per Sança de Mallorca, esposa de Robert de Nàpols i particip actiu de l'espiritualisme franciscà dels Anjou napolitans i dels seus parents: els Aragó-Barcelona hispànics i sicilians. També ho fa a Sant Llorenç, amb absis poligonal de creueria i immensa nau única dotada de coberta de fusta, que, aquí, a causa dels terratrèmols del sud itàlic, no adopta la fisonomia habitual de la sostrada lígnia amb arcs diafragmàtics. L'església de *sant'Eligio Maggiore* (sant Eloi), amb la seua austera

unitat espacial, té tres naus i fins i tot creuer; és a dir, fou concebuda a la manera vagament francesa, sí bé no manquen els temples de tres naus tant al Llenguadoc com als territoris de l'antiga Corona d'Aragó: catedrals de Narbona, de Barcelona, de Manresa, de Tortosa, de Perpinyà, de Mallorca, de València, d'Oriola, Santa Maria del Mar, Santa Maria de Sagunt, Santa Caterina de València, etc.

L'afany de periodificació, per part de molts analistes de l'arquitectura napolitana dels segles XIII al XVI ha dut sovint a un confús batibull d'etiquetes que, tot basant-se en criteris dinàstics, separa el que aquests analistes anomenen arquitectura *angioina*, *durazzesca* o *angioino-durazzesca*, d'allò que els mateixos autors presenten com arquitectura *catalano-durazzesca*, *aragonesa*, *catalano-aragonesa* o *catalaneggiante*. Carles I d'Anjou encetaria en 1282 el període angeví a Nàpols; Carles III, casat amb Margarida de Durazzo, el durazzesc en 1388; Lluís I, l'Anjou-Valois en 1435, i Alfons el Magnànim, en 1442, el dels Aragó-Trastàmara. Al seu torn, hom estableix, pel que fa a l'arquitectura medieval de Sicília, la *normana*, la *normano-sveva* i *federiciana* o *sveva* i, ja en els segles XIV i XV, la *chiaromontana* (per la noble i turbulenta nissaga dels Chiaromonte) i la catalana. "Qüestió de noms", n'hauria dit Joan Fuster, i ànsies per amollonar processos dúctils, complexos i mals d'individualitzar. Això s'uneix a les relliscoses dificultats de nomenclatura que comporta el fet que la Corona d'Aragó estigués constituïda per diversos reialmes, als súbdits dels quals hom solia aplicar el gentilici comú de catalans, per bé que aquests *catalani* de Nàpols, de Sicília o de Còrsega foren amb freqüència nadius de terres valencianes o baleàriques i, en menor proporció, aragoneses. Sovint, en l'arquitectura quatrecentista del regne de Nàpols, de Sicília i, sobretot, de Sardenya, és notòria l'empremta de l'origen valencià o mallorquí dels seus artífexs, com és el cas de la producció napolitana de Guillem Sagrera i en les obres dels seus seguidors a la Terra di Lavoro, o la procedència valenciana o sículo-valenciana de l'arquitecte i les mestranes que projectaren i llauraren els principals palaus palermitans del segle XV (l'Abatellis o l'Aiutamicristo, obra de Matteo Carnilivari en estreta sintonia amb l'alberg valencià de mossèn Sorell) o les formes entorxades de la seu de l'Alguer. També es notòria l'empremta flamígera valenciana en els portals i finestres de disseny conopial entre pinacles que veiem, de forma més o menys ajustada, a Sicília (per exemple, al palau Marchese, a Palerm; o al portal de l'església de San Jordi, a Ragusa) o a Sardenya (catedral de l'Alguer o Santa Julia de Padria) i que tant recorden el de la Trinitat i els de la llotja de València, obres de Pere Comte emparentades amb els models germànics contemporanis seus que dibuixaren l'arquitecte de Ratisbona, Mattes Roriczer, i l'argenter bavarès Hans Schmuttermayer i que trobem també al Rossellò (llotja de Perpinyà) i a la Provença: catedrals d'Ais o de Carpentras, esglésies de Sant Pere o de Sant Agrícola, a Avinyó; sant Joan de Malta, a Ais, etc. De fet, no cal perdre mai de vista que, com vaig suggerir en el catàleg de l'exposició *Una arquitectura gòtica mediterrània*, celebrada a València l'any 2003, els dinastes Barcelona-Aragó hispànics –peninsulars i mallorquins– i sicilians, els Anjou provençals i els Lusignan de Xipre conformaven una gran família amb múltiples interconnexions matrimonials, i tots ells participen d'una sensibilitat estètica en major o menor grau comuna a despit de les especificitats, les influències i els substrats de cada lloc; conformaven el que jo mateix vaig anomenar una multinacional dinàstica del gust. Això féu possible que Alfons el Magnànim i el seu enemic Renat d'Anjou (fill de Lluís I

de Provença i de Violant d'Aragó, filla del rei Joan I, l'Amador de la Gentilesa) gaudiren d'un gust bastant semblant que incloïa l'escultura de Laurana, les miniatures i els retaules flamencs o de regust tan flamenc com les taules de Lluís Dalmau, de Colantonio, de Jacomart o de Berthelemy van Eyck, la literatura i la música cortesanes o l'arquitectura, fins al punt de fer-se bastir edificis d'estètica molt acostada, com és el cas de Castellnou, del castell de Tarascó i del portal de Quart. Aquesta sensibilitat gairebé comuna abasta, pel que fa a l'arquitectura, els vastos espais amb volta de canó o apuntada, creueries simples i potents o coberta lígnia entre arcs diafragmàtics d'arrel cistercenca borgonyona, llenguadociana i catalana o, potser, inspirada en les sales principals dels castells de l'emperador Frederic a l'Apúlia i que trobem a monestirs com Poblet o Santes Creus, a les drassanes de València o de Barcelona, al tinell del palau reial de Barcelona, a les esglésies conegudes com "de conquesta" i que van proliferar en un regne de València tot just incorporat a la Corona d'Aragó i que a Còrsega perduraren fins al segle XVI. Abasta, així mateix, les esglésies d'una sola nau amb absis pla o poligonal, capelles entre els contraforts i, sovint, campanar de planta vuitavada, com és el cas de Santa Maria del Pi, de Santa Maria del Mar o de Santa Àgueda, a Barcelona, del Miquelet de València o el de la seu de l'Alguer; els potents campanars de planta quadrada amb decoració gòtica o goticitzant en el seu tram més enlairat i que trobem a les Santes Justa i Rufina d'Oriola o al Salento; les voltes estelades que ens enlluernen a la sala dels triomfs de Castellnou o a l'aula capitular de la catedral de València; les voltes de creueria amb terceletos de l'atri de la seu de Sàsser, de San Jaume d'Oriola o de Santa Maria d'Ontinyent; les voltes d'aresta, que cobreixen a manera d'envelat petri la capella dels Reis a sant Domènec de València i que retrobem a la Campània o a Sicília, etc.; els palaus amb pati, escala noble descoberta i, sovint, una llotgeta d'elegants arcs ogivals; les rajoles de pisa blava importades de Manises o Paterna o inspirades en les que cobriren el terra de Castellnou per manament d'Alfons el Magnànim, del palau de Diomedea Carafa o de Sant Giovanni a Carbonara, les omnipresents finestres coronelles de finíssim mainell fet de pedra numul·lítica de Girona que tornem a trobar a Siracusa interpretats i llaurats en marbre; els portals de mig punt, amb escarser de tradició *soi-disant* durazzesca o rebaixats com el que emmarca, a tall d'escenari, el sant Jeroni d'Antonello, obra realitzada segurament entre 1475-1476; els finestrals quadrangulars amb riques traceries en el terç superior que veiem al palau del rei Martí a Poblet, a la llotja de València i, ja fets a la *maniera* local, en molts palaus de la Terra di Lavoro, de Sicília o de Sardenya; les delicadament llaurades traceries cegues de la capella de Sant Jordi, dins del palau de la Generalitat Catalana, del portal valencià dels Serrans, del segment final del Miquelet, del timpà encabit en el frontó de l'entrada septentrional de la seu de Palerm, del balcó del pati de Castellnou, etc.; les grans sales columnàries que des de Castel Mainace, construït per l'emperador Frederic a Siracusa, arriben fins a les llotges de Mallorca i de València tot passant per l'aula capitular del convent valencià de sant Domènec; els dissenys flamígers o els complexos arcs mixtilinis produïts en el regne de València del segle XV, al desaparegut palau de mossèn Sorell, al també desaparegut palau dels Centelles d'Oliva, al claustre alt del monestir de Sant Jeroni de Cotalba, als albergs dels Escrivà, dels almiralls d'Aragó, de la Generalitat Valenciana, etc.) i, en alguns albergs barcelonins com el Berenguer d'Aguilar. Retrobem semblants interpretacions heterodoxes del gòtic en residències nobles del *Regno*, entre les quals

sobreix el palau que posseïen a Càpua els Antignano, llinatge emparentat amb Lucrezia d'Alagno, amant del Magnànim i cunyada d'Ausiàs del Milà, nebot del papa Calixte III. L'atapeïda xarxa de relacions familiars entre nobles o ennoblits valencians i napolitans de l'entorn dels Aragò-Trastàmara de Nàpols ens donaria moltes claus sobre la circulació del gust a escala mediterrània. Està encara per fer una magna obra sintètica que, en la línia encetada per Ferdinando Bologna per a la pintura, pose en relació diverses arts i reculla la seua circulació a escala mediterrània també.

No és gens fàcil destriar el que és producció artística renaixentista *stricto sensu* del que no ho és del tot, o ho és d'una peculiar manera, i fins i tot definir el concepte "arquitectura renaixentista". És la pintura de Jan Van Eyck exemple palmari del renaixement pictòric nòrdic o la millor mostra del gòtic tardà? És la seua perspectiva aèria més moderna o més antiga que la perspectiva lineal de Masaccio o de Piero della Francesca? Són la llotja de València o la Sala de Triomfs de Castelnuovo (impròpiament dit *Maschio angioino*) edificis renaixentistes, a la vista del rampant redó de les voltes d'ambdós, malgrat la flaire decididament gòtica que traspuen? Són el Consolat del Mar de València, l'hospital de Xàtiva o l'Ospedale della Annunziata a Sulmona gòtics o renaixentistes?

La producció literària sol ser més primerenca que no pas l'arquitectònica, pel fet de requerir, aquesta, fortes disponibilitats econòmiques i humanes. L'escriptor Joan Roís de Corella, que es delitava llegint sobre divinitats paganes tot seguint l'estela de Boccaccio, no havia vist edificis decididament renaixentistes a València. Senzillament, no n'hi hagué cap fins a ben entrat el segle XVI, l'època de la qual daten la interpretació nostrada del llenguatge de Serlio que s'hi fa a l'Almodí, l'adició d'un frontonet triangular a les finestres coronelles, el desaparegut portal de l'alberg d'En Jeroni Vich, ambaixador de Ferran el Catòlic i de Carles I davant la Santa Seu entre 1507 i 1521, i el de son gendre Ramon Lladró de Vilanova, tots dos a la ciutat de València; el palau del mateix Lladró de Vilanova a Onil; el també desaparegut palau comtal d'Oliva, etc.). Tampoc el renaixement pictòric –malgrat l'arribada a València, en 1472, amb el seguici de l'aleshores llegat pontifici Roderic de Borja, dels pintors Paolo de San Leocadio i Francesco Pagano– pren alè fins a la tercera dècada d'aquest segle, amb Hernando de los Llanos i Fernando Yañez de l'Almedina, seguidors de Leonardo da Vinci i que devien haver estudiat el llenç de Sebastiano del Piombo que tenien els Lladró de Vilanova al seu alberg valencià.

D'acord amb un esquema evolutiu lineal, progressiu i segmentari, la producció artística del *Quattrocento* havia d'estar en consonància amb la tractadística renaixentista toscana, sots pena de ser considerada retardatària, bàrbara, barroera. «La sala grande di Castelnuovo è pur grande opera, ma è cosa catalana» (Niccolini 1925), escrivia en 1525 Summonte. Cal dir, si més no, que el fet que Alfons el Magnànim triara un gran arquitecte mallorquí per a projectar i construir el seu alcàsser de Castellnou és bastant simptomàtic. Certament no estem en disposició d'endinsar-nos en la ment i en el cor del rei Alfons i assabentar-nos-hi fil per randa dels seus gustos, tot i que tinguem tanta documentació sobre ell i que haja romàs dempeus la seua principal comanda arquitectònica: el Castellnou de Nàpols. Aquest *Einfühlung* que, en diria Max Weber, aquesta utilització de l'empatia a tall d'eina heurística, deu sens dubte repugnar al *così detto* mètode científic, que considera la vivència unitiva com més pròpia de la creació literària que han emprat autors com Joan

Francesc Mira, en la seua magistral i, alhora, ben documentada novel·la *Borja Papa*, o Josep Piera, quan descrigué i sentí dins seu el Nàpols barroc. Jo mateix he fet tentines amb aquest tipus de vivència íntima en recrear el Nàpols del Magnànim en la meua novel·la *Escacs de Mort*. Sabem, nogensmenys, que el rei Alfons era un fervent fruïdor de Jan Van Eyck, de qui posseïa diverses obres; que col·leccionava tapissos flamencs, que encomanava preciosos còdex miniats al susdit obrador valencià dels Crespi o al taller napolità dels Rapicano; que fou el primer monarca europeu que esdevingué cavaller de l'orde del Toisó d'Or i que participava de les inclinacions artístiques tardogòtiques, cavalleresques i cortesanes del duc Felip de Borgonya, de les quals trobem excel·lents reflexos en el Tirant o en Curial i Güelfa. Al seu torn, Bartolomeo Facio, a l'hora de assenyalar quins eren els principals pintors del món, trià, en primer lloc, Jan Van Eyck, a qui el rei degué conèixer a València en 1429, i Rogier van der Weyden i, tot seguit, Gentile de Fabriano i Palladio, els més fastuosos pintors italians; cap menció a Masaccio o a Piero della Francesca. A una persona amb una tirada així, no podia satisfer-li del tot l'arquitectura albertiana per més que llegís el Vitruvi i que hagués comprés el vesper italià. Si, en 1453, ordenà construir l'arc d'accés a Castelnou (encabit a males penes entre la torre de Sant Jordi i la del Mig), ho féu en gran mesura, com a expressió conspícua del poder regi que tant li agradava ostentar i perquè volia presentar-se als napolitans no solament com a *rex hispanicus* –i encara menys com a paladí de l'*avara povertà* dels mercaders de la Rua Catalana, tot i que ell mateix mai no va menysprear els negocis propis i els dels seus súbdits– sinó també com a *rex italicus* i *siculus*, actitud que recomanà al seu hereu Ferrante.

L'opció per una arquitectura decididament renaixentista és tardana a Nàpols. El príncep Alfons (duc de Calabria fins al gener de 1495 i rei Alfons II de Nàpols fins a la seua mort a Messina un any després) decidí bastir entre 1487 i 1490 la desapareguda vil·la classicista de Poggioreale, que Serlio recollí en el seu tractat d'arquitectura. En 1484, s'havia fet construir la Porta Capuana i part de la nova muralla de la ciutat, i havia mamprès una activitat urbanística renovadora que quedà avortada a causa de la invasió del *Regno* per Carles VIII de França en 1494. També la il·luminació dels llibres de la seua biblioteca reflecteix bé els luxosos gustos clàssics d'aquest Aragó-Trastàmara profundament italianitzat. L'arquitectura de sensibilitat renaixentista havia estat present ja a la ciutat en detalls de la remodelació feta en els anys seixanta del segle XV al palau de Diomedea Carafa. La trobem també al *palazzo* Como, on l'estètica toscana s'empelta en el gòtic originari, i en el palau Sanseverino, irreconeixible arran de la seua transformació en església jesuítica. És ja decidida en la capella Pontano, construïda entre 1490-1495. Tanmateix, a despit de les revoltes nobiliàries filoangevines, la sensibilitat d'arrel gòtica catalana perdurarà en molts llocs de l'interior del *Regno* (com ara en el castell dels Caetani a Fondi) a manera de senyal d'identitat, quasi, i de fidelitat al llinatge napolità del Magnànim. Perdurarà, de fet, fins a la turbulenta fi del regne independent de Nàpols, repartit en 1501 entre Lluís XII de França i Ferran el Catòlic i incorporat als seus dominis per aquest darrer en 1504. Fins a la mort de Ferran el Catòlic, l'any 1516, els virreis de Nàpols estigueren vinculats a la Corona d'Aragó. A partir d'aleshores, el *Regno* se subsumirà, com Sicília i Sardenya, en el mosaic de senyories de Carles I d'Habsburg, al mateix temps que Castella assoleix l'hegemonia política i lingüística en la cort valenciana de Germana de Foix.

Si, passejant pels volts del *largo Banchi Nuovi* a Nàpols ens ensopeguem amb el decrepit *palazzo Penne*, potser desxifrarem, amb una mica de paciència, l'epigrama de Marcial inscrit al filacteri que recorre l'arc escarser de la seua portalada, de clara fisonomia, diguem-ne, durazzesca i que, si fa no fa, ens diu: *Qui ducis vultus et nos legis ista libenter omnibus invidias, livide, nemo tibi* («Tu, que, avergonyit, fas carasses i no llegeixes aquests versos de bon grat, envejaràs tothom i ningú no t'envejarà»). Bon esperó per a meditar sobre l'estat d'abandonament i oblit d'arquitectures molestes, heterodoxes, que no acaben de quadrar amb la que, a Itàlia, es té com a canònica per al segle XV.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura secondaria

Niccolini, F. (1925), *L'arte napoletana del Rinascimento e la lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel*, Napoli, Ricciardi.

EDUARD MIRA degree in French and English Philology and PhD in Geography and History, studied at València, Durham and Paris-X-Nanterre Universities and was a Fulbright Research fellow at the Bowling Green University (Ohio, USA). He was a Professor of the Department of Sociology (University of Alacant), of the Escola Superior d'Arquitectura of Barcelona, of the College of Europe (Bruges), and a visitant Researcher at the Fitzwilliam College and the Gonville and Caius College (University of Cambridge) and at the King's College (University of London). He was a member of the Col·legi d'Experts en Patrimoni Cultural of the European Council and the Director of the Instituto Cervantes of Naples and Bruxelles. He organized several international exhibition, such as *Els Borja, del món gòtic a l'univers renaixentista; València-Flandes, ceràmica medieval; La biblioteca reial napolitana d'Alfons el Magnànim; El Toisón de Or. La Europa de los príncipes / la Europa de la ciudades; Una arquitectura gòtica mediterrània; Joanot Martorell i la tardor de la cavalleria; Almansa, 1707, III Centenari*. He has published articles, chapters of books and volumes on architecture, european geopolitics, history, identity, such as *De Impura Natione* (with Damià Mollà, Edicions 3i4, Premi Joan Fuster de 1986), *Una terra allà al ponent* (Edicions 3i4, 1986), *El Mediterráneo, entre Europa y el Islam. Prólogo a la guerra del Golfo, la última cruzada* (with Eugenio Trías and Luis Racionero, Levante, 1991), *Civitas Europa* (with Leonce Bekermans, Peter Lang, 2000), *Mediterrànies: mites, paisatges, escenaris i memòries d'allà on mor el dia* (Premi Ciutat d'Alzira, Bromera, 2014). He has also published some collection of short stories, such as *Primer libro de las crónicas perdidas* (Victor Orenga eds., 1983) and *Crónicas perdidas* (Excritos, 2003) and three novels *Salta Lenin el Atlas* (Prometeo, 1986), *Les tribulacions d'un espia vell* (Destino, 2006), and *Escacs de mort* (Premi de narrativa de la Institució Alfons el Magnànim, Bromera, 2010). He is the author of series and documentaries on art and architecture. He was honoured by the Orden del Mérito Civil (España), by the Ordine al Merito della Repubblica Italiana and by the Ordre de Léopold II (Belgium). He is a member of the Acadèmia Valenciana de la Llengua.

E-MAIL duanesdelamar@hotmail.com

EL SETGE DE BARCELONA (1651-1652) I EL POETA-ARTILLER FRANCESC FONTANELLA¹

Anna GARCIA BUSQUETS

ABSTRACT • Between July 1651 and October 1652 Barcelona was besieged by the troops of Philip IV. Over the course of 15 months the city's population became increasingly impoverished, a situation compounded by an outbreak of bubonic plague. The Catalan Baroque poet Francesc Fontanella (1622-1682/83) experienced the events of the siege in person, serving as the senior artillery officer. In these circumstances he wrote the allusive poems *Dolç esperit de la selva*, *Tes prendes*, *Elisa mia* and *La botella s'és morta*. The siege series is analysed as a kaleidoscopic projection of a highly unsettling reality.

KEYWORDS • Francesc Fontanella, Baroque Poetry, Early Modern Catalan Literature, The Reapers' War.

*De sa bellesa gentil
un nou retrato vull fer.
Vinga lo tento i paleta,
vinguen colors i pinzells,
vinguen Ros, Arnau, Ripoll,
Casanovas i Cuquet,
i, per millor retratar-la,
oh, qui en aquest punt tingués
l'art de Francisco de Guirre
i la ditxa d'Altisent!*
Francesc Fontanella, *Lo desengany*

1. Introducció

D'aquesta manera s'expressa el déu Vulcà a *Lo desengany* (acte primer, escena VII)², obra dramàtica de Francesc Fontanella (1622-1682/83), quan per retratar la bellesa de la

¹ Aquest treball s'insereix en el projecte de recerca del MINECO *Obra poètica de Francesc Fontanella (1622-1683/1685). Edición crítica* (ref. FFI2012-37140). Agraïxo les aportacions i observacions de Pep Valsalobre, Albert Rossich, Laia Miralles i Marc Sogues.

² Transcrivim, aplicant-hi les normes ortogràfiques actuals, el ms. 68 de la Biblioteca Lambert

seva estimada Venus reclama per a si l'habilitat de diversos pintors catalans contemporanis de l'autor. D'entre aquests artistes, el que avui ens interessa destacar és Joan Arnau (1603-1693) perquè fou l'autor d'un dels poquíssims quadres de temàtica històrica de la pintura catalana moderna, una tela que representa un episodi de la guerra dels Segadors pintada en el moment dels fets i, a més a més, amb una clara voluntat de retratar els personatges principals que en formaren part. Em refereixo a la pintura *l'Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada*³.

En aquest article em proposo, en primer lloc, presentar les circumstàncies del setge de Barcelona (juliol de 1651- octubre de 1652) a través d'aquest quadre cabdal, únic testimoni pictòric de l'assetjament de la ciutat executat durant el període. En segon lloc, vull donar notícia d'unes troballes documentals sobre la faceta militar de Francesc Fontanella: el seu nomenament com a governador de l'artilleria, la seva designació com a un dels organitzadors del socors del mariscal De La Mothe, i sis autògrafs inèdits de la mateixa etapa. Per acabar, faré un breu comentari dels poemes que escrigué durant el bloqueig.

2. *Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada*

Restaurat recentment, el quadre *l'Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada* es troba a l'edifici de Sant Sever, que depèn de la Catedral, i no s'exposa de moment al públic⁴.

El Consell de Cent l'encarregà per commemorar l'ofrena solemne celebrada al claustre de la Seu barcelonina el dia 19 de juliol de 1651⁵, just al començament del setge.

Mata de Ripoll, p. 108. Justifiquem aquesta opció per la inexistència d'una edició crítica. En aquest sentit, fem extensiu a l'obra dramàtica el que sobre la poètica comenta Valsalobre 2015a: 86-87. Regularitzem 'Altissen' en 'Altisent'.

³ Veg. Apèndix I, fig. 1. Per a una explicació detallada de les circumstàncies que envoltaren l'encàrrec i la història del quadre, així com l'atribució a Joan Arnau, veg. Miralpeix 2008. Amb referència a l'excepcionalitat d'aquest exvot (per provenir de les elits governants i no d'un individu o grup familiar) i la seva salvaguarda per part dels vencedors, veg. Miralpeix 2012.

⁴ La tela havia estat exposada antigament a la capella de la Immaculada del claustre de la Catedral de Barcelona (actual capella de Sant Pacià Vell). A l'Institut Amatller d'Art Hispànic (antic Arxiu Mas) es conserva un negatiu de l'any 1928 (núm. 54516) on el quadre es veu encara penjat al claustre. En algun moment del s. XX posterior a 1928 es va traslladar al trifori de la Catedral i, després de l'última intervenció, a Sant Sever. Sobre el darrer procés de restauració (2012-2013), veg. <http://centredere restauracio.gencat.cat/web/.content/crbmc/pdf/arxiu/catedral_bcn.pdf>

⁵ Per a una explicació en detall de l'acte votiu, veg. *Manual de novells ardots* 1916: 168-170 i 182, i *Rúbriques de Bruniquer* 1914: 173-174. El 17 de juliol el Consell de Cent encomanà unes claus de plata i un pal·li amb espolí d'or amb les armes de la ciutat per a l'altar de la capella de la Immaculada. Mentre esperaven l'encàrrec, el 19 de juliol els consellers oferiren a la Verge les claus de veritat i se les emportaren en acabat. El 25 d'agost, dia de sant Lluís, penjaren les definitives a les mans de la imatge. Sobre el paper de les claus com a símbol de resistència o

La tela descriu com els consellers lliuraren les claus dels portals de Barcelona a la imatge de la Immaculada «per a que sie servida tenir en bona custòdia y guarda esta ciutat, intercedint ab Déu nostre Senyor vulla remediar lo mal de contagi y preservar dita ciutat de las invasions que intenta fer lo enemich», segons relata el *Manual de novells ardits*⁶. ‘Lo mal de contagi’ és una referència a la devastadora epidèmia de pesta que patien els barcelonins des de principi d’any, la més gran catàstrofe demogràfica de l’època moderna peninsular, segons els especialistes. La violència de la pesta s’explica pel dèficit alimentari després d’onze anys de guerra i la terrible sequera de 1650⁷. La pintura dóna el tret de sortida a quinze mesos de misèria creixent causada per l’assetjament de l’Exèrcit de Felip IV, i marcada per l’increment dels preus, la caiguda del valor de la moneda petita que perjudicà la gent més humil, l’extrema dificultat per aconseguir aliments, la fugida de molts barcelonins, els abusos i robatoris de les tropes franceses als ciutadans, la manca de suports marítims... Tot plegat, combinat amb la pesta i la sequera crònica, portà a una situació clara de fam i mort massiva. La desolació que patí la ciutat fou immensa, i la resistència, a l’espera de l’ajut francès, fou el darrer intent de mantenir viu el projecte iniciat l’any 1640.

A partir del relat del *Manual de novells ardits* i observant el quadre, identifiquem qui dóna les claus amb el Conseller en Cap, Francesc Vila⁸, acompanyat dels altres cinc consellers: Mateu, Carreras, Rubió, Pahissa i Llargues⁹, vestits amb les gramalles, símbol del poder civil. Les recullen el diaca i el sotsdiaca, mentre un escolà aguanta la bacina de plata que havia servit al cap de guaita per transportar les claus des de la propera casa de la ciutat, seguit d’una comitiva de veguers, macers i membres del Consell de Cent¹⁰. La figura central, de blau i pregant, és la del governador Josep de Margarit i de Biure, que havia anat directament a la Catedral. Josep Fontanella, germà del poeta i rival de Margarit al partit profrancès, hi hagués pogut assistir com a membre del Consell de Cent, però no

rendició, veg. Simon i Tarrés 2007: 12-13. Segons Simon i Tarrés 2007, que es basa en les pautes d’estil militar, a finals de juliol de 1651 un trompeta de l’Exèrcit espanyol intimidà la ciutat per tal que es rendís i lliurés les claus dels seus portals.

⁶ *Manual de novells ardits* 1916: 168. Es respecta la forma transcrita en els documents publicats.

⁷ Tocant a aquesta qüestió, veg. Betrán 1990. Es calcula que durant la primera meitat de 1651 morí al voltant d’una cinquena part dels barcelonins, tot i que la quantificació de les víctimes no és senzilla; el pic de l’epidèmia, que es transmetia a través de les puces (per picadura o ingesta d’aliments contaminats amb dejeccions de l’insecte), fou a finals de maig. El problema es va agreujar per la fugida de gran part dels metges i cirurgians.

⁸ Francesc Vila substituï Jacint Fàbregas, que havia mort el 10 d’abril de 1651 (*Manual de novells ardits* 1916: 124). Fàbregas era el que havia sortit nomenat a les insaculacions de finals de novembre de 1650 per a l’any 1651.

⁹ *Manual de novells ardits* 1916: 74. Sabem que el conseller quart estava ‘desganat’, malalt, i no hi assistí (així consta al *Manual de novells ardits* 1916: 169), tot i que el retrataven igualment.

¹⁰ El seguici s’estructurà ‘en forma de ciutat’: el lloc que cadascú ocupava en funció del seu càrrec i estament (davant-darrere i dreta-esquerra) era perfectament marcat. Veg. *Manual de novells ardits* 1916: 169.

era a Barcelona¹¹; altrament, l'haguessin retratat ja que detingué el rellevant càrrec de Regent de l'Audiència Reial. La resta de personatges són ciutadans honrats, militars, mercaders, artistes i menestrals. A l'esquerra destaca una família: les nenes, destrament il·luminades, interpel·len amb la mirada l'espectador, alienes al que passa. Del cistell de la que està asseguda sobresurt una nina. El grup anònim (el pare és a la penombra, la mare d'esquena) podria representar el conjunt dels barcelonins que demanen protecció a la Verge, escamesos per la host del marquès de Mortara i la pesta.

Sembla que, pel que fa a la darrera qüestió, les súplices van tenir resposta:

El resultado fué maravilloso, pues pocos dias despues de la deliberacion [...] cesó la peste de hacer estragos. En memoria de tal milagro mandose hacer la pintura con los retratos de los cinco conselleres que aquel año rejian el gobierno y se impuso la obligacion de que todos los años el día 19 de julio, debiesen acudir a dicho altar todos los del Consejo y demás personas y oficiales de sus dependencias, á oír una misa cantada que se celebraba en memoria de tan fausto acontecimiento (Bofarull 1847: 69)¹².

Les claus es poden veure encara avui penjades de les mans de la Immaculada de la Catedral de Barcelona¹³. No volem tancar aquest apartat sense afegir que ens hem adonat que falta un fragment del quadre original. A partir d'una fotografia de l'Institut Amatller d'Art Hispànic anterior a l'any 1945, observem com ara, a la dreta, manquen dues dones i un home jove¹⁴. Probablement es decidí prescindir-ne en una restauració passada, amb menys eines i recursos que els actuals, donats els greus problemes de suport que presentava la tela.

3. Francesc Fontanella. Dades biogràfiques documentades relatives al setge

En el període immediatament anterior a l'inici del bloqueig, Francesc Fontanella es quedà sense el redós del pare i la proximitat del germà gran, i hagué d'assumir ben aviat

¹¹ Josep Fontanella passà la majoria del setge fora de la ciutat fent tasques de suport logístic. Tenim documentat que el 8 de novembre de 1650 es decidí que marxés com a ambaixador a París (*Manual de novells ardits* 1916: 71) i, una vegada tornat, romangué a Sant Martí d'Arenys (*Manual de novells ardits* 1916: 166, 7 jul. 1651) fins que el 9 de juliol de 1651 partí al Llenguadoc per aconseguir una lleva de cinc-cents homes, segons consta a la carta al regent Fontanella de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Municipal Consell de la Ciutat i Ajuntament Modern (AHCB1-002/CCAM), 04/1B.VI-95, *Lletres closes*, f. 16r, 9 jul. 1651.

¹² Veg. *Manual de novells ardits* 1916: 170 i 173. Malgrat que Bofarull hi esmenta «cinco conselleres» hauria de parlar de sis: durant la guerra dels Segadors, s'introduí el conseller sisè gràcies a un pacte entre Lluís XIII i la ciutat de Barcelona; d'aquesta manera els mercaders i els artistes tingueren un representant cadascun.

¹³ Des de 1848 la capella de la Immaculada Concepció és als peus del temple (la primera a la dreta entrant per la porta principal). La imatge de la Immaculada és recent.

¹⁴ Veg. Apèndix I, fig. 2. Negatiu CB-2189.

importants responsabilitats. El prestigiós jurista Joan Pere Fontanella¹⁵ morí a les acaballes de 1649; havia estat conseller en cap de Barcelona durant els convulsos mesos que anaren des del desembre de 1640 al novembre de 1641, sota la presidència de Pau Claris. Pel que fa a Josep Fontanella, que es portava setze anys amb Francesc, a finals de 1650 fou enviat una temporada llarga a París per denunciar els excessos del visitador Pèire de Marca¹⁶. Al maig de 1649, Francesc¹⁷ s'havia casat amb Helena Serra de Mollet –filla d'uns rics mercaders de teles, draps i sedes– i del matrimoni convingut entre ambdues famílies nasqué aviat un nen, al que anomenaren Joan¹⁸. Doctor en dret civil i canònic, Francesc assumí la tasca d'advocat als llibres del clavariat del Consell d'Olot, acompanyat de Gabriel Antoni Bosser (havien de ser, com a mínim, dos lletrats) durant els exercicis 1650-1651 i 1652-1653¹⁹.

Resseguint la sèrie documental *Deliberacions de guerra* del fons municipal de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, hem localitzat que l'11 de juliol de 1651, amb l'enemic a punt d'arribar, Francesc Fontanella fou nomenat pels consellers governador de l'artilleria de la ciutat²⁰. L'havia proposat per al càrrec la Vint-i-quatrena de Guerra, una comissió temporal de representació estamental extreta del Consell de Cent per tractar els assumptes bèl·lics. Fontanella tenia vint-i-vuit anys. La vinculació amb el món de l'artilleria i amb la Vint-i-quatrena li venia de temps enrere, pels volts de 1642, quan acompanyava el mestre artiller Francesc Barra en la revisió de les muralles i signava com a «sobrintendent d'artilleria»²¹. El sou mensual establert per al nou càrrec era de 80 lliures²², una quantitat molt elevada que coincidia amb la que es pagava als mestres de camp dels quatre terços de la ciutat.

Precisament tres dies després del nomenament de Fontanella, hem trobat que Francesc Granollacs i de Millàs –autor del sonet *A les llàgrimes de Fontano en la mort de Nise*²³–

¹⁵ Sobre aquest personatge, veg. Capdeferro 2012. Francesc Fontanella sentí un gran respecte i admiració pel pare; veg. Garcia 2015.

¹⁶ Veg. nota 11.

¹⁷ Per a una biografia completa de Francesc Fontanella, veg. Valsalobre 2008 i Valsalobre 2010.

¹⁸ Francesc Fontanella havia tingut abans una filla natural, Josepa Fontanella, nascuda entorn de l'any 1648. Desconeixem qui en fou la mare. Josepa més tard fou priora del convent dels Àngels des de 1715 fins a 1721. Sabem de la seva existència pel testament de Margarida Garraver, mare de Francesc Fontanella, publicat per Capdeferro 2009: 159-162.

¹⁹ Francesc Fontanella se n'havia ocupat amb el seu pare des de l'exercici 1645-1646, una vegada tornat de Münster. Arxiu Comarcal de la Garrotxa. Fons municipal. Ajuntament d'Olot. Llibres del clavari d'aquests exercicis. Referit per Valsalobre 2010: 60.

²⁰ Veg. Apèndix I, fig. 3. AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 46.

²¹ Sobre aquest particular, veg. Torres 2009. Sobre el madrigal dedicat a Francesc Barra als preliminars del *Breu tractat d'artilleria*, veg. Garcia 2015.

²² AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 47v, 20 jul. 1651. Dada publicada per Meseguer 2012: 59. Anant a la font, veiem com el primer mes també cobraven (una sola vegada) dues-centes lliures.

²³ *Poesia catalana del Barroc* 2006: 270.

fou designat mestre de camp²⁴. Granollacs devia formar part del cenacle literari al voltant de Fontanella tantes vegades al·ludit en diversos estudis.

A continuació volem donar notícia d'un seguit de decisions preses al mes de gener de 1652, relacionades amb l'arribada del mariscal De La Mothe-Houdancourt per socórrer la ciutat (el qual no entrà a Barcelona fins al 23 d'abril, el feriren de seguida amb un tret a la cama²⁵ i no estigué operatiu fins al juliol). Per les anotacions de les *Deliberacions de guerra* del 9 de gener, sabem que, des de fora la ciutat, De La Mothe demanava al Consell de Cent una quantitat de peces d'artilleria, i els consellers determinaren que Francesc Fontanella preparés les que ell cregués necessàries mentre esperaven una major concreció en la petició del lloctinent²⁶.

Els consellers pensaven en aquell moment que el socors francès era imminent. Per això, el mateix dia 9 de gener, acordaren crear una comissió per estar preparats:

Item ab dit vot y parer delibéran: que los senyors Consellers sien servits de anomenar un *senyor* conseller lo qual, juntament ab quatre persones de la present junta nomenadores per dits *senyors* Consellers, miren, vejen y censuren com y de quina manera se deu disposar la custòdia y guarda d'esta ciutat per lo de que se espera que lo *senyor* mariscal De La Motte ha de donar lo socorro a la present ciutat y lo combat a l'enemich que la té asitiada, cridant en dita junta les persones pràctiques y experimentades [*sic*] en la guerra los apparexerà²⁷.

Foren escollits el conseller segon i les quatre persones següents: Francesc Fontanella, ciutadà; Pau Ferrer, mercader; Josep Pahissa, notari reial, i Antoni Nin, batifuller. Aquesta quarteta²⁸ havia de redactar un informe amb tot el que s'havia de preveure abans del socors i el que s'hauria de fer el mateix dia. S'esperava una dura batalla amb moltes baixes, ja que s'havia de produir el xoc entre les tropes del comte De La Mothe que venien, les de Joan Josep d'Àustria apostades a l'exterior, i les que sortirien de Barcelona. Entre d'altres, les resolucions que prengué el comitè per organitzar el socors incloïen: la prerrogativa que el conseller en cap, com a coronel, havia de tenir en l'ocasió; el nomenament d'un governador de les armes (l'escollit fou el mestre de camp Francesc de Mosterós) i el paper dels membres del Reial Consell, els quals havien ofert assistència al Consell de Cent.

²⁴ AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 47, 14 jul. 1651. Francesc Granollacs substitueix per mort el noble Don Ramon Salba i de Caidons. Anteriorment, el donzell Granollacs havia estat sergent major d'un terç de mil homes en el socors de Tortosa, segons consta a AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 14v, 5 nov. 1650.

²⁵ Sanabre 1956: 521-522.

²⁶ AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 97v.

²⁷ AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 97v-98. Se segueixen els criteris de la col·lecció Els Nostres Clàssics (editorial Barcino) per a transcriure la documentació que és inèdita.

²⁸ Les comissions de quatre membres creades per la Vint-i-quatre per encarregar-se d'aspectes específics s'anomenaven quatretes; normalment estaven formades per un membre de cada estament. Veg. Serra 2001: 217-218.

Consta documentat que tingueren el redactat de seguida enllestit, i que l'11 de gener es llegí i aprovà²⁹. L'informe –annexat³⁰ a les *Deliberacions de guerra*– té dotze apartats. Avui només referirem sumàriament els inicials. El primer preveu que els convents acordin un cert nombre de religiosos per retirar els ferits, es destinin cirurgians a curar-los i s'avisí els administradors dels hospitals perquè estiguin preparats. El segon proposa que, quan les tropes surtin de Barcelona, alguns religiosos les acompanyin per a confessar els malferits. El tercer, verificar que tots els posts tinguin suficients municions. El quart, donar menjar i beguda als catalans que han de sortir a lluitar. El cinquè, requisar tot tipus de cavalcadura i carreta per a fins logístics. Transcrivim el sisè:

per quant la present ciutat, en lo més rigurós del contagi y ab las amenazas del siti, encomaná las claus dels portals a nostra Senyora de la Concepció y la elegí per patrona, de la qual actió se'n veu, en orde del contagi, un effecte miraculós, podrían los senyors Consellers un dia o dos abans del socorro fer dir un officí solemne en la capella de nostra Senyora dels Claustres de la seu, assistint los señors Consellers, perquè ab son exemple se disposen los officials de guerra, soldats y ciutadans per la ocasió.

Recordem que Francesc Fontanella fou un dels quatre redactors d'aquest informe. La referència explícita a l'ofrena de les claus a l'apartat sisè significa que va assistir a l'acte votiu de juliol de 1651? És Francesc Fontanella un dels personatges retratats al quadre *l'Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada*? Tot i que molt bé podria ser, no ho podem afirmar: l'ofrena i el subsegüent retrocés *miraculós* de la pesta foren prou coneguts com perquè s'hi esmentessin. A més, no es conserva cap retrat del literat per confirmar-ho. En tot cas, la participació activa en la preparació del socors és una mostra del tarannà organitzador³¹ del poeta i del paper rellevant que jugà durant el setge.

En aquest context hem localitzat sis autògrafs inèdits³² de Francesc Fontanella: són de l'estiu de 1652 i pertanyen a la sèrie *Política i guerra* (secció *Consellers*) del mateix fons municipal. Es tracta d'ordres de pagament i certificacions d'execució de serveis que el poeta encarregà com a governador de l'artilleria. Els manaments consistien, per exemple, en fer col·locar quatre canons de ferro a les hortes de Sant Bertran, construir un pont voladís de fusta, o pujar un canó de bronze a Montjuïc. Fontanella signà aquests documents des de la Casa de la Ciutat.

²⁹ AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 99.

³⁰ AHCB1-002/CCAM, 11/1B.III-5, *Deliberacions de guerra*, annex 1, [f.1-2].

³¹ En unes circumstàncies totalment diferents, entre el 24 i el 26 de febrer de 1647, Fontanella participà activament en els actes per celebrar el bateig del fill del virrei Henry de Lorraine, comte d'Harcourt. Sobre aquest particular i la hipòtesi que en fóra el «cervell organitzador», veg. Valsalobre 2012: 126-127. Sobre la situació de l'*Ambaixada* de Fontanella en el context de les festes de 1647, veg. Miralles 2009.

³² Veg. Apèndix I, figs. 4 i 5. AHCB1-002/CCAM, 11/1C.III-6, *Política i guerra*, f. 3-4v. i fulls solts núm. 1-4.

Aquell estiu de 1652 va morir Helena Serra de Mollet. L'esposa del poeta i el seu fill petit s'havien refugiat a Olot durant el setge. L'enterraren el 17 de juny de 1652³³ a la parròquia de Sant Esteve, al lloc reservat per a la família Fontanella (recordem que Joan Pere Fontanella era olotí).

El darrer apunt biogràfic d'aquest període és una dada coneguda: l'onze d'octubre la ciutat de Barcelona capitulà i, segons consta a la instrucció dels pactes³⁴, Francesc Fontanella fou qui comandà l'artilleria en l'acte de rendició:

Quant al *Senyor* mariscal de La Motte senyors Loctinents generals tant francesos com Cathalans mariscals de camp senyors del consell real y Audientia real senyors de la Cancelleria y Inquisitio y altres oficials reals exiran ab todas las tropas tant francesas com cathalanes suysos alamanys y altres nacions ab llurs armas y bagatges sens esser regoneguts ni visitats, ço es la Infanteria tambor batent banderes desplegadas bala en boca metxa ensesa per dos caps y amenaran lo cano ques del Rey conduhit per Francisco Fontanella Cathala Comandant nostra artilleria y sos oficials ab municions necessaries es a saber dos milles de poluora altre tant plom y quatre milles de metxa.

4. Composicions poètiques. El cicle del setge

Quant a la faceta literària, sabem del cert que Francesc Fontanella escrigué tres composicions durant els quinze mesos del setge. Citant pel primer vers, aquestes són: *Dolç esperit de la selva*, *Tes prendes*, *Elisa mia* i *La botella s'és morta*³⁵. Per assegurar que foren escrites en aquest període, ens basem en les rúbriques³⁶ dels diferents testimonis i,

³³ Veg. Valsalobre 2010: 73-74.

³⁴ *Manual de novells ardots* 1916: 606.

³⁵ Veg. l'edició crítica dels tres poemes a l'apèndix II. Hem seguit els criteris d'edició per a textos clàssics de l'edat moderna, establerts per A. Rossich a *Poesia catalana del barroc*: 25-36.

³⁶ Rúbriques de *Dolç esperit de la selva*: Arxiu Històric Ciutat de Barcelona ms. A-67 (A): Lletra que feu Fontano estant en lo Siti de Barcelona / Biblioteca de Catalunya (BC) ms. 27 (B1): Estant Fontano en lo Citi de Barcelona feu esta lletra, que canta sas penas, donant concells a un Russiñol / BC ms. 172 (B5) i BC ms. 2794 (B12): Lletra que feu Fontano en lo Citi de Barcelona / Museu Arxiu Municipal de Calella ms. 7393 (C): En la soledat de un Bosch canta un Amant sas penas donant Consells á un Russinyol / Biblioteca Baró de Segur ms. Curiositat Catalana (CC): Lletra / Institut del Teatre ms. 83493 (I2): [sense rúbrica] / Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona ms. 3-I-10 (L4): A un Rossiñol. Al eco / Arxiu Històric de Protocols de Barcelona ms. R. 6383 (P): Al eco / Biblioteca Lambert Mata de Ripoll ms. 68 (R): Estant Fontano en lo Citi de Barcelona feu esta lletra, que canta un amant sas penas, donant concells a un Rosiñol / Biblioteca Museu Episcopal de Vic ms. 268 (V2): altra lletra que feu estant en lo siti.

Rúbriques de *Tes prendes*, *Elisa mia*: A: Lletra que feu Fontano estant acitiat en Barcelona / B5: Lletra que feu Fontano estant sítat en Barcelona / B12: Lletra que feu Fontano estat [sic] acitiat en Barcelona / C: Al so de un Instrument Canta un Amant sos Amors estant apartat de sa Dama / CC: Las [sic] prendas Elisa mia. Lletra / I2: [sense rúbrica] / L4: A una ausencia / P P': A una ausencia. Romans / R: Al so de un Instrument canta un Amant sos amors estant apartat de sa Dama.

sobretot, en les del manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll (ms. R), considerades d'autor. El ms. R és una còpia propera del cançoner que fou compilat al final de la vida del poeta, i es tracta del testimoni més complet, l'únic que ens ha transmès dos pròlegs del mateix Fontanella (Rossich – Miralles 2014: 95).

Atès que podem determinar amb seguretat l'etapa en què aquestes peces foren compostes, les considerem 'ancoratges', entenent com a tals els poemes que actuen com elements de fixació en el temps i que ens han de permetre assegurar altres composicions menys datables per si soles. En aquest sentit, podrien tenir relació amb el període del setge els textos següents: *Ni la ciutat populosa* (em refereixo a una versió llarga que inclou en el ms. R un afegit; Miró 1995, I: 281, composició núm. 65)³⁷ i *Tan enorme és mon dolor* (Miró 1995, I: 281-283, composició núm. 66), dues composicions de transmissió molt complexa que comparteixen dotze versos³⁸. També hi ha indicis de vinculació, si més no temàtica, entre *Dolç esperit de la selva*, el madrigal que comença *Amorós rossinyol que ab ta harmonia* (Miró 1995, I: 241-242, composició núm. 42), i *Ja torna la Filomena* (Miró 1995, II: 213, composició núm. 304).

4.1. Dolç esperit de la selva

Sumàriament, direm que al romanç *Dolç esperit de la selva* la veu poètica adolorida s'adreça a un ocell engabiats (un rossinyol, segons les rúbriques més autoritzades)³⁹ a qui dóna consells sobre si ha de callar, cantar, o cantar i plorar alhora. El poeta connecta així amb la tradició literària en què la figura del rossinyol té una presència elevada. Als primers quatre versos es posa l'accent en la manca de corporeïtat de l'ocell, tret que ens fa pensar en el primer cant de *La Filomena* de Lope de Vega: «alma sin cuerpo, en sola voz fundada»⁴⁰.

Lletra que feu Fontano acitiat en Barcelona / V2: altra lletra que feu estant sitiats en Barcelona.
Rúbriques de *La botella s'és morta*: A: Lletra que feu Fontano en lo ultim del citi 1652/ B5: Lletra que feu Fontano en lo ultim del citi 1652/ B12: Letra que feu Fontano en lo ultim del citi 1652 / C I2 L4: [sense rúbrica] / R: Lletra que feu Fontano en lo ultim del citi de 1652 / V2: Lletra que feu en lo ultim del siti de Barcelona lo any 1652.

³⁷ Parlo de la composició núm. 65 incloent l'addició del ms. R. reproduïda a l'aparat crític.

³⁸ La possible vinculació de *Ni la ciutat populosa* amb el setge de Barcelona de 1652 ja ha estat apuntada anteriorment (Valsalobre 2015b: 174-175). Valsalobre (2015c: 140-142) també planteja la possibilitat que *Ni la ciutat populosa* i *Tan enorme és mon dolor* siguin dues versions d'un text modificat en funció de dos destinataris diferents. Miralles (2015), que estudia la disposició textual al ms. R, agrupa els tres poemes del cicle del Setge dins d'un conjunt més ampli d'obres de joventut de l'etapa barcelonina, en què la temàtica ve marcada per un discurs amorós (amb el predomini d'algunes protagonistes femenines) i la intercalació de poemes que responen a la situació bèl·lica del moment. Formaria part d'aquest conjunt *Ni la ciutat populosa*, disposada al ms. R just abans de *Dolç esperit de la selva*.

³⁹ Veg. nota 36.

⁴⁰ La influència de Lope, concretament a la *Tragicomèdia*, ja ha estat posada de manifest a Sansano 2006.

A continuació (vv. 5-8), l'au s'igualava a un *nou Orfeo*⁴¹, encantador de feres, rius i vents. Segons María Rosa Lida de Malkiel –la qual escrigué dos articles específics sobre el motiu grecollatí del rossinyol a la literatura peninsular– el lligam entre el rossinyol i Orfeu ja era a Virgili: «El dolor inmóvil del pájaro artista, [era] sugerido en las *Geórgicas* por la propia inmovilidad y desesperanza de Orfeo» (Lida de Malkiel 1975: 101-102). Tot plegat fa evident que Francesc Fontanella fou un gran lector, cosa que ell mateix confirmà en un dels pròlegs del ms. R (Rossich – Miralles 2014: 92-93)⁴².

L'au s'identifica amb la veu poètica adolorida al final del poema (vv. 35-36): «seràs sombra de mes penes, / seràs eco de ma veu». En aquest sentit, Lida de Malkiel (1975: 40) afirmava: «El ruiseñor es el ave literaria entre todas; lo celebran ininterrumpidamente los poetas romanos [...] que, a través del antiguo mito, hallan en su voz el eco de una pena humana»⁴³. El rossinyol no pot cantar (vv. 9-10) mancat de llibertat dins la *presó daurada*. La gàbia (una al·lusió a la ciutat assetjada?) implicaria l'allunyament de l'estimada (vv. 21-24) i la necessitat de callar, o bé de plorar el desventurat present i cantar només el passat joiós (vv. 25-32).

4.2. *Tes prendes, Elisa mia*

En aquesta composició, la referència al setge és més explícita: «ai! no rendirà lo siti, / a qui alimenten les ànsies» (vv. 19-20). Es tracta d'un poema amorós en què l'amant es dol del distanciament físic de l'estimada per raó del compliment del deure militar: «Honrosa causa m'ausenta» (v. 25). La rúbrica del ms. R ho corrobora: «Al so d'un instrument⁴⁴, canta un amant sos amors estant apartat de sa dama. Lletra que féu Fontano estant assitiat en Barcelona».

Ressaltem l'ús d'un pseudònim de gran tradició literària, Elisa, ja present a Virgili i que ens remet a Garcilaso. Tradicionalment s'ha relacionat Elisa amb Estàsia d'Ardena⁴⁵,

⁴¹ En la mitologia grega, Orfeu era fill del rei traci Èagre i de la musa Cal·líope, i fou el poeta i músic més famós de tots els temps. Apol·lo li va regalar una lira i les Muses li van ensenyar a tocar-la; d'aquesta manera encantava les feres, els arbres i les roques.

⁴² Sobre la voracitat lectora de Fontanella, veg. també Rossich 2012.

⁴³ Sobre el motiu del rossinyol a la poesia lírica catalana, veg. Codina 2003.

⁴⁴ Tot apunta a què el nombre de composicions fontanellanes escrites per a ser cantades amb acompanyament musical és més gran del que s'havia considerat fins ara, i que va més enllà d'aquelles en què s'especifica clarament la tonada a seguir. És molt probable que els tres poemes del setge es cantessin al so d'un petit instrument, possiblement de corda polsada: a *Tes prendes, Elisa mia* la rúbrica és prou precisa, a *Dolç esperit de la selva* l'amant canta les seves penes, i *La botella s'és morta* té clarament estructura de cançó, en què el refrany es repeteix com a retronxa de quatre versos al final de cada quartet. Al ms. de Calella (final del segle XVII - començament del segle XVIII) ens ha semblat intuir una agrupació d'algunes peces possiblement musicades (pp. 160-170). Un estudi en profunditat de l'ordenació d'aquest cançoner ens hauria de permetre corroborar-ho.

⁴⁵ La identificació Elisa / Estàsia és una constant en Maria Mercè Miró; veg., per exemple, Miró

germana de Josep d'Ardena (capità de la Cavalleria Catalana i gran amic de Josep Fontanella). Estàsia d'Ardena es convertí en la segona muller del poeta a l'exili rossellonès, després de la mort d'Helena Serra de Mollet. És Estàsia, amiga des de la infància⁴⁶, la destinatària d'aquesta peça poètica? Sense ànims d'entrar ara en aquest punt intricat, sí que ens agradaria destacar l'ús del mot 'prendes', en què una part de l'estimada roman amb l'enamorat, i que ens evoca aquests versos de l'Ègloga I de Garcilaso, en sentit invers: «Ella en mi corazón metió la mano / y de allí me llevó mi dulce prenda; / que aquél era su nido y su morada» (vv. 341-343). La filiació d'aquest poema amb la teoria amorosa neoplatònica mereixeria un comentari més extens que el que ens proposem avui, i es reflecteix clarament, per exemple, en l'enamorament produït a través dels ulls: «A penes perdo tos ulls / que als meus la mort amenaça,» (v. 33-34) i la visió de l'estimada com a font de vida.

4.3. La botella s'és morta

La botella s'és morta, d'imitació popular, és la composició que conté les referències més clares al setge, en concret a les circumstàncies d'agost de 1652, mes que concorda amb la indicació temporal *en lo últim del siti* de les rúbriques⁴⁷. Establím la datació per unes anotacions als *Dietaris de la Generalitat* del 6 i 7 d'agost⁴⁸ que ens permeten entendre els versos: «i el vent de les bótes / nos falta en lo mar» (vv. 11-12), en què comprem: 'a dintre les bótes (sense vi) només hi ha aire, i aquest vent falta a les veles del mar'. En diverses ocasions durant el mes d'agost, els barcelonins estigueren molt pendents del socors marítim: l'armada francesa, visible des de la ciutat, no es podia apropar per manca

1995, I: 76. Sobre l'eventualitat d'Elisa / Estàsia com a amor juvenil, veg. Valsalobre 2013: 290, 297. Eulàlia Miralles (2015: 205) apunta que podria ser que no tots els poemes destinats a Elisa siguin per a Estàsia d'Ardena, perquè no sempre els pseudònims poètics coincidents s'han de referir a una mateixa persona.

⁴⁶ Aprofitem per donar a conèixer un detall biogràfic del personatge, amb el que hem topat casualment: Estàsia fou educanda al monestir de Valldonzella, segons consta al testament (peça III) de la seva mare, Lluïsa d'Ardena i de Sabastida, del 6 de juliol de 1639 a *Alegacion jurídica* 1801 (Fullet Bonsoms núm. 12.007, Biblioteca de Catalunya). A l'època, Valldonzella era fora muralla, prop de la Creu Coberta, als terrenys que actualment ocupa la casa Golferichs. A la batalla de Montjuïc de 1641 quedà molt malmès, i es van haver de reubicar les noies dins la ciutat. En tot cas, anys més tard, a l'època del setge, la majoria de dames d'alt estatus sembla que havien marxat de Barcelona. Si és que és a Estàsia a qui fa referència la composició podria ser que fos a Perpinyà, on la seva família tenia propietats.

⁴⁷ Veg. les rúbriques a la nota 36.

⁴⁸ *Dietaris de la Generalitat de Catalunya* 1994-2007, VI (anys 1644 a 1656): 533-534. Reproduïm els següents fragments: «En aquest die, Monjuich senyalà tot lo die nostra armada. Féu molt poch vent, y axí, no pugué envastir. La dels espanyols estigué tot lo die en arma». O: «Déu nos done bon vent, perquè la nostra puga entrar, que ns estam morint de fam, si lo Senyor no ns ampara».

de vent. L'al·lusió a la falta d'aire es repeteix a la novena estrofa: «Però tot és burla, / que es pot esmenar / ab una ventada / la set i la fam» (vv. 65-68)⁴⁹.

Quant a la set, s'han de conformar amb aigua brocàs (en lloc de vi brocàs, semblant al moscatell), en contrast irònic: «Ploren les tavernes / ab aigua brocàs» (vv. 9-10). Observem com el tema de l'escassetat de queviures és tractat a *La botella s'és morta* des d'una perspectiva jocosa. L'estratègia de Joan Josep d'Àustria fou fer capitular la ciutat per fam i, en aquest sentit, el poema és una relació de tot el que s'anava exhaurint, com ara la carn: «Los cavalls lleugers / ja són tan pesats / que un carnisser coixo / los alcançarà» (vv. 17-20)⁵⁰. La carestia feia que menjar carn de cavalcadura es considerés un privilegi⁵¹. Els carnisseros no disposaven de carn a la botiga: «Ja los carnisseros / estan descarnats, / i els ossos s'augmenten / quan mengua la carn» (vv. 25-28). Destaquem el doble sentit en què minva (*mengua*) la carn per vendre, alhora que minva el pes dels homes i, en conseqüència, els ossos es fan més visibles (*s'augmenten*).

S'esgoten també les reserves de blat, element bàsic de l'alimentació: «Los pallols de cambres / s'estan acabant» (vv. 33-34). «Grunyen los molins / de pur rovellats» (vv. 41-42) és una menció del temps que fa que escasseja el gra per moldre, degut a la sequera de 1650. Igualment s'acaben els medicaments (*los cordials*, vv. 35-36). Amb aquest panorama i estant la set i la fam per proveir, l'amor té dificultats per mostrar-se: «La senyora Venus / tremolant està, / que sens Baco i Ceres / no es pot escalfar» (vv. 57-60), essent Venus una metonímia de la libido (cf. Terenci, «Sine Cerere et Baccho friget Venus»).

5. Conclusions

A través del quadre *l'Entrega de les claus de la ciutat a la Immaculada* hem volgut presentar els components d'un episodi de l'inici del setge: la pesta, l'arribada i apostament de l'enemic, la por dels barcelonins i la necessitat de posar-se sota la protecció de la Verge, el gust del barroc pel cerimonial, i l'estira-i-arronsa amb les claus dels portals d'alta càrrega simbòlica.

Per mitjà de la recerca documental, hem pretès demostrar que el paper que jugà Francesc Fontanella en la guerra durant aquest període fou molt més rellevant del que s'havia dit fins ara, i estigué estretament vinculat amb el funcionament de la Vint-i-quatre. Les troballes d'arxiu perfilen Fontanella com a home d'acció amb una alta capacitat organitzadora. A més, hem identificat l'amic poeta, Francesc Granollacs i de

⁴⁹ Amb referència a l'assumpte del socors marítim de La Fèriere, la superioritat de l'armada espanyola i la successió de fets entre el 2 i 9 d'agost, veg. Muñoz – Catà 2001: 237-238.

⁵⁰ Els cavalls lleugers (dels soldats o de transport), ara famolencs i emmalaltits, s'han tornat tan lents (*pesats*) que els pot atrapar un carnisser coix.

⁵¹ «Lo major regalo que tenian los de la present ciutat ere poder menjar carn de cavall y burro, de tal manera que, tothom comunament ne menjava sens fer-los ninguna esfarsa [= por], y diu molt bé aquell refrany, que la necessitat no té lley», *Dietaris de la Generalitat de Catalunya* 1994-2007, VI (anys 1644 a 1656): 532, 26 jul. 1652.

Millàs, com a mestre de camp d'un dels terços de Barcelona; el seu nomenament potser va tenir relació amb l'ascendent i proximitat del primer.

Servint-nos de les composicions del cicle del setge, hem intentat evidenciar, una vegada més, que Francesc Fontanella fou un poeta amb una extraordinària amplitud de registres (del culte al popular) i un gran lector, que estigué al dia dels principals corrents literaris i de l'antiguitat clàssica. L'expressió de la metarealitat, tema central d'aquest congrés, és especialment interessant en un individu com ell per a qui la literatura i la vida estigueren fortament imbricades. Els tres poemes presentats poden ser llegits com a projeccions calidoscòpiques d'una realitat viscuda altament desestabilitzant. La lectura de la història se'ns ofereix especialment distorsionada per la dimensió jocosa a l'episodi del final del setge que representa *La botella s'és morta*.

Apèndix I



Fig. 1. Joan Arnau, *Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada*, 1651, Sant Sever, Barcelona. © CRBMC Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya. Fotògrafs: Carles Aymerich i Ramon Maroto.



Fig. 2. Comparació del costat dret de l'*Entrega de les claus de la ciutat de Barcelona a la Immaculada* © CRBMC amb una fotografia conservada a l'Institut Amatller d'Art Hispànic.

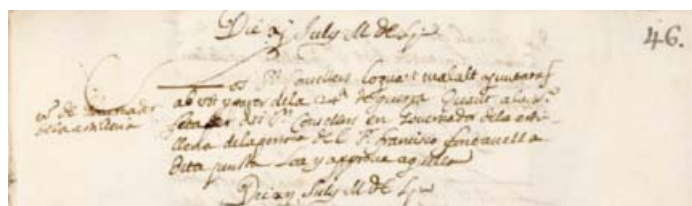


Fig. 3. Nomenament de Francesc Fontanella com a governador de l'artilleria. AHCB1-002/CCAM, 11/1B III-5, *Deliberacions de guerra*, f. 46 (fragment).

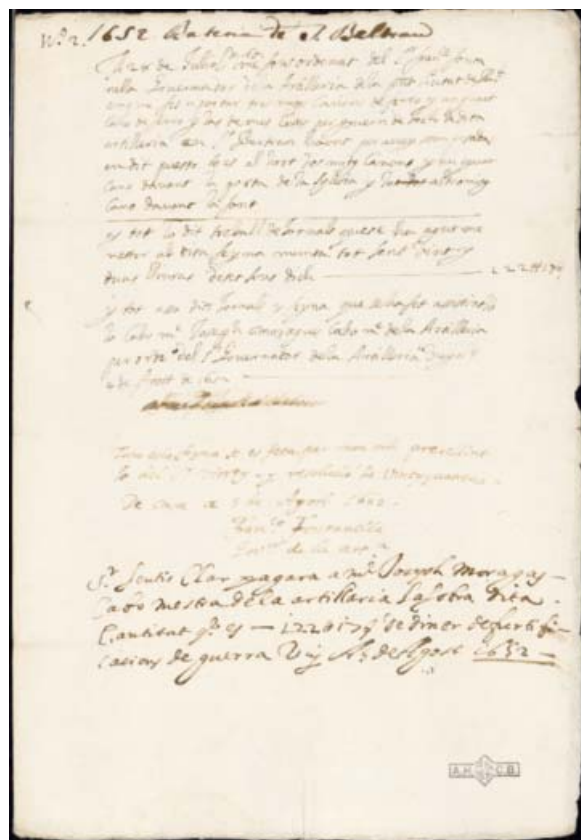


Fig. 4. Autògraf de Francesc Fontanella (a partir de «Tota esta feina...»). AHCBI-002/CCAM, 11/1C.III-6, Política i guerra, núm. 2.

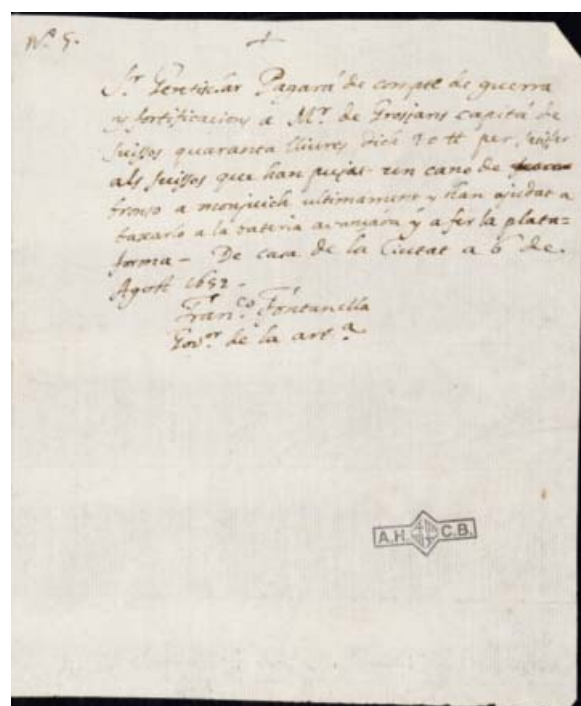


Fig. 5. Autògraf de Francesc Fontanella. AHCBI-002/CCAM, 11/1C.III-6, Política i guerra, núm. 4.

Apèndix II

I

Estant Fontano en lo siti de Barcelona, féu esta lletra que canta un amant ses penes donant consells a un rossinyol

Dolç esperit de la selva, indivisible vivent que a nostres sentits no dónes altre objecte que la veu;	4
nou Orfeo que a les feres, a les riberes, als vents, suspengueres lo feroç, lo ràpido, lo lleuger;	8
ja oprimit entre los llaços olvides lo dolç accent, mes, oh llaços venturosos! si los de l'amor no sents.	12
Sol·licitant harmonies, te regala qui t'ofèn, i, quan tes presons fabrica, és de ton cant presoner.	16
En eixa presó dorada canta, oh venturós ocell!: lograràs ab mil contentos una llibertat que perds.	20
Mes, si en la selva tenies ton amorós pensament, com podrà cantar qui deixa la mitat de si mateix?	24
O no cantes o, si cantes, canta i plora juntament: canta per lo que has tingut i plora lo que no tens;	28
canta les passades ditxes i les ploraràs també, que lo que al sentir fou glòria és al recordar turment.	32
D'un exemplar llamentable seràs exemple funest: seràs sombra de mes penes, seràs eco de ma veu.	36

II

Al so d'un instrument, canta un amant sos amors estant apartat de sa dama. Lletra que féu Fontano estant assitiat en Barcelona

Tes prendes, Elisa mia,
conec millor quan me falten;
ai! no conegué tes prendes
qui pensa viure deixant-les; 4
les deixa, no les olvida,
ma firmesa enamorada;
ai! que no deslliguen penes
lo que sols rompen les Parques. 8
L'esperança i la fortuna
ab mortal furor batallen;
ai! si la fe no socorre,
rendida està l'esperança; 12
rendida està, no difunta,
que l'anima la constància;
ai! esperança infeliç,
feliç jo, si no fos llarga; 16
durarà puix l'alimenten
les ànsies més inhumanes;
ai! no rendirà lo siti,
a qui alimenten les ànsies. 20
Oh sagrada llei d'honor!
sagrada sí, mes tirana;
ai! torna passades ditxes
o borra ditxes passades. 24
Honrosa causa m'ausenta,
dur efecte me maltracta;
ai! que la causa disculpa,
mes no consola la causa. 28
Té llàstima, Elisa mia,
de ma pena desdixada,
ai! si llàstima mereix,
lo qui a si mateix se mata. 32
A penes perdo tos ulls
que als meus la mort amenaça;
ai! que no mereix lo viure
qui de sa vida s'aparta. 36
Fatigades les potències,
l'últim repòs aguarden;
ai! que sens cobrar la vida
sols lo repòs se retarda. 40
No sé si respiro, Elisa,
sé que mor puix que tu em faltes;
ai! que les penes m'animen,
ai! que les glòries m'acaben. 44

Ai! dura ausència,
ausència amarga,
o muda la fortuna o la memòria,
o abrevia la vida o l'esperança. 48

III

Lletra que féu Fontano en lo últim del siti de 1652

— La botella s'és morta,
vagen-la a enterrar.
— Dintre nostres entranyes
enterrada jau! 4

Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará. 8

Ploren les tavernes
ab aigua brocàs,
i el vent de les bótes
nos falta en lo mar. 12

Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará. 16

Los cavalls lleugers
ja són tan pesats
que un carnisser coixo
los alcançará. 20

Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará. 24

Ja los carnisseres
estan descarnats,
i els ossos s'augmenten
quan mengua la carn. 28

Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará. 32

Los pallols de cambres
s'estan acabant,
i també s'acaben
tots los cordials. 36

*Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará.* 40

Grunyen los molins
de pur rovellats,
mentres la duana
està per llogar. 44

*Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará.* 48

Les pobres pasteres
estan boquejant;
los forns nos fan boques,
nosaltres badalls. 52

*Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará.* 56

La senyora Venus
tremolant està,
que sens Baco i Ceres
no es pot escalfar. 60

*Diguen què serà,
diguen què sera,
que si Baco nos falta
tot nos faltará.* 64

Però tot és burla,
que es pot esmenar
ab una ventada
la set i la fam. 68

*Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará.* 72

— La botella s'és morta,
vagen-la a enterrar.
— Dintre nostres entranyes
enterrada jau! 76

*Diguen què serà,
diguen què serà,
que si Baco nos falta
tot nos faltará.* 80

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Alegacion jurídica por don Joseph de Çabastida de Ardena, Darnius y Cartellá, Baron del Albí en el pleyto que contra él siguen los ilustres Marqueses de Villel, Condes de Darnius, en la Real Audiencia sobre vindicacion de los bienes de Çabastida visto en 1801* (1801), Barcelona, Francisco Suriá y Burgada Imp.
- Bofarull, A. (1847), *Guia-Cicerone de Barcelona, o sea Viaje por la Ciudad con el objeto de visitar y conocer todos los monumentos artísticos, enterarse de todos los recuerdos y hechos históricos y saber el origen de todas las tradiciones mas orijinales, pertenecientes a ella*, Barcelona, Imprenta del Fomento.
- Dietaris de la Generalitat de Catalunya (1411-1714)* (1994-2007), dir. J. M. Sans, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de la Presidència, 10 vols.
- Manual de novells ardots vulgarment apellat Dietari del Antich Consell Barceloní* (1916), a cura de F. Schwartz i F. Carreras, Barcelona, Impremta d'Henrich y Companyia, vol. XV (anys 1649-1652).
- Poesia catalana del Barroc. Antologia* (2006), a cura d'A. Rossich i P. Valsalobre, Bellcaire d'Empordà, Vitel·la.
- Rúbriques de Bruniquer. Ceremonial dels magnífichs consellers y regiment de la Ciutat de Barcelona* (1914), Barcelona, Impremta d'Henrich y Companyia, vol. III.

B. Letteratura secondaria

- Betrán, J.L. (1990), *Sociedad y peste en la Barcelona de 1651*, dins "Manuscrits", 8, pp. 255-282.
- Capdeferro, J. (2009), *Aggiornamento biogràfic de Joan Pere Fontanella (1575-1649)*, dins *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, a cura de G. Sansano i P. Valsalobre, Girona, Documenta Universitaria, pp. 125-162.
- Capdeferro, J. (2012), *Ciència i experiència: El jurista Fontanella (1575-1649) i les seves cartes*, Barcelona, Fundació Noguera.
- Codina, F. (2003), *Verdaguer sentint un rossinyol: el paradís perdut, el cel, el cant impossible*, dins *Professor Joaquim Molas: memòria, escriptura, història*, Barcelona, Universitat de Barcelona, vol. I, pp. 329-346.
- García, A. (2015), *Els poemes laudatoris de Francesc Fontanella als liminars d'obres d'altres autors*, dins *Actes del XVII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, València del 7 al 10 de juliol de 2015, en premsa.
- Lida de Malkiel, M.R. (1975), *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.
- Meseguer, P. (2012), *El setge de Barcelona de 1651-1652. La ciutat comtal entre dues corones*, tesi doctoral en línia, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Departament d'Història Moderna i Contemporània, <<http://hdl.handle.net/10803/107900>>
- Miralles, E. (2009), *Per a una lectura de l'"Ambaixada del príncep Licomandro a l'emperador de Bugia" de Francesc Fontanella*, dins *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, a cura de G. Sansano i P. Valsalobre, Girona, Documenta Universitaria, pp. 271-301.
- Miralles, E. (2015), *Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre-ofrena i un testament literari*, dins "Zeitschrift für Katalanistik", 28, pp. 187-230.

- Miralpeix, F. (2008), *Addenda a la biografia del pintor Joan Arnau Moret (1603-1693)*, dins "Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi", 22, pp. 21-44.
- Miralpeix, F. (2012), *Pestes, plagas y guerras. El encargo artístico votivo en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XVII*, dins *Les altres guerres de religió. Catalunya, Espanya, Europa (segles XVI-XIX)*, a cura de X. Torres, Girona, Documenta Universitaria, pp. 231-256.
- Miró, M.M. (1995), *La poesia de Francesc Fontanella*, Barcelona, Curial, 2 vols.
- Muñoz, A. – Catà, J. (2001), *Setge o capitulació de Barcelona de 1652*, dins "Quaderns d'Història", 6, pp. 231-247.
- Rossich, A. (2012), *Intertextos: sobre les fonts i els motius literaris de "Lo Desengany" de Fontanella*, dins "Caplletra", 52, pp. 207-228.
- Rossich, A. – Miralles, E. (2014), *Un pròleg desconegut de Francesc Fontanella*, dins "Els Marges", 102, pp. 90-102.
- Sansano, G. (2006), *Algunes notes sobre les fonts dramàtiques de la "Tragicomèdia pastoral d'amor, firmesa i porfia", de Francesc Fontanella: "Il pastor fido", de Guarini i les comèdies de pastors de Lope de Vega*, dins *Actes del Tretzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, coord. S. Martí, a cura de M. Cabré, F. Feliu, N. Iglésias i D. Prats, Barcelona, Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes - PAM, vol. I, pp. 281-293.
- Simon i Tarrés, A. (2007), *Ecos catalans i hispànics de la caiguda de Barcelona al 1652, Discurs de recepció d'Antoni Simon i Tarrés com a membre numerari de la Secció Històrico-Arqueològica, llegit el dia 29 de novembre de 2007*, Barcelona, IEC.
- Sanabre, J. (1956), *La acción de Francia en Cataluña en la pugna por la hegemonía de Europa (1640-1659)*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona.
- Serra, G. (2001), *La Vint-i-quatrena de Guerra. Mesures del Consell de Cent en començar la guerra dels Segadors*, dins "Barcelona Quaderns d'Història", 5, pp. 217-230.
- Torres, X. (2009), *El poeta al peu del canó*, dins *Fontanellana. Estudis sobre l'època i l'obra de Francesc Fontanella (1622-1683/85)*, a cura de G. Sansano i P. Valsalobre, Girona, Documenta Universitaria, pp. 163-177.
- Valsalobre, P. (2008), *Francesc Fontanella: una biografia excessiva*, dins "Revista de Catalunya", 239, pp. 71-98.
- Valsalobre, P. (2010), *Mudats tots los perfils: Aportacions a la biografia de Francesc Fontanella*, dins "Els Marges", 92, pp. 54-81.
- Valsalobre, P. (2012), *La Signora Letteratura i Madame Politique es troben al carnaval amb el poeta Francesc Fontanella: una doble lectura de les festes de 1647*, dins *Literatura en la Guerra de Treinta Años*, a cura de S. Boadas, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, pp. 109-127.
- Valsalobre, P. (2013), *L'egloga urbana: un ossimoro fontanelliano*, dins *Ciutat de l'amor. Scrivere la città, raccontare i sentimenti*, a cura de M. Carreras, N. Puigdevall, P. Rigobon, V. Ripa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 281-302.
- Valsalobre, P. (2015a), *Per a una edició crítica de la poesia de Francesc Fontanella*, dins "Els Marges", 105, pp. 84-107.
- Valsalobre, P. (2015b), *Sobre la transmissió manuscrita de l'obra poètica de Francesc Fontanella: els cançoners principals i l'ordenació dels textos*, dins "Zeitschrift für Katalanistik", 28, pp. 167-186.
- Valsalobre, P. (2015c), *En els marges de la poesia fontanellana: els textos d'atribució dubtosa o falsa (una aproximació)*, dins "Revista de cancioneros impresos y manuscritos", 4, pp. 132-166.

ANNA GARCIA BUSQUETS holds a BA in Hispanic Philology from the University of Barcelona, specialising in Literature (1995), an MBA from the ESADE Business School (1998) and a Master's Degree in Introduction to Research in the Humanities: History, Art, Philosophy, Language and Literature (2013) from the University of Girona, through which she published *Rahó de l'esperit (1709-1714) de Teresa Mir i March, l'autobiografia espiritual d'una laica. Edició crítica*. She has been a member of the Modern Literature Research Group of the University of Girona and a researcher of the Modern Catalan Literature research line of the Institute of Catalan Language and Culture (ILCC) since 2012. She is currently working on her PhD thesis on the study and critical edition of the civil and moral poetry of Francesc Fontanella, supervised by Pep Valsalobre, which forms part of the following research projects funded by the Spanish Ministry of Economy and Competitiveness: *Obra poética de Francesc Fontanella (1622-1682/83) (2013-2015). Edición crítica* and *Teatro y obra poética completa (II) de Francesc Fontanella. Edición crítica (2016-2018)*. She has published the study *Notícia d'una mística catalana de principi del segle XVIII: Teresa Mir i March i la seva autobiografia espiritual Rahó de l'esperit* ("Scripta", 1, 2013) and has presented the following papers: *Els poemes laudatoris de Francesc Fontanella als liminars d'obres d'altres autors* (17th International Colloquium on Catalan Language and Literature. International Association of Catalan Language and Culture - AILLC, València 2015), *El setge de Barcelona (1651-1652) i el poeta-artiller Francesc Fontanella* (11th International Congress of the Italian Association of Catalan Studies - AISC, Torino 2015) and *A primera sang: batalles nupcials en la Catalunya barroca* (LXII Anglo-Catalan Society Annual Conference, University of Leeds, 2016).

E-MAIL a.garcia.busquets@gmail.com

LES TRANSFORMACIONS A LES CARTES LITERÀRIES DE FRANCESC FONTANELLA¹

Marc SOGUES

ABSTRACT • Francesc Fontanella (Barcelona 1622 – Perpignan? 1682/83) wrote several poetic letters in which, apparently, different authors address to different addressees. The purpose of this study is to show that, despite the variety of names and characterisations, there is only one author and one addressee and the hypothesis is that these texts should be read under the light of an idea that is central to the baroque aesthetic mentality: that of transformation.

KEYWORDS • Baroque Literature, Poetic Letters, Epistolography, Catalan Poetry of the 17th century.

1. Introducció

El present treball se centra en una part molt concreta de l'obra poètica de Francesc Fontanella: les composicions que trobem entre les pàgines 146-178 del manuscrit 68 de la Biblioteca Lambert Mata de Ripoll². Es tracta, pràcticament en tots els casos, de textos que comparteixen la particularitat d'estar escrits en forma de carta³. Conformen dos cicles literaris diferents, que anomenaré Cicle de les monges dels Àngels i de Jerusalem (pp. 146-167) i Cicle dels rams (pp. 168-178), i comparteixen el tret de ser composicions de to jocós, que alternen –de vegades dins un mateix text– el vers i la prosa. El primer cicle,

¹ Aquest treball s'inscriu en el projecte de recerca del Ministerio de Economía y Competitividad, ref. FFI2012-37140/FILO. Vull agrair les contribucions realitzades pels companys del grup de recerca en literatura catalana de l'època moderna de la Universitat de Girona: els professors Pep Valsalobre i Albert Rossich, i les doctorandes Anna Garcia, Marta Castaño i Verònica Zaragoza. Així mateix, agraeixo també les aportacions de la professora Eulàlia Miralles.

² Aquesta elecció respon al fet que es tracta d'un testimoni segurament molt proper a un original compilat pel mateix autor. Sobre aquest manuscrit, veg. Rossich – Miralles 2014 i també Miralles 2015.

³ No són les úniques composicions de Fontanella d'aquestes característiques. Per a una identificació exhaustiva de totes les cartes dins el corpus poètic fontanellà, veg. Sogues 2015.

escrit a Barcelona entre 1646 i 1648⁴, consta de quinze textos i és un intercanvi epistolar en què participen el poeta i les monges de dos convents barcelonins: el de dominiques dels Àngels i el de clarisses de Jerusalem. El segon cicle l'integren setze cartes enigmàtiques i galants que el poeta adreça a una dama del Rosselló i ha estat datat a principis de la dècada de 1640⁵.

El variat repertori de noms i de caracteritzacions que reben l'autor i les dames a les quals s'adreça podria fer-nos pensar que no hi ha un únic autor i una única dama, sinó diversos autors que s'adrecen a dames diferents. I que, consegüentment, cap dels dos cicles té una pretensió unitària. El propòsit del present treball, però, és demostrar que això no és així. Per fer-ho, parteixo de la hipòtesi que tots dos cicles s'han de llegir a la llum d'una idea que és central en la mentalitat estètica del barroc: la de la transformació.

2. Una estètica de la transformació

I és que, en la visió barroca del món, la transformació és quelcom d'immanent a la realitat. Tant és així que és precisament sobre la constatació d'aquesta immanència que reposa l'articulació de bona part de les idees estètiques de l'època. Així, tal com ha explicat Rousset, la del barroc és una estètica en la qual «todo se descompone para volver a recomponerse arrastrado por el flujo de una incesante mutación, en un juego de apariencias en constante huida frente a otras apariencias» (Rousset 2009: 17). D'aquí que durant el barroc –això és, entre 1580 i 1670, aproximadament– es consolidin un seguit de temes característics i fàcilment recognoscibles, com són el canvi, la inconstància, les aparences enganyoses, la vida fugitiva i el món inestable (Rousset 2009: 8).

En aquest context, és fàcil d'entendre el renovat interès per un tòpic molt present en la mitologia clàssica grecollatina, el de la metamorfosi, que arriba a resultar molt productiu en les diverses disciplines de la creació artística tant al XVI com, especialment, al XVII. Potser l'exemple més conegut sigui la celebrada escultura *Apol·lo i Dafne*, de Bernini, que captura l'instant precís en què la nimfa, per escapar de l'assetjament del déu, s'està convertint en llorer. M'interessa portar a col·lació aquest exemple perquè Fontanella es va inspirar en aquesta mateixa escena per compondre dos dels seus sonets més cèlebres, dedicats a la mort de Nise: «Muda Dafne la planta fugitiva» i «Dafne veloç, Siringa fugitiva»⁶. I si bé no és pas la meua voluntat de referir-me ara i aquí a aquests poemes, penso que la seva menció es fa necessària per tal com constitueixen una mostra palmària de la familiaritat de l'autor amb el motiu que ens ocupa. Ara bé: a desgrat d'aquesta familiaritat, em cal precisar que el que trobarem en els textos que em dispo a analitzar no són exactament metamorfosis.

Perquè ja des d'Ovidi –que al primer vers de les *Metamorfosis* manifesta que el propòsit de la seva obra és «dir el canvis de les formes en nous cossos» (Ovidi 1932) – la

⁴ Sobre la datació d'aquests textos, veg. Sogues 2013: 55-57.

⁵ Miró 1995, I: 63: «Les cartes des de Perpinyà o a Perpinyà, núms. 339-345 [...], totes devien ser escrites en iniciar-se la dècada dels anys quaranta».

⁶ Veg. els dos textos en edició comentada a Valsalobre – Miralles – Rossich 2015: 115-117.

idea de metamorfosi ha estat indissociable de la de corporeïtat. O dit d'una altra forma: és un concepte que s'utilitza per fer referència a la transformació d'un cos en un altre cos. Els canvis que trobarem a les cartes de Fontanella, però, no afecten a la corporeïtat dels personatges, sinó que com veurem de seguida són mutacions que, per dir-ho de nou utilitzant paraules de Rousset, configuren un «juego de apariencias en constante huida frente a otras apariencias» i un món en el qual, en fi, «ya no hay caras, sinó máscaras» (Rousset 2009: 17). De fet les transformacions dels personatges fontanellans són exactament això: canvis de màscara que es palesen en els noms i en alguns trets de les caracteritzacions dels personatges. Ens trobem, en tot cas, davant d'uns personatges que mai deixen de ser el que són per esdevenir una altra cosa. Per això m'ha semblat que era imprecís utilitzar en aquest treball el terme 'metamorfosi' i he optat pel de 'transformació', que és més ampli, i no té les implicacions corporals del primer.

Si acceptem i apliquen aquesta idea a la lectura dels cicles esmentats de Fontanella, els dos conjunts de textos adquireixen un sentit unitari que no tenen altrament i que els confereix, em sembla, un gran interès. Per tal d'argumentar la meua proposta, a continuació analitzaré quines transformacions –quins canvis de màscara– experimenten els dos personatges més importants en cada un dels cicles: el poeta i la dama de la qual està enamorat –una dama que, ja ho avanço, molt probablement no és la mateixa en els dos casos. La meua intenció és, partint de l'anàlisi dels noms i de les caracteritzacions que dona el poeta a aquests personatges, argumentar que, tot i la seva aparença canviant, la identitat de l'autor i la destinatària dels textos no canvia dins un mateix cicle. Vegem-ho amb més concreció.

3. El Cicle de les Monges dels Àngels i de Jerusalem

El Cicle dels Àngels i de Jerusalem és una col·lecció de textos declaradament jocosos i pensats per divertir tant les monges d'aquests convents barcelonins com, probablement, també un cercle més o menys tancat d'amics de l'autor⁷. Més enllà d'aquesta vocació lúdica i jocosa, el cert, però, és que també constitueix una unitat narrativa que, de forma esquemàtica, es pot resumir en els termes següents: el poeta festeja una monja del convent dels Àngels que, en un principi, sembla correspondre a les seves pretensions. Ben aviat, però, i segurament induït per les mateixes monges dels Àngels, comença a sospitar que tant ella com les seves correligionàries mantenen una relació poc casta amb un frare blanc, la qual cosa el porta a renegar dels amors mongívols en general, i del de la dama a la qual festejava en particular, i a declarar-se desenganyat de l'amor. Més tard, però, comprendrà que la sospita sobre el frare era infundada i que les monges li han gastat una broma, per la qual cosa acabarà fent mofa del frare i reprenent el contacte epistolar amb les religioses, tot demanant-los que no tornin a prendre-li el pèl.

Per arribar a construir la lectura que acabo d'esbossar és necessari, com ja he avançat, comprendre les transformacions que experimenten els dos personatges principals de la història, és a dir, el poeta i la monja. Cal aclarir que no són les úniques transformacions

⁷ Sobre aquesta qüestió veg. Sogues 2013: 40-41.

que es produeixen a les cartes –de fet també trobaríem sotmesos a transformacions alguns personatges secundaris, i fins i tot alguns dels espais on es desenvolupa l'acció–, però sí que em sembla que són les més importants de cara a comprendre el desenvolupament argumental dels textos.

Comencem examinant els rols del personatge del poeta dins el cicle: en primer lloc, a les cartes I, II, III i V, apareix com l'«errant cavaller» d'una dama a la qual anomena «Belinda». Són textos de to cortès i jocós, que adopten la retòrica i els codis de les novel·les de cavalleries. Tant és així que el poeta, que signa la primera i la tercera de les epístoles amb el nom de «Fontano», s'atorga la consideració de «Cavaller de Belinda», i a la cinquena la de «Cavaller Desenganyat»⁸. En canvi, les cartes que segueixen –la VI i la VII– ja no continuen en aquesta línia: l'enamorat no és objecte de cap caracterització especial sinó que queda reduït a una veu poètica masculina que s'adreça a un rossinyol per confiar-li les seves preocupacions amoroses en to de confidència i amb l'esperança que les transmeti a una dama a la qual anomena «Elisa». En contrast amb aquest registre, tant a la carta IV com a tota la seqüència de cartes compresa entre la VIII i la XV, tornem a trobar el poeta amb el nom de «Fontano» i adoptant el rol d'un devot de monges, un personatge tan arquetípic com el del cavaller, i amb una llarga tradició en la literatura satírica⁹.

Del que acabo d'explicar es desprèn que la veu poètica canvia tres vegades de màscara literària –de cavaller a enamorat sense atributs, i a devot de monges–, per bé que, com a mínim en la primera i la tercera, conserva el nom («Fontano») –un nom, per cert, que també és fruit d'una transformació: la que experimenta el cognom de l'autor en el pas de la realitat a la realitat literària. Malgrat aquests canvis, la continuïtat del nom i, en fi, el sentit global dels textos, no deixen gaire espai per al dubte: el poeta és l'autor de tots els textos de veu poètica masculina¹⁰, i cap de les màscares adoptades no resulta un veritable impediment a l'hora d'identificar-lo.

⁸ Tant en aquest cicle com en el següent em referiré a les composicions a través d'una xifra que indica l'ordre que ocupa el text al manuscrit de Ripoll. Així, al cicle dels Àngels, he numerat les composicions de la I a la XV, i en el dels Rams de la I a la XVI. D'altra banda, cal aclarir, també, que totes les citacions dels textos fontanellans apareixen regularitzades seguint els criteris definits per Albert Rossich a Rossich – Valsalobre 2006: 25-36. Tots els textos citats provenen de l'edició crítica de les composicions epistolars fontanellanes que estic duent a terme actualment en el marc de la meua recerca doctoral, inserida dins el projecte d'edició crítica de l'obra completa de l'autor. Sobre aquest projecte veg. Valsalobre 2015.

⁹ La literatura sobre amors mongívols és un gènere molt conreat durant el barroc. Sobre aquesta qüestió, en l'àmbit hispànic, veg. Gómez 1990 i, en l'àmbit català, tot i que manca encara una visió panoràmica de la qüestió, podeu llegir per exemple, els poemes 9, 10, 24, 39, i especialment, 50 i 84 de Rossich – Valsalobre 2006.

¹⁰ Cal precisar que no tots els textos del cicle es deuen –almenys formalment– a la ploma del poeta: la carta II la signa Belinda, la IX, les monges dels Àngels i la XI, les de Jerusalem. No és possible aclarir si efectivament les monges van escriure els textos que signen o si els devem també al mateix Fontanella; de fet, hi ha elements que permetrien argumentar a favor de totes dues hipòtesis. Sobre aquesta qüestió, veg. Sogues 2013: 40-41.

Si en el cas del poeta, malgrat les diferents màscares que s'emprova a les composicions, no resulta difícil entendre que és un únic personatge, en el de la dama una primera lectura ens podria portar a pensar que, de fet, no és una dona sola, sinó que Fontano en festeja almenys quatre: a les cartes d'estil cavalleresc hi trobem «Belinda», mentre que en els poemes amorosos en què el poeta s'adreça a un rossinyol la dama rep el nom de «Elisa» i, encara, a les cartes mongívoles és anomenada «Menandra» i «Belisa».

Hi ha diverses raons per argumentar que, malgrat els canvis de nom, la dama és sempre la mateixa. Potser la més evident és que, deixant de banda el cas de Menandra, que aclariré més endavant, tota la resta deriven del nom «Isabel»: «Belisa» és el que s'aconsegueix de forma més directa, invertint l'ordre de les síl·labes de l'antropònim original, i «Belinda» no és sinó una reformulació en clau cavalleresca d'aquesta forma secundària. Per la seva banda, «Elisa» és la forma apocopada del nom «Elisabet» i cal recordar que «Elisabet» i «Isabel» són, de fet, el mateix nom.

He pogut documentar la presència, durant els anys de la composició de les cartes d'una dona amb el nom d'«Isabel» dins la comunitat dels Àngels: el llibre de vesticions del convent testimonia que Jerònima Maria Eulàlia Balet i Rifós, nascuda el 21 de febrer de 1621 i filla de Guillem Balet i Magdalena Rifós, hi va ingressar el 9 de juliol de 1639, a 18 anys, i que, en fer-ho, canvià el seu nom pel d'Isabel-Jerònima. Hi consta, també, que va professar com a monja el primer dia de maig de l'any 1641¹¹. Tot amb tot, si es tracta d'una simple coincidència o si va ser aquesta dama la que va motivar la composició de les cartes és quelcom que, amb les dades de què dispo actualment, és no puc afirmar amb seguretat.

Tornant als noms de la dama, el cas de «Menandra» és força menys evident que els de Belinda/Elisa/Belisa però penso que es pot explicar de la següent manera: l'únic moment en què Fontano s'hi refereix amb aquest nom és quan ja ha comprès que les monges dels Àngels li han gastat una broma a través del joc amb el frare blanc. Si recordem que Menandre va ser un dels pares de la comèdia grega, és versemblant pensar que el poeta encunya aquest criptònim per qualificar la seva dama de comedianta i bromista. A més a més, que es refereixi a ella en aquests termes em fa pensar que la identifica com l'artífex de la broma de què ha estat objecte, i en la qual ha comptat amb la complicitat de les altres monges dels Àngels.

Hi ha encara un altre indicatiu que ens permet argumentar a favor de la hipòtesi que la dama és sempre la mateixa i el trobem a les cartes VI i VII, en les quals apareix simbolitzada per una «filomena» –que, de fet, és una oreneta. En la mitologia grega, Filomena era una princesa atenenca que va ser violada pel seu cunyat Tereu, el qual, per evitar que pogués explicar el seu crim, li va tallar la llengua i la va empresonar. Després d'aconseguir escapar del seu captiveri, els déus van transformar Filomena en una oreneta¹².

¹¹ Aquestes dades consten al Llibre vermell de Arxiu del Monestir dels Àngels (AMA), que conté les vesticions i professions de les religioses entre 1481-1750.

¹² Algunes versions del mite expliquen que va ser convertida en rossinyol, però als textos de Fontanella analitzats, atès que ja hi apareix un rossinyol i que es esmentat com a tal de forma explícita, em sembla que cal entendre 'filomena' com a sinònim d' 'orenetas'.

Cal fer notar que dos dels trets característics de la protagonista d'aquesta història –la mudesa i el confinament– podrien remetre a dues de les condicions imposades per la vida conventual: el silenci i la clausura.

De fet, la condició de monja de la dama és allò que permet reconèixer-la en tot moment, ja que aquesta condició és advertida, des de la primera carta –on Belinda, malgrat ser tractada de «Princesa» per Fontano, és presentada ja com a «monja»–, fins a la darrera, on Fontano es refereix a Belisa com a «dolça mongeta». En l'endemig trobem la dama transformada en filomena (i ja he explicat els possibles paral·lelismes d'aquesta figura mitològica amb la figura de la monja) i també, quan rep el nom de Menandra, formant part del col·lectiu de monges dels Àngels.

4. El Cicle dels rams

L'estratègia d'emascarar els personatges dessota noms i aparences canviants no és exclusiva del cicle dels Àngels i de Jerusalem: la trobem també –i portada encara més a l'extrem– en l'altre cicle estudiat aquí, el Cicle dels rams. Aparentment, aquestes composicions no presenten un fil argumental comú; es diria, més aviat, que simplement comparteixen un mateix propòsit –el de divertir i festejar una dama– i alguns referents d'ordre temàtic, literari i geogràfic.

El propòsit es fa palès a cada moment en les recurrents al·lusions a la bellesa i singularitat de la destinatària, així com en les paraules del poeta a la carta XIII, en la qual manifesta el desig que el seu text serveixi com a «divertiment agradable de vostre [= de la dama] singular ingeni». Pel que fa als referents comuns, no m'ocuparé aquí dels literaris i geogràfics, perquè no experimenten transformacions remarcables. En relació amb els segons només vull apuntar que es tracta de topònims que conviden a pensar que la dama a la qual s'adrecen els textos devia ser rossellonesa. Finalment, quan parlo dels referents d'ordre temàtic compartits pels textos, em refereixo als que permeten construir tot el joc de màscares dels dos personatges, i és en aquests referents que voldria centrar-me.

La interpretació del Cicle dels rams que acabo d'esbossar, és clar, presuposa quelcom que jo he assumit d'antuvi però que, de fet, i com ja passava en el Cicle dels Àngels i Jerusalem, segurament no resulti del tot evident en una primera lectura: l'autor i la destinatària dels textos són, al llarg del cicle, els mateixos. Aquí, a diferència del cicle anterior, hi ha un únic autor (el poeta) i una única destinatària (la dama)¹³. Ara bé, la diversitat de noms i màscares de l'un i –sobretot– l'altra, poden arribar a fer difícil arribar a aquesta conclusió. Aquesta diversitat queda plasmada en la taula següent, que he confegit a partir de l'examen de les rúbriques i d'alguns dels passatges de cada un dels textos. Hi indico entre cometes les cites textuais i entre claudàtors les dades no explícites però que es poden inferir de la lectura seqüencial dels textos. També faig en cursiva algunes observacions que m'han semblat necessàries per explicar millor cada cas.

¹³ Recordem que al Cicle de les monges dels Àngels i de Jerusalem, hi ha tres textos que, almenys aparentment, són escrits per les monges. Sobre aquesta qüestió, veg. la nota 14.

	Autor	Destinatària
Carta I	«un devot»	«una devota»
Carta II	«un cavaller»	«una dama que es deia Ham» «bella pescadora»
Carta III	<i>No s'especifica, però podem sobreentendre que es tracta del mateix cavaller que a la carta anterior</i>	«Divina amazona» «ham admirable dels cors» «sol rei de la gentilesa» «Talestris»
Carta IV	«el mateix» [= un cavaller]	«Geneta de Canet» «reina de les pescadores»
Carta V	«Terrat sens teules» <i>No s'especifica, però podem sobreentendre que es tracta del mateix cavaller que a la carta anterior</i>	«a la mateixa» «Flor dels hams i ham de les flors»
Carta VI	«Fontano»	«un cavaller»
Carta VII	«un galant»	«una dama que es deia [aquí hi ha un espai en blanc]» «reina de les flors»
Carta VIII	<i>No s'especifica, però podem sobreentendre que es tracta del mateix galant que a la carta anterior</i>	<i>Cap referència a la destinatària però, d'acord amb la rúbrica –«Enviant-li un altre ram ab esta lletra»– podem pensar que és la mateixa que a la carta anterior</i>
Carta IX	«Pare Terrats» «Vostre tres F»	«Missenyora» <i>Tot i que no s'especifica, es pot entendre que es tracta de la mateixa dama a la qual anava destinada la carta anterior</i>
Carta X	«lo mateix» [= Pare Terrats]	<i>Cap referència a la destinatària</i>
Carta XI	«Pare Terrats»	«Mademoiselle». <i>Tot i que no s'especifica, es pot entendre que es tracta de la mateixa dama a la qual anava destinada la carta anterior</i>
Carta XII	«lo mateix» [= Pare Terrats]	«A la primera». <i>Tot i que no s'especifica, es pot entendre que es tracta de la mateixa dama a la qual anava destinada la carta anterior</i>
Carta XIII	<i>L'envia el mateix Pare Terrats però explica que és un text escrit per la cosina de Talestris</i>	«Talestris»
Carta XIV	<i>No s'especifica, però se sobreentén que continua essent el Pare Terrats</i>	«Bella Taleristes» «bellíssima Talabistris» «la reina de les flors»
Carta XV	«un galant»	«dama que es deia Terrena»
Carta XVI	«lo mateix» [= un galant]	<i>No s'especifica</i>

Pel que fa a l'autor dels textos, la qüestió no sembla revertir gaire complexitat, i menys encara si tenim en compte les transformacions que ja li hem vist experimentar en el cicle anterior: tant aquí com allà el trobem sota la forma d'un«devot» i un«cavaller», i emprant explícitament el pseudònim de «Fontano». També hi és com a «galant», un apel·latiu que no s'autoatribuïa explícitament en els textos dels Àngels i Jerusalem però que no deixa de ser un sinònim laïcitzant de «devot». Aquí em sembla que és oportú de preguntar-se fins a quin punt la consideració de «devot» (i la de «devota» que, en consonància, dedica a la dama a la carta I), assenyalen que la dama a la qual van adreçats aquests textos –la qual, com aclariré una mica més endavant, no és la mateixa de les cartes anteriors– també és monja. Ara per ara, però, no puc fer més que plantejar aquesta possibilitat que les dades disponibles no em permeten confirmar ni desmentir.

L'única dificultat interpretativa que cal salvar per reconèixer la figura de l'autor en el Cicle dels rams és la màscara del «Pare Terrats», amb la qual, explícitament o implícita, signa les cartes IX-XIV. Aquest nom sembla ser una troballa literària, és a dir, un resultat del propi procés de creació dels textos, i té el seu origen en la facècia que el poeta inventa per fer somriure la dama en la signatura de la carta V: parteix de la hipèrbole amb què li vol participar la constància de la seva devoció amorosa, segons la qual es declara «Vostre [= de la dama] a la pluja, al sol i a la serena». De la idea de «sol i serena» se'n deriva la de trobar-se a la intempèrie, no resguardat, i això, en alguna mesura, deu explicar per què rubrica la missiva com a «Terrat sens teules». Amb tot, és possible que la imatge del terrat sense teules també tingui algun altre sentit, a banda de la possible relació que acabo d'apuntar; un sentit que potser era evident per al poeta i la dama, però no per a d'altres lectors. I, tot i que no puc provar-ho, m'inclino a pensar que deu tenir alguna relació amb algun aspecte que no coneixem de la vida de l'autor, ja que, altrament, la metàfora emprada per a simbolitzar la seva constància amorosa hagués pogut ésser qualsevol altra.

Sigui com sigui, el poeta sembla oblidar-se de la imatge del terrat en la carta següent (la VI), que signa com a «Fontano», i també en les dues que trobem a continuació, on apareix com «un galant». Però la reprèn i la converteix en màscara poètica a la carta IX, la rúbrica de la qual resa: «A la mateixa ocasió envià lo Pare Terrats un ram compost de carxofes i algun [espai en blanc] ab esta carta»¹⁴.

Curiosament, i malgrat aparèixer a la rúbrica, l'autor no signa aquesta missiva amb el nom del Pare Terrats, sinó com «Vostre tres F». Si no m'erro, aquesta locució és un calc de la fórmula francesa de comiat epistolar *votre très fidel*, habitual a l'època. Però també és possible que l'expressió tingui un doble sentit perquè, en català, i llegit literalment, podria voler dir 'aquell que és vostre i que signa amb tres efes'. Com ja han explicat Rossich i Miralles, en un dels pròlegs del manuscrit de Ripoll, Fontanella s'identificava a través de tres efes que corresponien a les sigles del seu nom complet com a religiós: *fra Francesc Fontanella* (Rossich – Miralles 2014: 95). Si aquí com allà les tres efes identifiquen un Fontanella que ja és membre de la comunitat de dominics de Perpinyà, el

¹⁴ Aquesta carta apareix únicament al manuscrit de Ripoll i en aquest testimoni es deixa l'espai en blanc que indico.

text podria haver estat escrit amb posterioritat a l'ingrés de l'autor en la vida religiosa (1657) i potser també això explicaria que s'autodenomini «Pare» quan adopta la màscara del Pare Terrats. Amb tot, aquesta proposta interpretativa –que obligaria a corregir la datació proposada per Miró¹⁵–, ara per ara no pot ser més que apuntada a mode d'hipòtesi; no es pot provar de forma fefaent perquè que no en tenim cap evidència documental, fora dels mateixos textos. A més, al capdavant, cal recordar que Fontanella era, des de jove, doctor en dret canònic, per la qual cosa bé podria estar bromejant aquí entorn a la seva proximitat al món de la religió en algun moment anterior al seu ingrés en l'ordre dels dominics. Fins i tot, i si la dama fos aquí també una monja, la màscara del Pare Terrats podria ser simplement una estratègia d'aproximació, dissenyada per guanyar-se'n la simpatia.

Si fins aquí hem vist les transformacions del personatge de l'autor en els textos del Cicle dels rams, ara és hora d'analitzar les del personatge femení al qual van adreçades les missives. En aquest sentit, un dels aspectes més destacables és que en aquest cicle es dóna obertament el nom de la destinatària dels textos: es tracta, d'acord amb la rúbrica de la carta II, de «una dama que es deia Ham». Podríem pensar que «Ham» és un criptònim, és a dir, un nom pensat per ocultar la identitat real del personatge, però en aquest cas la correspondència del nom poètic amb el nom real de la dama és total i ha estat ja demostrada. De fet, el mateix manuscrit de Ripoll dóna la clau per a aquesta identificació, ja que inclou dades que permeten comprendre que aquest testimoni prové directament d'un que va ser confegit pel mateix Fontanella per lliurar-lo com a present a una dama anomenada Maria Teresa Ham (Rossich – Miralles 2014: 96-99). Per tant, en aquest cas no es pot parlar de criptònim, sinó d'un nom real. Un nom, això sí, que Fontanella aprofita poèticament per bastir tot un joc simbòlic en el qual la dama és presentada com a pescadora i el seu enamorat com a pescat, en una al·legoria que ve a significar la captura d'amor i que és recurrent en la poesia amorosa de l'autor.

En aquest cicle, com en l'anterior, el poeta dóna a la seva dama tractament de membre de la reialesa, un tractament que, evidentment, no respon a la realitat, sinó que s'ha d'entendre com una estratègia retòrica de l'enamorat per recalcar, exalçant-los, els mèrits de qui és l'objecte de la seva devoció. De vegades és un tractament ben explícit, com a les cartes III («sol rei de la gentilesa»), IV («reina de les pescadores») VII («reina de les flors») i XIII («Princesa del Termodont»), i de vegades hi és de forma velada, com quan l'anomena Talestris (cartes III, XII, XIII, XIV), que és, recordem-ho, el nom de la reina de les amazones que intentà seduir Alexandre durant la seva expedició cap a l'orient. Segons la tradició, les amazones vivien a les ribes del riu Termodont. Això explica l'apel·latiu «princesa del Termodont», vist fa un moment, i que de fet ve a ser una forma alternativa de referir-se a «Talestris».

Aquesta darrera màscara, la de Talestris, és interessant per dos motius: el primer és que el manuscrit el grafia «Thalestris», forma que recorda *Tharasia*, origen llatí del nom

¹⁵ Segons Miró, Fontanella va compondre aquestes cartes a principis de la dècada de 1640. Veg. Nota 5.

de la destinatària dels textos (Teresa). De fet, l'ambició de conservar alguna cosa del nom del personatge real en el criptònim –sobretot, a nivell fonètic– sembla ser, si no una constant, sí una pràctica molt habitual en la poesia fontanellana. Passava ja al cicle anterior, quan el nom Isabel era traslladat a la ficció poètica amb les formes fonèticament molt properes de Belisa, Elisa i Belinda. I aquí sembla repetir-se, tant en Talestris, com en les dues deformacions paròdiques d'aquest nom de la carta XIV («Taleristes» i «Talabistris»), i també en el nom «Terrena», que el poeta dóna a la mateixa dama a la carta XV per exaltar, a partir del contrast, les seves gràcies («que és divina en los efectes / i sols terrena en lo nom»).

El nom de Talestris, a més, és interessant per una altra cosa, i és que reverbera en tres dels apel·latius que el poeta utilitza per referir-se a la dama: «divina amazona» (carta III), «Geneta de Canet» (carta IV) i «un cavaller» (carta VI). Els dos primers em sembla que no demanen de gaire aclariments, atès que, com ja he dit, Talestris és la reina de les amazones, i «geneta» i «amazona» són termes sinònims. Aquest últim, a més, seguint la línia que apuntava fa un moment, inclou fonèticament el nom de família de la dama (*[h]amazona*). De la segona forma cal dir que és important perquè indica que la dama era originària de Canet, un extrem que el text de la carta on apareix confirma, afegint que va ser batejada en aquesta vila. Ho fa en un passatge on diu: «com en Canet vos donaren l'aigua [*del baptisme*] sou la reina de les pescadores», una afirmació que completa el joc semàntic de l'al·legoria pescadora: si la dama és caracteritzada com a pescadora, en fi, no és només perquè ha capturat (pescat) la voluntat del poeta, sinó també perquè és originària d'una vila de pescadors (Canet).

D'altra banda, la figura de Talestris ens ajuda també a entendre l'apel·latiu que, si més no d'entrada, podria semblar més problemàtic: el de «cavaller». És cert que remet a la idea del genet, però a la d'un genet masculí, cosa que ens podria fer pensar que aquesta carta –la VI– ja no va adreçada a la dama que inspirava les altres. I tanmateix no és així. Per evitar el malentès, és bo tenir en compte dues coses: la primera és que existeixen dues composicions de Fontanella que no formen part del cicle («Est ram tan mal fogotat» i «Ordena lo cavaller»)¹⁶ que també són cartes i que estan explícitament dedicades «a una que es nomenava cavaller», és a dir, a una dama que tenia «Cavaller» com a nom. A més, la segona d'elles inclou una referència al Pare Terrats que confirma la connexió temàtica –malgrat la separació física dins el manuscrit– d'aquests dos textos amb els del cicle estudiat aquí. No sé explicar el motiu d'aquesta separació però, en tot cas, i de cara al que aquí ens interessa, aquests textos confirmen que el «cavaller» al qual escriu el poeta al Cicle dels rams és la mateixa dama a la qual envia la resta de cartes del cicle. I la segona cosa que cal tenir en compte és el tòpic medieval de la *virgo bellatrix*, és a dir, de la «doncella que por circunstancias diversas viste los hábitos de caballero y, encubriendo su propio sexo, practica accidentalmente la caballería» (Marín Pina 1989: 82). L'amazona i la dama-cavaller són dues cares d'un mateix arquetip –de fet la segona no deixa de ser una evolució de la primera–, el de la dona guerrera, forta i poderosa. Tot i que el sentit

¹⁶ Es tracta, respectivament, dels poemes 273 i 274 de Miró 1995, II: 179-180.

precís de l'ús d'aquests arquetipus té en el text mereixeria d'un estudi més aprofundit, aquí no puc fer més que apuntar-lo i constatar que la identificació entre les dues figures és un element més que permet de copsar que la dama a la qual escriu el poeta continua essent la mateixa.

Seria interessant preguntar-se el perquè d'aquesta insistència en la vinculació de la dama amb el món de l'equitació i/o de la cavalleria (entesa aquí en un sentit literal, no literari), però no puc explicar-ne els motius de forma fefaent. Podria ser que, a través de la seva representació per mitjà d'un model de dona forta i activa, Fontanella pretengui posar de manifest el poder de la dona per controlar el devenir de la relació entre els dos? O bé, potser podria tractar-se d'un joc de connotacions eròtiques? Perquè no s'ha d'oblidar que, segons diu la tradició, Talestris va proposar a Alexandre que les seves amazones i els guerrers d'ell engendressin una raça de guerrers excepcionals, i que la mateixa Talestris va passar tretze nits amb Alexandre. A més, la imatge de la dona que munta a cavall té clares similituds amb una postura sexual. També juga a favor d'aquesta lectura la constatació de l'erotisme, en alguns casos força explícit, que traspuen altres composicions de Fontanella, sense anar més lluny les Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem¹⁷. Tot amb tot, és clar, tampoc no es pot descartar que el paral·lelisme amb Talestris establert en els textos es fonamenti en alguna altra circumstància de la vida o de l'entorn de la dama que no podem inferir de la lectura dels textos i que era coneguda per l'autor i la lectora, però no per nosaltres. Sigui com sigui, com hem vist, cavalleria i reialesa, dessota diverses formes i apel·latius, caracteritzen la dama al llarg de tot el cicle i, juntament amb la proximitat dels diferents noms amb els del Maria Teresa Ham, són els elements que em porten a concloure que tots els textos del Cicle dels rams estan dedicats a aquesta dama.

5. Conclusions

El present article ha formulat una proposta de lectura de dos cicles literaris fontanellans de caràcter epistolar, les Cartes a les Monges dels Àngels i de Jerusalem i el Cicle dels rams. Aquesta interpretació parteix de l'aplicació a la lectura dels textos de la idea de la transformació, central en la mentalitat estètica del barroc. A la llum d'aquesta idea, la principal hipòtesi defensada és que l'autor i la dama a la qual s'adreça, malgrat les seves aparents transformacions, no canvien al llarg d'un mateix cicle. És tracta d'una afirmació gens evident d'entrada, perquè l'un i l'altra apareixen en els textos dessota diverses màscares i noms. El poeta adopta les formes d'un heroi de novel·la de cavalleries, un devot de monges, i un enamorat sense atributs més específics. I, explícitament, només rep dos noms: «Fontano», que s'obté de la manipulació en clau cavalleresca del propi cognom; i «Pare Terrats», que molt probablement és el resultat d'una broma de caràcter intern entre l'autor i la destinatària dels textos.

Pel que fa a l'objecte de la devoció amorosa del poeta, en el primer dels cicles és una dama del convent dels Àngels de Barcelona, que és referida com a princesa i com a monja,

¹⁷ Per a una aproximació a l'erotisme fontanella, veg. Sagues 2014.

i que rep els noms de Belinda, Elisa, Menandra i Belisa. Basant-me en les dades exhumades, he apuntat la possibilitat que al darrere d'aquest nom hi hagi la monja sor Isabel-Jerònima Balet, d'edat similar a la de Fontanella i membre de la comunitat dels Àngels en el moment de la composició dels textos. Amb tot, aquesta afirmació s'ha de considerar una hipòtesi que ara per ara no pot ser confirmada. En el segon cicle el poeta s'adreça a una dama la identificació de la qual sembla més segura: es tractaria de Maria Teresa Ham, una dama del Rosselló que no podem descartar que també fos monja –perquè el poeta l'anomena «devota»– i que es referida, també, a través de diversos apel·latius de caràcter reial («reina de les pescadores», «sol rei de la gentilesa», etc). Aquesta dama rep fins a sis noms diferents: Ham, Talestris, Taleristes, Talabistris Cavaller i Terrena, per bé que la seva caracterització sembla construïda principalment per mitjà del paral·lelisme amb la figura de Talestris, reina de les amazones.

L'anàlisi dels textos fontanellans posa de manifest, en tot cas, la necessitat de capir tot el joc de màscares i noms dessota el qual s'emascara la identitat dels personatges. Una identitat que no és canviant en ella mateixa, però que es manifesta en aparences que sí que ho són. Ens trobem davant d'una literatura que, per dir-ho usant paraules del mateix Fontano a la carta V del primer dels cicles, «sens deixar d'ésser mudança, serà més constant que la mateixa constància». És a dir, una literatura en què s'acompleix la paradoxa de ser constant en la transformació. Una literatura, en fi, que no és que practiqui la metarealitat, sinó que, de fet, s'hi troba instal·lada per definició, perquè la configura des del moment en què es fonamenta en una estètica que té en la transformació un dels seus eixos principals.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Miró, M.M. (ed.) (1995), *La poesia de Francesc Fontanella*, Barcelona, Curial, 2 vols.
 Ovidi Nasó, P. (1932), *Les Metamorfosis*, text revisat i traducció d'A.M. Trepai i A.M. de Saavedra, Barcelona, Fundació Bernat Metge.
 Rossich, A. – Valsalobre, P. (eds.) (2006), *Poesia catalana del barroc. Antologia*, Bellcaire d'Empordà, Vitel·la.
 Valsalobre, P. – Miralles, E. – Rossich, A. (eds.) (2015), *Francesc Fontanella. O he de morir o he d'amar*, Barcelona, Empúries.

B. Letteratura secondaria

- Gómez, J. (1990), *La tradición literaria del galán de monjas*, dins "Edad de oro", 9, pp. 81-92.
 Marín Pina, M.C. (1989), *Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles*, dins "Críticón", 45, pp. 81-94.
 Miralles, E. (2015), *Algunes reflexions sobre la disposició textual d'un cançoner barroc (BLM, ms. 68). Per a una lectora: un llibre-ofrena i un testament literari*, dins "Zeitschrift für Katalanistik", 28, pp. 187-230.

-
- Rossich, A. – Miralles, E. (2014), *Un pròleg desconegut de Francesc Fontanella*, dins “Els Marges”, 102, pp. 90-102.
- Rousset, J. (2009), *Circe y el pavo real. La literatura del barroco en Francia*, Barcelona, Acanalado.
- Sogues, M. (2013), «*Oiu senyores devotes...*». *Edició crítica de les epístoles literàries de Francesc Fontanella a les monges dels convents dels Àngels i de Jerusalem*, Girona, treball final del Màster, Universitat de Girona.
- Sogues, M. (2014), *L’erotisme a les Cartes a les Senyores dels Àngels i de Jerusalem*, de Francesc Fontanella, dins “Scripta”, 3, pp. 209-238.
- Sogues, M. (2015), *Les cartes literàries de Francesc Fontanella*, dins *Actes del XVII Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, València 7-10 de juliol de 2015, en premsa.
- Valsalobre, P. (2015), *Per a una edició crítica de la poesia de Francesc Fontanella*, dins “Els Marges”, 105, pp. 84-107.

MARC SOGUES degree in Catalan philology at the Universitat Oberta de Catalunya (2012) and Master’s in Introduction to the research in humanities at the University of Girona (2013), since September 2014 has been a scholarship researcher in the Department of Communication of the University of Girona, preparing a doctoral thesis on the epistolary literature of Francesc Fontanella, co-directed by Pep Valsalobre and Eulàlia Miralles. He has participated in the funded research projects “Poetry of Francesc Fontanella (1622-1682/83). Critical Edition” (2012-2015) and “Theatre and complete poetic works (II) Francesc Fontanella. Critical Edition” (2016-2019). Along with Albert Rossich, he coordinates the upgrading of the database “Poetry songbooks” of the website <www.nise.cat> and along with Pep Valsalobre is in charge of the design and maintenance of this website, and of its digital library. Results of this research on Fontanella have been presented in international conferences in València, Barcelona and Turin.

E-MAIL marc.sogues@udg.edu

LA TRADUCCIÓ ITALIANA DE LES *CRÒNIQUES* DE MUNTANER I DESCLOT AL SEGLE XIX

Vicent Josep ESCARTÍ

ABSTRACT • This work analyzes the context of the Italian translations of the Chronicles of Ramon Muntaner and Bernat Desclot, made by Filippo Moisè and published in 1844. These translations were the result of the interest in those times in the presence of foreign powers in Italy.

KEYWORDS • Ramon Muntaner, Bernat Desclot, Filippo Moisè, Catalan-Italian Translations, 19th century.

1. Muntaner i Desclot: dos cronistes catalans medievals recuperats al XIX

No exagerem massa massa si afirmem que la *Crònica* de Muntaner ha estat una de les que major presència ha tingut, al llarg dels segles de l'edat moderna, tant a través de l'edició del text català com en traduccions o adaptacions. De fet, Muntaner ja havia gaudit d'una fama important –com ho testimonien els manuscrits que se'ns han conservat¹ i, encara, l'aprofitament que del text va fer Martorell, per exemple, en deixar-se influenciar per l'obra del cronista de Peralada a l'hora de confeccionar el seu *Tirant*, com és ben sabut (Riquer 1980, III: 371). Al segle XVI, l'obra de Ramon Muntaner, a redós de l'èxit aconseguit per l'edició del *Llibre dels fets* publicat a València el 1557 per petició de la monarquia hispànica –segurament, el mateix cèsar Carles s'hi interessà (Ferrando 2008: 33-34)–, va veure la llum en aquesta mateixa ciutat, un any després, i amb un títol que evidenciava, més encara, fins a quin punt l'edició era deutora de la veneració cap al rei en Jaume I, també, de l'èxit que degué assolir la publicació suara esmentada de les memòries reials²: l'obra de Muntaner porta per títol *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes de l'ínclyt rey don Jaume Primer* [...]. I ja sabem que el text del cronista de Peralada sols s'ocupa del Conqueridor en uns capítols inicials.

En qualsevol cas, quatre anys més tard, a Barcelona –on no s'havia publicat, però, l'obra del rei, en aquells anys–, el text de Muntaner va veure la llum, novament, a les

¹ Informació útil sobre els mss. de Muntaner, a Soldevila 1971; i també a Aguilar Àvila 2011.

² *Chrònica o comentaris* 1557.

premses de Jaume Cortei i, encara, amb el mateix títol que hem esmentat adés³. La passió historicista del XVI, però, va continuar i va prendre nous camins al XVII i, testimoni d'això, és, clarament, la versió castellana i paràfrasi que el 1623 va fer el valencià Francesc de Montcada dels capítols 194-244 de l'obra de Muntaner, i que seria publicada a Barcelona: *Espedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*⁴. Era una maniobra que comptava amb precedents il·lustres, que no sabem fins a quin punt varen pesar en l'operació protagonitzada per Montcada: a finals de XVI, Bernardí Gómez Miedes, canonge de València d'origen aragonés que arribaria a ser bisbe d'Albarrasí, havia fet les paràfrasis llatina –primer, el 1582– i castellana –després, el 1584– de la crònica jaumina (Escartí 2008-2009).

En el cas de la *Crònica* de Bernat Desclot, la seua fortuna va estar molt diversa. Així, més enllà dels vint-i-dos manuscrits que s'han documentat d'aquell treball historiogràfic i que testimonien un èxit rotund entre els segles XIII i XVI (Coll i Alentorn 1949: 186-188), el text original no va conèixer cap edició fins al XIX, com veurem.

Al marge d'aquests camins disperss, el segle XVIII, però, no va ser generós ni amb l'una ni amb l'altra de les cròniques fins ara esmentades. A tot estirar, els erudits, com Maians, reclamaren l'edició dels escrits cronístics en tan que els consideraven 'monuments' de la història hispànica. Gregori Maians (1699-1781), tot i que dedicà part dels seus esforços a la recerca i l'estudi d'alguns cronicons i a fer crítica de llegendes fabuloses –per demostrar la seua falsedat o la seua autenticitat–, treballà bàsicament l'àmbit castellà, atret com estava pels seus propis interessos en l'espai de la cort madrilenya o, encara, en altres possibilitats, de cara a Europa. Tanmateix, ens consta que Maians, juntament amb altres cròniques dels reis de Castella i algunes dels reis de la Corona d'Aragó, posseïa la «*Crónica del rei don Jaime, suya, y de Muntaner, en lemosín; y de Miedes, en latín y en castellano*». També, una de «Bernardo Desclot». I, encara, cal dir que ofería aquells exemplars seus al llibreter madrileny Antonio Sancha per tal de fer-ne reedicions (Mestre Sanchis 2002; 233). Cosa que, tanmateix, no arribà a esdevenir-se; almenys, en el cas de les versions originals⁵. Des d'una perspectiva més 'progressista' –atés que pretenia fer edicions de textos clàssics per crear models vàlids a les futures generacions–, ens cal citar el desig –mai acomplert, però– que va formular el dominicà fra Lluís Galiana, quan demanava la publicació dels clàssics medievals de què tenia coneixement i entre els que es comptaven textos historiogràfics com la *Crònica* del rei en Jaume, però que no va esmentar ni Muntaner ni Desclot⁶.

Serà ja al segle XIX quan els textos de Muntaner i de Desclot podran ser recuperats, de molt diferents formes, des del romanticisme, primer i, ja amb una òptica més nacional,

³ Muntaner 1562.

⁴ Moncada 1623. Aquest text es va reeditar el 1777 (Madrid, Antonio de Sancha), el 1805 (Madrid, Antonio Sancha), el 1842 i el 1864 –amb pròleg i notes de Jaume Tió– (Barcelona, Joan Oliveres) i el 1882 (Madrid, Librería. Imprenta y Biblioteca Militar).

⁵ Veg. les notes 4 i 22 d'aquest treball, on es poden veure algunes versions i traduccions de textos historiogràfics catalans editats a Madrid, per Sancha.

⁶ Galiana, «Carta», dins Ros 1764.

des de la renaixença, després. I, com veurem, no només amb l'edició dels originals, sinó, també, amb traduccions. De manera que, si fem una ullada ràpida a la trajectòria editorial de totes dues obres, podem traçar les següents línies, que ara comentem.

Així, la crònica de Muntaner es va editar el 1844, a Stuttgart (per Karl F. W. Lanz)⁷; el 1860, a Barcelona (acompanyada de la traducció castellana, per Antoni de Bofarull)⁸; i el 1886, a Barcelona novament (per Josep Coroleu)⁹. Edicions fragmentàries d'aquella època se'n coneixen dues: una de Palma de Mallorca, del 1850, feta per Josep M. Quadrado¹⁰; i una altra a Nàpols, del 1878, feta per Enric Cardona¹¹; el 1879, encara, es publicaria un fragment concret a Montpeller –*Lo sermó d'en Muntaner*, que es reeditaria el 1881, en ambdós casos per Manuel Milà i Fontanals¹². Per una altra banda, Desclot es publicà per primera vegada a França (el 1840, i en reproducció d'aquella a Orleans, el 1875)¹³, mentre que se'n feu una edició fragmentària a Palma (per Josep Maria Quadrado, el 1850)¹⁴ i el ja esmentat Coroleu l'edità per primera vegada a Catalunya, el 1885¹⁵.

Pel que fa a les traduccions, Muntaner havia estat traduït, per Miguel Monterde, al castellà, a finals del XVI¹⁶; i va aparèixer traduït al francès el 1827, a París, per J.A.C.¹⁷ i per ell mateix (amb la col·laboració del rossellonés Josep Tastu), el 1840 (i reeditada el 1875, a Orleans)¹⁸. A l'alemany seria traduïda el 1842, pel mateix Karl F.W. Lanz¹⁹ i coneixeria, encara, l'edició d'una versió fragmentària en sicilià, que es publicaria a Bolonya, el 1865, i que conté vuitanta-sis capítols de l'autor de Peralada²⁰. Finalment, una altra edició d'alguns fragments –ara en italià i acarats amb el català–, es va fer a Nàpols, el 1878, per Enrico Cardona, com veurem més avall²¹. De l'obra de Desclot ens consten dues traduccions fragmentàries al castellà i l'aragonés, del segle XV (Coll i Alentorn,

⁷ *Chronik des edlen en Ramon Muntaner* 1844.

⁸ *Crónica catalana de Ramon Muntaner* 1860.

⁹ *Crónica d'en Ramón Muntaner* 1886.

¹⁰ El breu fragment es troba dins Quadrado 1850: 399-402.

¹¹ Veg., més avall, on comentem aquest text, i la nota 36 d'aquest treball.

¹² Milà i Fontanals 1879-1881; i Milà i Fontanals 1881; publicat també a Milà i Fontanals 1890, III: 241-275.

¹³ L'obra de Desclot es troba dins *Chroniques étrangères* 1840. S'indica que es reproduïx el «texte catalan inedite» (*Chroniques étrangères* 1840: 565-736).

¹⁴ Quadrado 1850.

¹⁵ *Cronica del rey en Pere* 1885.

¹⁶ La traducció de l'aragonés Miguel de Monterde quedà manuscrita. Es conserva a l'Archivo de El Escorial (ms. J-III-25). Veg. Genís 2015, accessible a <<http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/3911>>

¹⁷ *Chronique de Ramon Muntaner* (1827), dins la “Collection des Chroniques nationales françaises”.

¹⁸ L'obra de Muntaner es troba publicada dins *Chroniques étrangères relatives aux expéditions françaises pendant le XIIIe siècle* (1840); amb canvi de portada es va publicar a Orleans, el 1875.

¹⁹ *Chronik des edlen En Ramon Muntaner* 1842.

²⁰ *Cronache siciliane dei secoli XIII, XIV, XV* 1865: 221-367.

²¹ Veg. la nota 36, més avall.

1949, I: 179, 188), la traducció castellana que es publicaria el 1616 (Genís Mas 2012), i l'edició d'un fragment d'aquesta darrera, del 1793²².

Dins aquell interès erudit –i no només– per les cròniques medievals que s'experimenta al segle XIX, és on cal inserir el treball que, el 1843 i el 1844, Filippo Moisè va donar a l'estampa: dues impressions aparentment idèntiques –amb lleugeres variants al títol– que contien totes dues obres, en traducció italiana seua, i, en el segon cas, publicades a expenses del traductor, com veurem. A tot cas, amb uns interessos molt concrets que temptarem d'esbrinar més avall. De fet, fins on hem pogut esbrinar, el 1843 va veure la llum, a Florència, una primera edició en dos volums, amb la següent portada tipogràfica:

Due / cronache catalane / intorno a fatti importantissimi / sulla storia d'Italia / del secolo XIII e XIV / Una / di Raimundo Muntaner / l'altra / di Bernardo d'Esclot / per la prima volta dal loro originale tradotte in italiano / precedute da un ragionamento storico / e seguitate da studi, note e documenti illustrativi / da F. Moisè / autore della Storia de' Domini stranieri in Italia / Firenze / coi tipi della Galileiana / 1843. Per una altra part, d'un any després ens consta un únic volum -amb dues parts– i amb la següent portada també tipogràfica: Cronache / catalane / del secolo XIII e XIV / Una / di Raimundo Muntaner / l'altra / di Bernardo d'Esclot / Prima traduzione italiana / di Filippo Moisè / con note, studi e documenti / Volume unico / Parte prima / Firenze / coi tipi della Galileiana / a spese del traduttore / 1844.

Tot aquell interès despertat per les cròniques catalanes –incloent-hi la de Jaume I i la del rei Pere el Cerimoniós, que queden ara fora dels nostres objectius–, comportà que Massó i Torrents, ja a començaments del XX, es plantejàs la necessitat d'una actuació per tal de recuperar el seu llegat, de manera sistemàtica i seriosa. Però, això, ja no forma part del present article (Massó i Torrents 1912).

2. Filippo Moisè i l'edició de la traducció italiana de les *Cròniques de Muntaner i Desclot*

Per tal de conèixer quines eren les intencions de Filippo Moisè en fer estampar la seua traducció italiana dels dos textos historiogràfics catalans medievals, ens seran de gran ajut, en part, les paraules amb què va encapçalar aquella edició; però també haurem de recórrer a altres aspectes del context i de la pròpia trajectòria intel·lectual d'aquell autor de qui, ara com ara, sabem ben poc.

Així doncs, el primer que caldria qüestionar-nos és qui va ser Filippo Moisè. I en són ben poques les dades que hem aconseguit aplegar. Klein i Martelli ens donen una breu descripció seua que paga la pena de reproduir, ara:

²² Ens referim a la *Relación histórica de la famosa invasión del ejército y armada de Francia en Cataluña 1793*.

La biografia de Filippo Moisé (1803-1857) non manca de aspectes singulars: de umils orígens, després d'una permanència a Rússia on havia ensenyat llengua i literatura italiana, al retorn a Florència era estat autor de diverses iafortunades obres de caràcter històric abans d'èsser nomenat, el 1846, responsable dels arxius mediceis, gràcies a adreces a l'interior de l'administració política i no sense polemiques en els entorns culturals toscans (Klein, Martelli 2006: 360).

Per una altra banda, d'un treball de C. Guasti podem saber, encara, una sèrie de detalls sobre la seua trajectòria vital i intel·lectual:

Nacque a Florència nel giugno del 1803. Il padre, artigiano nella lavorazione dell'alabastro, auspicava che il figlio ne proseguisse l'arte, ma tale speranza era destinata ad infrangersi di fronte all'indole del giovane Moisé. Ben più attratto dallo studio delle lettere, egli vi si poté finalmente dedicare senza interruzioni dopo aver frequentato per qualche tempo e senza profitto l'Accademia Fiorentina, a cui il padre lo aveva iscritto nell'ultimo tentativo di indirizzarne le scelte. Nel 1832 lasciò l'Italia per trasferirsi a San Pietroburgo dove visse per qualche tempo insegnando italiano; completò quindi la propria formazione viaggiando per la Germania e l'Italia dove rientrò nel 1834. Dal 1835 si stabilì a Florència, coltivando i propri interessi per la storia, da quella toscana e italiana a quella russa, dall'antichità all'epoca contemporanea, e per l'arte. La sua *Storia dei domini stranieri in Italia* gli valse la concessione delle insegne cavalleresche. Dal giugno 1845 fu archivista presso l'Archivio Mediceo – denominazione con cui ormai era noto quanto si era conservato, attraverso secoli di trasferimenti di sede, riordinamenti e perdite, l'archivio che la famiglia Medici aveva inizialmente conservato nella propria residenza in via Larga – di cui s'impegnò a determinare consistenza e mancanze; quindi, istituito nel 1852 l'Archivio centrale dello Stato, fu nominato vicepresidente ed archivista generale per gli archivi storici ed elaborò un inventario delle filze dei carteggi dal duca Alessandro al granduca Cosimo II. Nel 1856 fu nominato direttore dell'Archivio di Stato di Florència, incarico che un'improvvisa morte gli consentì di ricoprire solo per pochi mesi (Gusti 1857: 232-237).

Ens cal afegir, també, que la seua producció escrita consta de les següents obres: *Dell'Arte moderna rispetto alla pittura, scultura ed architettura* (Firenze, Galileiana, 1838); *Storia dei domini stranieri in Italia dalla caduta dell'Impero Romano in occidente fino ai nostri giorni*, en sis volums (Firenze, Batelli, 1839-1844); *Illustrazione storico-artistica del Palazzo de' Priori oggi Palazzo Vecchio e dei monumenti della piazza* (Firenze, Ricordi & Johand, 1843); *Santa Croce di Firenze: illustrazione storico-artistica* (Firenze, Galileiana, 1845); *Storia della Toscana dalla fondazione di Firenze fino ai nostri giorni* (Firenze, Batelli, 1845); i una *Storia della Russia dopo il Congresso di Vienna (1815-1844)* (Firenze, Galileiana, 1846).

A la vista d'aquests títols, de bon començament vàrem pensar que era molt plausible que la redacció de la seua *Storia dei domini stranieri in Italia dalla caduta dell'Impero Romano in occidente fino ai nostri giorni* (publicada enter el 1839 i el 1844) fos el moment que Moisé s'aproximàs a les *Cròniques* catalanes de Muntaner i de Desclot, les quals, per altra banda, feia ben pocs anys que havien vist la llum, a França –acompanyades de la traducció francesa– a càrrec del ja esmentat Buchon. El tema de la presència dels monarques de la Corona d'Aragó a les terres italianes –que en els temps de Moisé es

trobaven llavors al bell mig del camí cap a la unitat i amb les ànsies dels florentins temptant de fugir del jou dels austríacs—, bé ens ho podia fer creure. I, en efecte, al seu volum cinqué, del 1842, dedica centenars de pàgines al domini dels Anjou i dels Aragó a Sicília i Nàpols, cosa que el fa haver de recórrer, sense dubte, en més d'una ocasió, a la consulta, per exemple, de Muntaner, tal com ell mateix reconeix en alguns llocs²³.

Però, en qualsevol cas, a banda d'aquell ús merament erudit que pogué fer dels textos dels cronistes catalans, hem de creure que la lectura de l'edició de Muntaner i de Desclot, en la publicació de Buchon, el va captivar de manera que el va llançar a l'empresa inesperada de la traducció de les dues cròniques completes, que es publicarien a Florència, el 1843 i, després, en un volum únic però amb dues parts, el 1844, «con i tipi della Galileiana» i «a spese del traduttore», com veurem.

Una dada que hem de tenir en compte és el fet que, tal com se'ns informa a l'article necrològic de Guasti, Moisè —que havia passat uns anys d'estudis al «seminario volterrano»—, als «sedici anni», «sentiasi dentro una forte brama di avanzare nello studio delle lettere», malgrat que per condicions familiars no va poder seguir aquella inclinació. Una altra dada que convé recordar és que «sapeva il francese bene, parlava il divino idioma toscano» i si afegim el llatí que hauria après al seminari, tot això ens el posa en condicions relativament òptimes per atrevir-se amb els textos catalans —acompanyats de la versió francesa de Buchon, que segurament cal no oblidar, malgrat algunes indicacions que el mateix Moisè ens fa saber, com ara veurem.

Així, als mots inicials, «Il traduttore» afirma: «Diremo due parole rispetto al modo tenuto da noi nella pubblicazione di queste Cronache»²⁴. I, més avall, insisteix Moisè: «Diremo eziandio una parola sul modo tenuto da noi nel tradurre, imperciocché in questo proposito diverse erano le sentenze di coloro ai quali eravamo volti per consiglio»²⁵. En resum, i per no allargar-nos, Moisè planteja dues opcions diferents: la de 'modernitzar' el text, tot adaptant-lo al seu temps, i la de mantenir-se fidel a la llengua del passat: «Taluno [...] voleva che conservassimo il fondo, ma che la forma uscisse nella nostra lingua, siccome ringiovanita, rimodernata»²⁶; mentre: «Tal altro raccomandavaci di conservar religiosamente la verginità natia del testo, di non togliere, di non aggiunger sillaba»²⁷. I continua, dient: «Un travistimento, ci si diceva, oltre che sarebbe sacrilego, riuscirebbe anche ridicolo; perché affibbiar le vesti del secolo XIX al secolo XIII e XIV? Ciò s'è fatto in tempi poco lontani dai nostri, rispetto a poemi celebratissimi dell'antichità, rispetto a drammi; queste mostruosità non si vorrebbero ripetere»²⁸. A la fi, aquesta serà l'opció escollida per Moisè: «ne sembrò che coloro i quali ragionavano così, saviamente la

²³ Així, per exemple, a la nota al peu, indica com a font la crònica de Muntaner, en l'edició de J.A.C. Buchon (Moisè 1842, V: 257).

²⁴ *Cronache catalane del secolo XIII e XIV* [...] 1844, I: 1.

²⁵ *Cronache catalane del secolo XIII e XIV* [...] 1844, I: 2.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Cronache catalane del secolo XIII e XIV* [...] 1844, I: 3.

intendessero; ed abbracciammo il loro consiglio, con tanto più lieto animo in quanto che lo trovavamo combaciare col nostro»²⁹.

En opinió del traductor, les mancances que es podien trobar en aquells textos medievals eren totes disculpables, en atenció al que esperava o havia d'esperar trobar-hi el lector:

Non la eleganza, ma la ingenuità delle forme, non il lussureggiar dei periodi, non una severa castigatessa di dettato, non il lenocinio d'uno stile splendido veranno a cercar qui i lettori, ma sì la verità del fondo, la franchezza dei giudizi, la certezza dei fatti, che raccontati da testimoni oculari, se non vanno scevri sempre da passioni, meritano pure maggior fiducia di quello che se si andassero a cercare in storici troppo distanti in certi bizzarri scrittori moderni che fanno della storia un mostruoso romanzo senza coscienza e senza amore³⁰.

A la introducció que segueix, Moisé ens dóna alguna dada més. Als «Cenni» afirma, en fer una citació en italià del volum de l'editor i traductor francès: «dice il dotto Buchon, del quale abbiamo tolto la maggior parte di questi cenni»³¹; però, més avall, en recollir la informació del mateix autor francès, no s'està de remarcar alguns aspectes no massa positius referits a com va traduir aquell el seu text, amb la intenció òbvia de mostrar l'excel·lència del propi treball del florentí:

Niuna traduzione della Cronaca del Muntaner era stata fatta nelle lingue d'Europa fino al nostro secolo XIX; pella prima volta, nel 1824, il lodato Buchon pensò di darne una in francese, affinché la facesse parte della sua Raccolta di Cronache nazionali dal XIII al XVI secolo, per servire alla storia della Francia. E' racconta ingenuamente come, per averne una versione coscienziosa, pregasse un suo connazionale del mezzogiorno della Francia a volgergli letteralmente la Cronaca nel suo dialetto, e com' egli la riportasse poi in lingua francese, aggiungendo che *le public français goûta beaucoup Muntaner ainsi transformé, et, le dirai-je, complètement défiguré; mais je l'ignorais alors*.

Nulladimeno, non soddisfatto della prima prova, andò il Buchon alcuni anni dopo in Catalogna, e convintosi come la fosse difettosa, con pertinacia veramente lodevole, rifece da capo a fondo la traduzione, la quale pubblicò nel 1840 nella sua nuova edizione delle Cronache straniere a rischiaramento delle spedizioni francesi nel secolo XIII³².

Sens cap dubte, deu fer referència a la primera traducció de Buchon (1827) i a la posterior, del 1840, que encara seria millorada més tard, com ja hem indicat més amunt. De major interés resulta la declaració que fa tot seguir, Moisé:

Noi, fedeli alla nostra promessa di volger questa Cronaca dal catalano, n'abbiamo avuta sott'occhio la traduzione francese quante volte ci è stato duro il senso dell'originale; né

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid.

³¹ *Cronache catalane del secolo XIII e XIV [...] 1844, I: 33.*

³² *Cronache catalane del secolo XIII e XIV [...] 1844, I: 54.*

contenti a ciò abbiamo avuto spessissimo ricorso alla gentilezza di alcuni gentiluomini catalani che stanziano in questa città e alla cortesia del professor Nannucci, che tutta Italia saluta dottissimo nelle ragioni filologiche di nostra lingua, che lunghi e proficui studi ha fatti sulla lingua provenzale, rendendo segnalatissimo servizio alla patria la quale sta ansiosamente aspettando da lui un lavoro importantissimo sulla sinonimia italiana³³.

Val a dir, finalment, que Moisè, encara, va completar les traduccions de les cròniques catalanes amb un estudi que porta per títol *Considerazioni storico-critiche sul Reame di Sicilia ai tempi dei normandi, degli svevi, degli angioini e degli aragonesi a dilucidamento delle cronache del Muntaner e del D'Esclot*³⁴ on, a través de les cròniques catalanes i d'altres fonts, va construint part de la història de la Sicília dels segles XIII i XIV i, sobre les quals no ens detindrem, ara. Finalment, a mena d'apèndix, ofereix una secció de documents per tal d'enriquir els textos dels cronistes³⁵.

3. Algunes qüestions finals

Com hem vist, el treball de Moisè va ser pioner en certs sentits. La seua voluntat era de difondre la historiografia catalana medieval entre els lectors, els erudits i els estudiosos italians del seu temps. El seu propòsit va ser traslladar a l'italià, amb la major fidelitat possible, els textos de Muntaner i de Desclot.

Ara com ara, no ens trobem en condicions de poder afirmar quins eren exactament els coneixements de català que podia tenir Moisè ni, tampoc, quines característiques té la seua traducció dels textos medievals: caldria una anàlisi contrastiva entre el català original i el resultat italià final que elaborà Moisè. Hauríem d'afegir els esmentats «gentiluomini catalani» i el professor Nannucci, a qui es refereix tan elogiosament, com hem vist. Sospitem, però, que deu ser deutor, en certa mesura, i en determinats passatges, de les versions anteriors –especialment la francesa, de Muntaner. És una línia de recerca que deixem ací, només, apuntada.

Per altra banda, el treball de Moisè, sens dubte, degué tenir una certa influència sobre els investigadors del moment i, encara, podríem dir que les seues traduccions deuen haver estat els textos de referència en italià, per acostar-se i conèixer Muntaner i Desclot.

Una qüestió que tampoc podem oblidar, ara, és la possible influència que el text de Moisè pogué tenir o no sobre el treball del 1878, de l'encara poc conegut Enrico Cardona³⁶.

³³ Ibid.

³⁴ *Cronache catalane del secolo XIII e XIV* [...] 1844, II: 1041-1162.

³⁵ *Cronache catalane del secolo XIII e XIV* [...] 1844, II: 1063-1209.

³⁶ Cardona 1878. Sobre Enrico Cardona, de qui tampoc no disposem –almenys fins on hem pogut esbrinar– de cap síntesi biogràfica o d'un estudi més aprofundit de la seua personalitat literària o del seu interès pel català, ja en premsa aquest treball, i quasi per atzar –acompanyant el col·lega i amic Rafael Roca Ricart en les seues recerques sobre el XIX valencià–, vam trobar, a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, al Fons Francesc Matheu (AHCB3-441/5D117), la *Col·lecció d'autògrafs de personalitats nacionals i estrangeres reunida per Francesc Matheu per a una*

De fet, el volum de Cardona és una breu història de la literatura catalana, en italià, que es tancaria amb la unió dinàstica d'Aragó amb Castella –tot i que hi ha, també, referències cronològiques posteriors, com ara a Andreu Bosch o a Jeroni Pujades. Presenta com a particularitat, a més, el fet d'oferir-nos un apèndix amb els capítols 6-28 de la *Crònica de Muntaner* en edició acarada català-italià (Cardona 1878: 132-221). El text català és tret de l'edició de Bofarull del 1860, i s'hi indica específicament³⁷, mentre que la versió italiana, en principi, hauria estat traduïda per Cardona –com també dos capítols més que es troben inserits al cos de l'estudi inicial. Amb tot, Cardona coneixia la versió de Moisè –que esmenta i lloa en algun lloc (Cardona 1878: 60)– i caldria saber, també, fins a quin punt la va tenir present, a l'hora d'elaborar la seua traducció. I, encara, per què va escollir, entre els autors disponibles, precisament Muntaner, de qui dóna, a més, uns apunts biogràfics a la fi del seu estudi, clarament deutors dels treballs que l'havien precedit (Cardona 1878: 223-228).

A tot cas, la nostra breu aproximació a la difusió de les cròniques de Muntaner i de Desclot a Itàlia, durant el segle XIX, com es pot entendre fàcilment, ha pretés només demanar atenció sobre aquesta presència de la historiografia catalana en aquell període en terres italianes i caldria aprofundir una mica més certs aspectes. Encara, i com a nota final, indicaré que el treball de Moisè, fins i tot, va conèixer recentment una edició facsímil que va comptar amb un pròleg de Leonardo Sciascia³⁸, el qual, però, només s'interessà per l'episodi de les Vespres Sicilianes.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Crònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer [...] (1557), València, Viuda de Joan Mei Flandró.

Chronik des edlen En Ramon Muntaner (1842), aus dem Catalanischen des vierzehnten Jahrhunderts überfest von Dr. K. Lanz, Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 2 vols.

Chronik des edlen en Ramon Muntaner (1844), herausgegeben von Dr. K. Lanz, Stuttgart, gedruckt auf Kosten des literarischen Vereins.

publicació a benefici de les víctimes dels terratrèmols d'Andalusia de l'any 1884, carpeta en la qual hi ha tres traduccions a l'italià fetes per Enrico Cardona, manuscrites i autògrafes seues (5D117-27). Els textos són: I. *Pensiero* (de Joaquim Rubió i Ors), II. *Fulcite me floribus* (de Jacint Verdaguier) i III. *Gemito* (del mateix Francesc Matheu). Això ens el posa en contacte, almenys, amb la intel·lectualitat catalana del seu temps.

³⁷ Cardona 1878: 59, nota 69, per exemple.

³⁸ L'edició facsímil del volum de Moisè, del 1844, és de Palerm (Sellerio, 1984). Vull agrair a l'amiga Anna Maria Compagna la seua gentilesa, en fer-me arribar una còpia de les pàgines de L. Sciascia.

- Chronique de Ramon Muntaner* (1827), traduite pour la première fois du catalan, avec notes et éclaircissements, par J.A. Buchon, Paris, Verdière & Carez, Collection des Chroniques nationales françaises, 2 vols.
- Chroniques étrangères relatives aux expéditions françaises pendant le XIIIe siècle* (1840), publiées pour la première fois, elucidées et traduites par J.A.C. Buchon, Paris, Auguste Desrez.
- Cronache catalane del seculo XIII e XIV [...]* (1844), Firenze, Gallileani.
- Cronache siciliane dei secoli XIII, XIV, XV* (1865), pubblicate per cura del professor V. di Giovanni, Bologna, Romagnoli.
- Crónica catalana de Ramon Muntaner* (1860), Texto original y traducción castellana, acompañada de numerosas notas, por A. de Bofarull, Barcelona, Jaime de Jeps.
- Cronica del rey en Pere e dels seus antecessors passats, per Bernat d'Esclot* (1885), ab un prefaci sobre·ls cronistes catalans, per J. Coroleu, Barcelona, La Renaixensa.
- Crónica d'en Ramón Muntaner* (1886), ab un prefaci per J. Coroleu, Barcelona, La Renaixensa.
- Moisè, F. (1842), *Storia dei dominii stranieri in Italia dalla caduta dell'Impero Romano in occidente fino ai nostri giorni*, Firenze, V. Batelli e Compagni, 1839-1853, 6 vols., vol. V.
- Moncada, F. de (1623) *Espedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos*, dirigida por don Juan de Moncada, arzobispo de Tarragona, Barcelona, Llorenç Déu.
- Muntaner, R. (1562), *Chrònica o descripció dels fets e hazanyes de l'ínclyt rey don Jaume Primer...*, Barcelona, Jaume Cortei.
- Quadrado, J.M. (1850), *Historia de la conquista de Mallorca. Crónicas inéditas de Marsilio y de Desclot en su texto lemosín, vertida la primera al castellano y adicionada con numerosas notas y documentos*, Palma de Mallorca, Estevan Trías.
- Relación histórica de la famosa invasión del ejército y armada de Francia en Cataluña, en 1285, y de la valerosa resistencia que los catalanes, aragoneses y valencianos, con su rey don Pedro, hicieron a los enemigos en el Rosellón y el Ampurdán por tierra y por mar* (1793), Madrid, Sancha.
- Soldevila, F. (1971), *Les quatre grans cròniques*, Barcelona, Selecta.

B. Letteratura secondaria

- Aguilar Àvila, J.A. (2011), *La Crònica de Ramon Muntaner: Edició i estudi (Pròleg-c. 146)*, tesi doctoral inèdita, València, Universitat de València.
- Cardona, E. (1878), *Dell'antica letteratura catalana studii: seguiti dal testo e dalla traduzione della Vita di Giacomo I tolta dalla Cronaca catalana di Ramon Muntaner*, Napoli, Luigi Gargiulo.
- Coll i Alentorn, M. (1949), *Introducció*, dins B. Desclot, *Crònica*, Barcelona, Barcino, 1949-1951, 5 voll., vol. I: pp. 134-174, reprod. (juntament amb la *Introducció* al vol. V) dins M. Coll i Alentorn, *Historiografia*, Barcelona, PAM, 1991, pp. 172-270.
- Escartí, V.J. (2008-2009), *Els escrits jaumins de l'humanista Bernardí Gómez Miedes (1582 i 1584)*, dins "Revista de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca", 16, pp. 55-75.
- Ferrando, A. (2008), *L'edició valenciana de 1557 de la crònica de Jaume I, dins Chrònica o comentaris del gloriosíssim e invictíssim rey en Jacme Primer*, València, Generalitat Valenciana, pp. 5-59.
- Galiana, Ll., «Carta», dins C. Ros (1764), *Diccionario valenciano-castellano*, València, Benet Montfort, s.p.
- Genís, D. (2012), *La historia de Cataluña de Rafael Cervera. Edició i estudi d'una traducció castellana de la crònica de Bernat Desclot*, tesi doctoral inèdita, Girona, Universitat de Girona.
- Genís, D. (2015), *La traducció castellana de la "Crònica" de Ramon Muntaner per Miguel*

- Monterde (segle XVI), comunicació presentada al Congrés Internacional Ramon Muntaner (1265-1336): fets, dits i 'veres veritats', Girona-Peralada, 10-12 juny, en premsa, accessible a <<http://diobma.udg.edu/handle/10256.1/3911>>
- Guasti, C. (1857), *Necrologio*, dins "Giornale storico degli Archivi toscani", 3, pp. 232-237.
- Klein, F., Martelli, F. (2006), *Lo 'stato maggiore' del Regio Archivio di Firenze: i collaboratori di Bonaini e Guasti tra professione e militanza culturale*, dins I. Cotta, R. Manno Tolu, *Archivi e Storia nell'Europa del IXI secolo. Alle radici dell'identità culturale europea*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2006, accesible a <<http://goo.gl/lg3USJ>>
- Massó i Torrents, J. (1912), *Exposició d'un pla de publicació de les cròniques catalanes*, Barcelona, IEC.
- Mestre Sanchis, A. (2002), *La formación de la biblioteca de un erudito de la Ilustración: Mayans y Siscar*, dins *De libros, librerías, imprentas y lectores. El libro antiguo español*, VI, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 219-239.
- Milà i Fontanals, M. (1979-1881), *Lo Sermó d'En Muntaner*, dins "Revue des Langues Romanes", 16 (1879), pp. 218-231, 17 (1879), pp. 38-41 i 19 (1881), pp. 5-12.
- Milà i Fontanals, M. (1881), *Lo Sermó d'En Muntaner*, Montpeller, Maisonneuve et Cie.
- Milà i Fontanals, M. (1890), *Obres completes*, Barcelona, A. Verdager, 1888-1896, 8 vols., vol. III.
- Riquer, M. de (1980), *Història de la literatura catalana. Part antiga*, Barcelona, Ariel, 3 vols.
- Ros, C. (1764), *Diccionario valenciano-castellano*, València, Benet Montfort.

VICENT JOSEP ESCARTÍ has a Degree in Medieval History and a PhD in Catalan Philology from the University of València, where he currently holds the title of Professor of this discipline. He has published numerous studies about the medieval and modern culture and literature in Catalan, especially in the Valencian area. He has made the critical and philological edition of ancient Valencian texts, literary and historiographical, such as the works of Ausiàs March, the *Llibre dels feits* de Jaume I, the *Chronicle* of Ramon Muntaner, the *Tirant lo Blanch* by Joanot Martorell, the *Vita Christi* by Isabel de Villena, the *First part of the History of València* by Pere Antoni Beuter of the *Dietari* by Joaquim Aierdi, and the *Obra festiva* by Carles Gassulla d'Ursino, among others. Although his interest in ancient literature has led him to work in text of various genres and epochs, he has focused primarily on the study of the Middle Ages and the Modern Age. In 1996 he received the "Enric de Larratea" –Prize from the Institut d'Estudis Catalans– for his study on Aierdi, and in 2001 the "Prize of Criticism" of the Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. He is a member of the Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana and corresponding to the Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona. He has published in the United States *From Renaissance to Renaissance: (Re)creating Valencia culture (15th-19th)* (publication of "eHumanista", 2012). His works can be found in specialized magazines of international scope, such as "Caplletra", "RLCGV", "Estudis Romànics", "eHumanista", "Mirabilia", "Afers", "Catalan Review", etc. In the field of creative literature, he has published the novels *Dies d'ira* (1991), *Els cabells d'Absalom* (1994), *Espècies perdudes* (1996), *Nomdedéu* (2001), *Naumàquia* (2004) and *L'abellerol mort* (2008). He is the founder and director of "Scripta", published by the University of València, and he is also currently director of "Caplletra".

E-MAIL Vicent.J.Escarti@uv.es

ELS ROMANISTES ITALIANS I ALGUERESOS I LA LLENGUA CATALANA (1808-1906)

Adrià MARTÍ-BADIA

ABSTRACT • In the middle of the 19th century the German romanists found the Romance philology. They established that Catalan is the name of a language of the Catalan-speaking areas, which is different from Occitan and which has nothing to do with Limousin, something known since the early 16th century. This paper analyzes the opinion of Italian romanists about the name, beginning and identity of the Catalan language between 1808 and 1906.

KEYWORDS • 19th Century, Name and Identity of Catalan Language, Italian Romanists, Alghero.

1. A tall d'introducció: la consideració filològica del català al segle XIX (1806-1906)

Al segle XIX es situa l'inici de la filologia romànica, que inaugura el filòleg alemany Friedrich Christian Diez (Giessen, 1794 - Bonn, 1876) amb la publicació del primer volum de la *Gramàtica de les llengües romàniques* el 1836 (Diez 1836-1844), pedra inicial d'aquest vast i complex edifici que, com veurem tot seguit, ja comptava amb precedents des del 1806. S'hi feia esment del català, encara que les informacions eren escasses i insegures. L'any 1856 Diez publica la segona edició de la seua gramàtica (Diez 1856-1880), en la qual millora molt el text referit a la llengua catalana. A partir d'aleshores el català, bé com a llengua, bé com a dialecte, no deixa d'ésser pres en consideració pels romanistes (Badia i Margarit 1989, VIII: 7-8).

La primitiva lingüística romànica no comptava, però, amb una definició satisfactòria de conceptes com «llengua», «dialecte» i «parla», i per distingir-los es valia d'arguments extralingüístics com l'antiguitat dels documents escrits, els usos literaris, l'extensió geogràfica, el nombre de parlants, el prestigi i la situació política, entre d'altres; tots ells arguments arbitraris des del punt de vista lingüístic. Així, sense estat al darrere, era difícil que el català fóra considerat com una llengua independent. No fou considerada en el nivell màxim de llengua pels romanistes Johann Christoph Adelung i Johann Severin Vater (1806), François Raynouard (1816-1821, I), August Wilhelm von Schlegel (1818), Lorenz Diefenbach (1831), George Cornewall Lewis (1835), Friedrich C. Diez (1836, 1856, 1863, 1870, 1876 i 1882), Arthur Bruce-White (1841), August Fulchs (1849) i August Schleicher

(1850), que el consideraven un dels dialectes de l'occità, llavors conegut generalment com a provençal. L'erudit Manuel Milà i Fontanals (1861) començà la tasca de reivindicació del català com a una de les llengües romàniques i els romanistes Gustav Körting (1884-1888), Fritz Neumann (1886), Gustav Gröber (1888-1901) i Jean Joseph Saroïhandy (1904) el reconeixeren així. Tanmateix, encara hi havia romanistes que es mantenien en la posició tradicional, com Alfred Morel-Fatio (1888), Wilhelm Meyer-Lübke (1890 i 1901) i Adolf Zauner (1900)¹.

Presentat el context del nostre estudi, el nostre objectiu és analitzar la posició dels romanistes italians sobre el nom, la identitat i l'origen de la llengua catalana i, més concretament sobre el català de l'Alguer. Així, tractem de donar una visió general de l'opinió dels romanistes italians i dels escriptors i erudits algueresos sobre la identitat filològica del català en aquest període temporal i, més concretament, sobre l'entitat de la llengua catalana de l'Alguer. Ens marquem com a data d'inici del nostre estudi l'any 1806, per les raons apuntades més amunt, i el 1906, data de la celebració del I Congrés Internacional de la Llengua Catalana, a Barcelona, com a data final.

2. L'inici dels estudis de filologia romànica a Itàlia

No hi ha cap filòleg italià del segle XIX que arribi a considerar el català com a llengua romànica independent. El primer exemple és Antonio Restòri (Pontremoli, 1860 / San Donato d'Enza, 1928), professor de literatura romànica a la Universitat de Pavia, que l'any 1891 publica el manual *Letteratura provenzale*. A l'inici del segon capítol, dedicat al nom i extensió de la llengua provençal, afirma que

La lingua provenzale nel suo più ampio significato, abbraccia non solo tutto il mezzodi della Francia, ma oltre i Pirinei anche la Catalogna e l'antica contea di Valenza fino a comprendere le isole Baleari (Restòri 1891: 17).

A continuació descriu i delimita les diferents varietats del que ell anomena «lingua provezale», i conclou: «Riassumendo, distingueremo quattro grandi varietà: il *franco-provenzale* al Nord Est; il *provenzale* al centro; il *Guascone* al Sud Ovest; e, oltre i Pirenei, il *Catalano*» (Restòri 1891: 19).

El segon cas és el de Vincenzo Crescini (Pàdua, 1857 - Pàdua, 1932), catedràtic d'història comparada de llengües i literatures romàniques a la Universitat de Padua des de 1883, que va centrar els seus estudis en la literatura provençal. L'any 1892 publica *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle facoltà di lettere*, en la introducció del qual afirma que el català és un dialecte de la llengua provençal, al mateix nivell que el gascó,

che dalla contea del Rossiglione (dipartimento de'Pirenei orientali), entro i confini francesi, si protende, oltre i monti, per la Catalogna e il Valenziano, si continua nelle Baleari e suona pur sulla costa sarda, nella colonia di Alghero (Crescini 1892: XIV).

¹ Veg. també Marcet – Solà 1998, I: 601-603.

Afirmació que manté en la «seconda edizione emendata ed accresciuta» de 1905 (Crescini 1905: XIV). L'any 1892 també és quan es publica *Piccola Enciclopedia Hoepli*, dirigida pel geògraf i lexicògraf Gottardo Garòllo (Levico, 1850 - Milà, 1917). En l'entrada corresponent a la ciutat de l'Alguer, s'afirma que és una ciutat de 10.100 habitants, dels quals 9.000 són «polaz[ione] catalana» (Garòllo 1892: 91). Més endavant s'hi observa una entrada dedicada als «Catalani», en la qual s'afirma que: «gli ab. d[ella] Catalogna, Valencia e delle Baleari, i quali parl[ano] un dialetto provenz[ale] (Catalano), che è pur lingua scritta e possiede una propria letteratura» (Garòllo 1892: 663).

Finalment, Egidio Gorra (Fontanellato, 1861 - Pavia, 1918) és el quart filòleg italià que fa referència a l'entitat de la llengua catalana. Professor d'història comparada de literatura neollatina a la Universitat de Torí, l'any 1894 publica *Lingüe neolatine*, obra en què es mostra vacil·lant amb el català, al qual considera «lingua» (Gorra 1894: 93) i alhora afirma que «al provenzale deve unirsi il catalano, che ne è una varietà dialettale in Ispagna i nell'ottavo secolo» (Gorra 1894: 99).

En definitiva, els romanistes italians d'aquest període temporal (1808-1906) no arriben a afirmar l'entitat independent del català respecte de la llengua parlada al sud de l'Estat francès i, a més, no tots esmenten la ciutat sarda de l'Alguer dins els territoris catalanoparlants. D'altra banda, l'atenció dels romanistes italians del segle XIX envers l'estudi de la llengua catalana és escassa en comparació amb la dels romanistes alemanys i francesos coetanis.

3. El català vist des de l'Alguer

La identificació de l'alguerès amb el conjunt de la llengua catalana és més nítida entre els erudits i escriptors algueresos de l'època. És el cas –entre d'altres– del canonge Antoni Miquel Urgias (l'Alguer, 1771 - l'Alguer, 1821), que l'any 1804 aclareix quina és la llengua que es parla a l'Alguer i des de quan: «Il linguaggio Algherese è Catalano, perchè Alghero è una colonia di Catalani, i quali la ripopolarono nel 1353, essendo stata evacuata dai Genovesi» (Urgias 1804: 35). Urgias també es referia a la llengua catalana amb el sintagma «linguaggio catalano algherese» (*Manoscritti* 1823, IV: 10), deixant clara la identificació de l'alguerès amb el conjunt de la llengua catalana.

Un altre exemple és el de l'arxiver i paleògraf sard Ignazio Pillito (Oristany, 1806, Càller, 1895) que, en la seua relació epistolar amb l'erudit Manuel Milà i Fontanals, afirma que

la lingua catalana in Sardegna è conosciuta solamente nella città d'Alghero, ove tuttora vien parlata da tutti come lingua propria fin dal 1354 [...]. Ora però la lingua è molto corrotta [sic] ed adulterata, ne havvi alcuno che sia capace a scriverla correttamente. La lingua che io ho usato nel mio scritto al Consistori dels Jochs Florals [de Barcelona] nel 1864 è la più pura. Io l'appresi non dai miei genitori o dai libri catalani, ma colla frequente lettura e trascrizione [sic] dei più antichi documenti aragonesi esistenti in questo Archivio di Cagliari fin dal 1323 (*Epistolari* 1922, I: 106).

4. Els estudis sobre el català de l'Alguer

A finals del Vuitcents comencen a publicar-se estudis sobre el català de l'Alguer. És el cas del catedràtic de la Universitat di Pavia, Pier Enea Guarnerio (Milà, 1854 - Milà, 1919) que l'any 1886 publica l'assaig «Il dialetto catalano d'Alghero» (Guarnerio 1886), en què es limita a exposar les modalitats de l'alguerès segons l'esquema de l'«Archivio Glottologico Italiano», a comparar les formes lingüístiques d'Alguer amb les del català de Barcelona i a assenyalar els elements sards existents en l'alguerès. El mateix any, el lingüista Giuseppe Morosi (Milà, 1844 - Milà, 1891) publica l'article *L'odierno dialetto catalano d'Alghero in Sardegna* (Morosi 1886), en què presenta un apèndix paremiològic en transcripció fonètica segons el sistema de l'«Archivio Glottologico Italiano» (Kuen 1932: 121).

També cal esmentar el músic i poeta Joan Pais (l'Alguer, 1875 - Càller, 1964), autor de la *Grammatica del dialetto moderno d'Alghero* (1899-1902), publicada pòstumament per Pasqual Scanu (Pais 1970)². Un projecte que Pais justificava així:

Primé ja hi havia a l'Algué calqui hu que sa'n interessava un poch del nostru dialeto; ma ningú, però, ha pugut ascriura ni una gramàtica ni un diccionari. Yo vulgaria suplí' an aquesta mancanza y per ara ascrif una gramàtica; més tart, si tangaré temps y forzas, faré lu diccionari (Armangué 2006: 68).

Tanmateix, es tractava d'una empresa difícil per la manca de materials filològics amb què comptava. Un ambiciós projecte que tenia com a objectiu:

purgà' lu nostru dialecto més que puguem y de acustarlu a la llengua mara, la catalana. Això, però, mus rasixi difícil per mancanza de una bona gramàtica catalana que cuntengui la sintassi y de un bon diccionari de la llengua maternal (Armangué 2006: 69).

La revista *Catalònia* també va publicar algun article de Pais. Concretament, ens referim a una carta dirigida a l'escriptor Josep Aladern, director de la revista, en què afirmava: «jo hauria volgut especialment escriure unes quantes notes sobre la utilitat y necessitat de l'unitat de [...] la llengua catalana» (Pais 1906a). I, tot, seguit es preguntava

¿perqué no se reuneix una academia que amb la publicació de una bona gramàtica y un bon diccionari dongui unitat a la llengua dels nostros majors y la purguin de totes les improprietats, de les quals l'han assoterrada 'ls galicisants, castellanisants é italianisants? (Pais 1906a).

Al capdavant, Pais no entenia el desori ortogràfic imperant a la resta de territoris catalanoparlants. Setmanes després publica a la mateixa revista els articles de gramàtica titulats *De fonètica algueresa* (Pais 1906b) i *Morfologia algueresa* (Pais 1906c), en què exposa breument qüestions analitzades en l'aleshores inèdita gramàtica algueresa.

² Veg. també Armangué 1998: 351.

D'altra banda, el mestre d'escola Joan Palomba (l'Alguer, 1876 - l'Alguer, 1953)³ publica la *Grammatica del dialetto algherese* (Palomba 1906) i escriu un vocabulari alguerès-català-italià (Corbera 1994: 196) que restà inèdit. Una gramàtica que, segons Joan Armangué (2006: 73) Palomba va plagiar al seu cosí Joan Pais i es va anticipar en la publicació, fet que va facilitar a Pais adonar-se de les errades i imperfeccions que tenia la seua gramàtica. La gramàtica de Palomba fou criticada per l'escriptor Joan De Giorgio Vitelli (Alguer, 1870 - Roma, 1916) pel seu allunyament de l'ortografia catalana:

il Palomba [...] offre la sua operetta [...] ai Catalani, i quali, ahimè!, si dorranno di vedere un catalano di nuovo conio, scritto cioè in una forma per loro assai strana. Che diranno per esempio nel vedere che il Palomba scrive il suono *gn* con *ñ*, cioè con la tilde spagnuola, invece che con la forma prettamente catalana *ny*? Si tratta forse d'un nuovo suono? (Armangué 2006: 74).

De fet, de Giorgio Vitelli va escriure una *Grammatica algherese* que deixà incompleta i de la qual només ha perviscut la part titulada «Fonologia», que restà inèdita fins l'edició de Joan Armangué i Andreu Bosch (1994). Una gramàtica que tenia l'objectiu de «fare una grammatica dell'algherese odierno, in confronto col catalano», seguint la segona edició de la *Gramática de la llengua catalana* de Jaume Nonell i Mas publicada l'any 1906 (Armangué – Bosch 1994: 145). Malauradament, la seua obra no va transcendir, fins al punt que Armangué i Bosch afirmen que De Giorgio Vitelli «fou potser l'escriptor alguerès més mal conegut pels seus mateixos conciutadans» (Armangué – Bosch 1994: 144).

Aquests no eren, però, els únics algueresos que estudiaven la llengua catalana. També cal esmentar l'escriptor Ramon Clavellet, pseudònim d'Antoni Ciuffo (Sàsser, 1879 - Barcelona, 1911), corresponsal del *Diccionari Català-Valencià-Balear* que el febrer de 1903 ja havia enviat a Antoni Maria Alcover «unas 500 cèdulas del llenguatge alguerès» (Armangué 2006: 65).

Cal remarcar també el fet que els algueresos estudiosos del català sempre van relacionar l'alguerès amb el conjunt de la llengua catalana i no amb el provençal ni amb l'occità, a diferència dels estudiosos italians.

Tot amb tot, l'octubre de 1906 es celebra a Barcelona el I Congrés Internacional de la Llengua Catalana on es visualitzen els estudis algueresos de Joan Palomba (1908: 168-169), Pier Enea Guarnerio (1908) i Ramon Clavellet (Ciuffo 1908), amb la presentació d'una comunicació cadascú. Una participació que va marcar un punt d'inflexió en les relacions de l'Alguer amb la resta dels territoris de parla catalana –sobretot amb la ciutat de Barcelona–, i en el «redescobriment» de la ciutat sarda per part d'aquests territoris.

5. Conclusions

Els romanistes italians d'aquest període temporal (1808-1906) no arriben a afirmar l'entitat independent del català respecte de la llengua parlada al sud de l'Estat francès i, a

³ Per al conjunt de l'obra lingüística inèdita de Joan Palomba veg. Bover 1998.

més, no tots esmenten la ciutat sarda de l'Alguer dins els territoris catalanoparlants. Per contra, els escriptors i erudits algueresos afirmen l'entitat independent del català, tenen en compte la relació dialectal de l'alguerès amb el conjunt de la llengua catalana i no relacionen aquesta amb el provençal ni amb l'occità.

D'altra banda, l'atenció dels romanistes italians del segle XIX envers l'estudi de la llengua catalana és escassa en comparació amb la dels romanistes alemanys i francesos coetanis. En tot cas, a finals del Vuitcents comencen a publicar-se estudis sobre el català de l'Alguer i l'any 1906 una delegació algueresa arriba a participar al I Congrés Internacional de la Llengua Catalana celebrat a Barcelona. Tots els seus participants van defensar el català com una llengua romànica.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Epistolari d'en M. Milà i Fontanals (1922-1932), a cura de Ll. Nicolau d'Olwer, Barcelona, IEC, 2 vols.

Manoscritti e memorie per uso privato del Canonico Antonio Michele Urgias, pensionato da S. M. Il Re di Sardegna (s.d.), Biblioteca Municipal de Sassari, vol. IV.

B. Letteratura secondaria

Adelung J.C. – Vater, J.S. (1806), *Mithridates oder allgemeine Sprachkunde mit dem Vater Unser als Sprachprobe in hey nahe fünf hundert Sprachen und Mundarten*, Berlin, Vossische Buchhandlung.

Armangué, J. (1998), *Joan Pais i els estudis lingüístics a l'Alguer (1901-1907)*, dins *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, a cura de P. Maninchedda, Cagliari, CUEC, vol. I, p. 351-372.

Armangué, J. (2006), *Represa i exercici de la consciència lingüística a l'Alguer*, Dolianova, Grafica del Parteolla.

Armangué, J. - Bosch, A. (1994), *La "Fonologia" algueresa de Joan de Giorgio Vitelli*, dins "Revista de l'Alguer", 5, pp. 139-169.

Badia i Margarit, A.M. (1989), *Presència internacional de la llengua catalana*, dins *Segon Congrés Internacional de la llengua catalana*, a cura de A. Ferrando, Barcelona - València, IFV - PAM, vol. VIII, pp. 3-18.

Bover, A. (1998), *Notícia de l'obra lingüística inèdita de Joan Palomba*, dins *La Sardegna e la presenza catalana nel Mediterraneo. Atti del VI Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Catalani*, a cura de P. Maninchedda, Cagliari, CUEC, vol. I, pp. 540-554.

Bruce-Whyte, A. (1841), *Histoire des langues romanes et de leur littérature*, Paris, Treuttel et Würtz, 3 vols.

Ciuffo, A. (1908), *Influències de l'italià y diferents dialectes sards en l'alguerés*, dins *Primer Congrés Internacional de la Llengua Catalana*, Barcelona, L'Avenç, pp. 170-182.

Corbera, J. (1994), *La lexicografia catalana a l'Alguer*, dins "Caplletra", 17, pp. 195-200.

- Crescini, V. (1892), *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle facoltà di lettere*, Verona - Padova, Fratelli Drucker.
- Crescini, V. (1905), *Manualetto provenzale per uso degli alunni delle facoltà di lettere*, Verona - Padova, Fratelli Drucker, 2a ed.
- Diefenbach, L. (1831), *Ueber die jetzigen romanischen Schriftsprachen*, Leipzig, J. Ricker.
- Diez, F.C. (1836-1844), *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Eduard Weber, 3 vols.
- Diez, F.C. (1856-1880), *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Eduard Weber, 3 vols., 2a ed.
- Diez, F.C. (1863), *Introduction a la grammaire des langues romanes*, Paris, Albert L. Herold.
- Diez, F.C. (1870-1872), *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Eduard Weber, 3 vols., 3a ed.
- Diez, F.C. (1876-1877), *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Eduard Weber, 3 vols., 4a ed.
- Diez, F.C. (1882), *Grammatik der romanischen Sprachen*, Bonn, Eduard Weber, 3 vols., 5a ed.
- Fulchs, A. (1849), *Die romanischen Sprachen in ihrem Verhältnis zum Lateinischen*, Halle, Schmidt.
- Garollo, G. (1892), *Piccola Enciclopedia Hoepli*, Milano, Hoepli.
- Gorra, E. (1894), *Lingüe neolatine*, Milano, Hoepli.
- Gröber, G. (1888-1901), *Grundriss der romanischen Philologie*, Strasbourg, K.J. Trübner, 4 vols.
- Guarnerio, P.E. (1886), *Il dialetto catalano d'Alghero*, dins "Archivio Glottologico Italiano", 9, pp. 261-364.
- Guarnerio, P.E. (1908), *Brevi aggiunte al lessico algherese*, dins *Primer Congrès Internacional de la Llengua Catalana*, Barcelona, L'Avenç, pp. 165-167.
- Körting, G. (1884-1888), *Enzyklopädie und Methodologie der romanischen Philologie*, Heilbronn, Gebr. Henninger, 3 vols.
- Kuen, H. (1932), *El dialecto de Alguer y su posición en la historia de la lengua catalana*, dins "Anuari de l'Oficina Romànica de Lingüística i Literatura", 5, pp. 121-177.
- Lewis, G.C. (1835), *An essay on the origin and formation of the Romance languages*, Oxford, D.A. Talboys.
- Marcet, J. – Solà, P. (1998), *Història de la lingüística catalana (1775-1900). Repertori crític*, Girona - Vic, Universitat de Girona - Eumo, 2 vols.
- Meyer-Lübke, W. (1890-1901), *Grammatik der romanischen Sprachen*, Leipzig, Reisland, 4 vols.
- Meyer-Lübke, W. (1901), *Einführung in das Studium der romanischen Sprachwissenschaft*, Heidelberg, C. Winter.
- Milà i Fontanals, M. (1861), *De los trovadores en España*, Barcelona, J. Verdager.
- Morel-Fatio, A. (1888), *Das Catalanische*, dins G. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, Estrasburg, K.J. Trübner, vol. I, pp. 669-688.
- Morosi, G. (1886), *L'odierno dialetto catalano di Alghero in Sardegna*, dins *Miscellanea di folologia e linguistica in memoria di Napoleone Caix e Ugo Angelo Canello*, Firenze, Successori Le Monnier, pp. 313-364.
- Neumann, F. (1886), *Die Romanische Philologie*, Leipzig, Fues.
- Pais, J. (1906a), *Una lletra d'En Pais*, dins "Catalonia", 14, p. 6.
- Pais, J. (1906b), *De fonètica algueresa*, dins "Catalonia", 18, p. 6.
- Pais, J. (1906c), *Morfologia algueresa*, dins "Catalonia", 21, p. 7.
- Pais, J. (1970), *Gramàtica algueresa*, a cura de P. Scanu, Barcelona, Editorial Barcino.
- Palomba, G. (1906), *Grammatica del dialetto algherese odierno*, Sassari, G. Montorsi.
- Palomba, G. (1908), *La Gramática del dialecto modern alguerés*, dins *Primer Congrès Internacional de la Llengua Catalana*, Barcelona, L'Avenç, pp. 170-183.

- Raynouard, F. (1816-1821), *Choix des poésies originales des Trobadours*, Paris, Firmin Didot, 6 vols.
- Restori, A. (1891), *Letteratura Provenzale*, Milano, Hoepli.
- Saroïhandy, J.J. (1904), *Das Catalanische*, dins G. Gröber, *Grundriss der romanischen Philologie*, Estrasburg, K.J. Trübner, 2a ed., vol. I, pp. 841-877.
- Schlegel, A.W. de (1818), *Observations sur la langue et la littérature provençales*, Paris, Bernard de Ventadour.
- Schleicher, A. (1850), *Die sprachen Europas in systematischer Uebersicht*, Bonn, H.B. König.
- Urgias, A.M. (1804), *Notizie giovevoli del tempo, della cosmografia e della geografia, compilate in forma di Dialogo ad uso de' giovani studenti di gramatica delle regie scuole di Alghero*, Cagliari, Stamperia Reale.
- Zauner, A. (1900), *Romanische Sprachwissenschaft*, Leipzig, G.J. Goschen.

ADRIÀ MARTÍ-BADIA is a Researcher interested in social history of the Catalan language (especially the 19th Century in Valencia). He is Graduate in Catalan Philology, has a Master's Degree in Language Consultancy and Literary Culture: Applications in the Valencian Context and a Master's Degree in Secondary Education Teaching. Currently, he is a Part-Time Lecturer of Catalan language, a PhD Student in Languages, Literatures, Cultures and its Applications, at the University of València. He has presented scientific contributions consisting of papers and communications at scientific national and international meetings; he has published several articles in specialized scientific journals, like "eHumanista/IVITRA", "Scripta", and "Studia Iberica et Americana", and chapters in books edited by the Universitat Politècnica of València, the Editorial Germania, the University of València and the University of Vic.

E-MAIL amartibadia@gmail.com

PAOLO E FRANCESCA DA ROSSETTI A GRANADOS: UN ESEMPIO DI *GESAMTKUNSTWERK*?

Liana PÜSCHEL

ABSTRACT • Absorbed by the Catalan modernist milieu, in 1908 Enrique Granados worked on a symphonic poem called *Dante*, inspired by the masterpieces of the Florentine poet. The essay aims to demonstrate that the second movement of this piece can be interpreted as an original example of *Gesamtkunstwerk*. Here the composer combines his music with Dante's narration of the story of Paolo and Francesca and uses the painting *Paolo and Francesca da Rimini* by D.G. Rossetti as a model for the structure of his work.

KEYWORDS • Enrique Granados, Symphonic Poem, *Gesamtkunstwerk*, Modernism, Pre-raphaelites.

*En alguns passatges desitjo produir sonoritats
que s'apropin més al color que als sons: vull pintar
ab l'orquestra [...] vull sentir música d'aquell color.*
E. Granados, "Revista Musical Catalana", 1908

*Now, doesn't it seem absurd to you?
What is the good of the Arts if they are interchangeable?
What is the good of the ear if it tells you the same as the eye?
[...] But, of course, the real villain is Wagner.*
E.M. Forster, *Howards End*, 1910

1. Premessa

Nel marzo del 1916, poco prima del tragico viaggio sulla nave Sussex in cui avrebbe trovato la morte, Enrique Granados trascorse alcuni giorni a Londra insieme alla moglie Amparo, facendo visite ad amici ed artisti. Tra questi c'era lo scultore catalano Ismael Smith, il quale avrebbe creato in onore del musicista due ex-libris con lo stesso soggetto: il ritratto di Granados impresso tra le pieghe dei vestiti di una coppia di *majos* che suonano e danzano. Come dimostrano gli ex-libris, la fama internazionale di Granados si fondava prevalentemente sulle composizioni che aveva dedicato al mondo di quei pittoreschi personaggi, come *Goyescas* e *Tonadillas*; ma allargando lo sguardo al di là dei suoi lavori tutt'oggi più popolari, si scopre che gli interessi del maestro catalano in ambito musicale, letterario e artistico erano vasti e che il suo universo creativo era molto variegato.

In un articolo pubblicato sul numero della "Revista Musical Catalana" dedicato alla sua scomparsa, il collega e amico Amedeu Vives ricordava la passione giovanile di

Granados per i romanzi, per le poesie di Apeles Mestres e per la musica di Schubert, Mendelssohn, Schumann e Chopin. Tra numerosi aneddoti, Vives racconta che un giorno vide Granados seguire una banda militare per poi comporre alcune marce al pianoforte: a Vives quei pezzi sembrarono ispirati alle pagine di Schubert e non alle parate militari, per cui si chiedeva: «¿hi ha en En Granados una suggestió directa del natural, o una emoció suggerida per obres anteriores?» (Vives 1916: 178). Sfogliando il catalogo di Granados si ha infatti l'impressione che il musicista lasciasse libera la sua fantasia di contaminarsi di musica altrui, così come di poesie e di disegni. A tale riguardo, il caso più celebre è costituito dalle già menzionate *Goyescas*, la raccolta di pezzi per pianoforte del 1911 ispirata a quadri e acqueforti di Francisco de Goya; ma si potrebbero ricordare altre creazioni, anche effimere, nate da una suggestione visiva. Tra queste c'è ad esempio una lirica di cui rimane traccia solo nella testimonianza di Vives, il quale racconta che nella primavera del 1886 Granados, dopo averlo invitato a sfogliare la sua piccola collezione di libri illustrati, eseguì una canzone ispirata a un disegno di fiori e note musicali intrecciati, stampato tra le pagine di *María* di Jorge Isaacs (Vives 1916: 177).



Fig. 1. A. de Riquer, illustrazione per il romanzo *María* di J. Isaacs, Barcelona, Biblioteca Arte y letras, 1882, p. 114.

Come avrà suonato quella canzone? Quale edizione del romanzo avrà posseduto il musicista? Benché Vives non aggiunga molti dettagli al suo racconto e la musica sembri persa per sempre, si può almeno ipotizzare che la copia di *María* custodita da Granados fosse un'edizione barcellonese del 1882 illustrata da Alejandro de Riquer. A pagina 114 di quell'edizione, infatti, si trova un disegno in cui de Riquer, per evocare una canzone composta dal protagonista in onore della sua amata María, fa emergere da poche battute musicali una figura femminile circondata da farfalle e uccelli (cfr. Fig. 1). Il testo e la sua illustrazione alludono a una musica che era di pura fantasia, finché Granados non volle inserirsi nel gioco della finzione dando un suono reale a quella canzone immaginata. All'epoca, il compositore appena diciannovenne doveva ancora compiere il suo viaggio di formazione a Parigi, ma dimostrava già l'interesse di sperimentare la fusione tra arti diverse.

2. L'esperienza di *Boires baixes*

La ricerca di una sintesi tra arti diverse, influenzata dall'idea wagneriana di *Gesamtkunstwerk*, era un fenomeno tipico del panorama artistico europeo *fin de siècle*. Il concetto di *Gesamtkunstwerk*, ossia di 'opera d'arte totale', è strettamente associato al rinnovamento operistico promosso da Richard Wagner, il quale si riferiva con questo termine a un dramma musicale scaturito dalla collaborazione tra le diverse arti. Il compositore tedesco diede eco alle sue idee attraverso una serie di scritti teorici che ebbero un'enorme diffusione in Europa e furono oggetto di accesi dibattiti; a queste discussioni, che spesso si svolgevano sulle pagine dei quotidiani, presero parte intellettuali e musicisti che il più delle volte avevano una conoscenza di seconda mano delle idee di Wagner, non avendo mai letto i suoi scritti¹. In breve tempo, dunque, l'idea di *Gesamtkunstwerk* cominciò a svilupparsi in modo indipendente, assumendo un significato non contemplato dalla teorizzazione wagneriana. Come ha spiegato Peter Vego, l'idea della sintesi delle arti fu presto applicata al di fuori dell'ambito teatrale e già a inizi Novecento fu associata a un ampio ventaglio di attività come l'illustrazione editoriale, la decorazione d'interni, l'architettura e la pianificazione urbanistica (Vego 2010: 109).

Anche nella Catalogna modernista l'idea di *Gesamtkunstwerk* attecchì estendendosi oltre la dimensione del dramma musicale verso ambiti lontani. Era del tutto naturale che un fenomeno del genere si verificasse, poiché quella era una terra in cui il culto per l'arte di Wagner fioriva rigoglioso: i suoi drammi musicali, prediletti dal pubblico del Liceu, erano minuziosamente commentati sulle pagine della rivista "Joventut" e i suoi libretti erano tradotti dal tedesco al catalano per far apprezzare meglio la loro qualità letteraria.

Tra gli artisti in cui l'ammirazione per Wagner radicò in modo più profondo c'era il letterato Josep María Roviralta, fondatore nel 1901 dell'*Associació wagneriana*. Negli anni di maggior fervore per il musicista tedesco, Roviralta scrisse una storia sfuggente ed enigmatica come i drammi simbolisti di Maurice Maeterlinck, combinando prosa drammatica, poesia in prosa e versi; nella narrazione, un uomo, descritto a volte come un viandante a volte come un cavaliere medievale, si inoltra in un bosco avvolto dalle nebbie alla ricerca della donna sognata. Il testo fu pubblicato nel 1902 con il titolo *Boires baixes*, in un'edizione raffinatissima che includeva otto illustrazioni di Lluís Bonnín e una lirica per voce e pianoforte di Granados su una delle poesie di Roviralta, *Cansó d'amor*. Come ha dimostrato Amedeu Trenc, *Boires baixes* è un esempio di *Gesamtkunstwerk* applicato al campo dell'editoria:

On peut donc parler en reprenant la terminologie wagnérienne, d'une œuvre d'art total, d'un œuvre où l'architecture moderne et originale de la mise en page, la décoration graphique raffinée, l'illustration extatique, le texte symboliste, le chromatisme aux accords dissonants de la couverture et des pages de garde, et la musique mélancolique se répondent sur un mode synesthésique en multiples résonances et correspondances (Trenc – Trenc 2005: 156).

¹ Un caso esemplare è quello di Pëtr Il'ič Čajkovskij, il quale, pur criticando le teorie wagneriane sul dramma musicale, molto probabilmente non aveva letto gli scritti teorici di Wagner bensì alcuni articoli, pubblicati sulla stampa russa e tedesca, che li commentavano. Cfr. Bartlett 1999: 99.

La componente musicale, piuttosto modesta, di questo esperimento di *Gesamtkunstwerk* ha una collocazione all'interno del libro solo in apparenza marginale: lo spartito di *Cansó d'amor*, nonostante sia separato dal testo mediante quattro pagine bianche, non è isolato poiché gli elementi decorativi che ne ornano i margini creano un gioco di rimandi con il resto del volume². Per la composizione, il musicista scelse una poesia che compare nella parte iniziale e che svolge un ruolo fondamentale nello svolgimento della narrazione onirica di Roviralta: i versi si trovano in un episodio in cui una bambina intona una canzone che parla della sua solitudine e dei suoi sogni d'amore delusi. Questo canto dolce e malinconico, la *Cansó d'amor* appunto, risuonando nel bosco raggiunge il protagonista e lo ammalia, facendo sbocciare nella sua immaginazione le avventure più diverse intorno alla cantante sconosciuta. Granados, dunque, svolge un'operazione del tutto analoga rispetto a quella descritta da Vives nel suo breve aneddoto: dà una dimensione sonora concreta a una musica fittizia, componendo una sorta di musica di scena per una narrazione.

Nell'edizione di *Boires baixes*, la *Cansó d'amor* di Granados è presentata come una riduzione per canto e pianoforte di un poema sinfonico. Come osserva Miriam Perandones, è molto improbabile che la lirica sia una trascrizione di una composizione orchestrale preesistente, poiché Granados componeva sempre al pianoforte e solo in un secondo momento procedeva all'orchestrazione (Perandones 2013-2014: 285)³. Anche se questa canzone rimase nella sua forma provvisoria di lirica da camera, qualche anno più tardi il compositore sarebbe riuscito a completare un'altra pagina sinfonica con voce solista, *Paolo e Francesca*.

3. Il poema sinfonico *Dante*

Paolo e Francesca fa parte dell'ambizioso e incompiuto poema sinfonico *Dante*. Nelle intenzioni originarie dell'autore, il lavoro avrebbe dovuto articolarsi in quattro sezioni – *L'entrada de l'Infern*, *Paolo y Francesca*, *La mort de Beatriu* e *Final* – ma l'ultima versione del poema sinfonico, pubblicata nel 1915, comprende solo l'introduzione, ribattezzata *Dante e Virgilio*, e *Paolo e Francesca*⁴. Del progetto originale si conserva

² Per un approfondimento sull'interazione tra testi e immagini nei libri catalani dell'epoca modernista, cfr. Trenc 2009; per uno studio dettagliato del volume *Boires Baixes*, cfr. Trenc – Trenc 2005.

³ Sugli echi pianistici nelle composizioni orchestrali di Granados, Newman (1917: 343-344) afferma: «That the pianoforte always played the leading part in Granados's musical thinking is, I should say, indisputable. (...) Even in a purely orchestral work like the 'Dante' we can now and then see him being unconsciously led by his instincts as pianist».

⁴ Secondo Clark (2006: 148), il poema sinfonico *Dante* avrebbe dovuto essere costituito, oltre che da *Dante e Virgilio* e *Paolo e Francesca*, da un movimento ispirato al canto VII dell'*Inferno* della *Divina commedia* e da *Dante e Beatrice*. «The third [movement], "La laguna estigia", languished in the sketch stage, while he never even got started on the fourth movement, "Dante e Beatrice"».

poco più che una dichiarazione di Granados, rilasciata alla “Revista Musical Catalana” nel 1908:

La meva idea a l’escriure *Dante* no ha sigut seguir pas a pas la *Divina Comedia*, sinó donar la meva impressió sobre una vida y una obra: Dante, Beatriu y la *Divina Comedia* són pera mi una mateixa cosa; más encara: desitjo enriquir la meva obra ab quelcom de la *Vita Nuova*. No poden condensarse totes en una sola?

Pera’l quadro patétic de la mort de Beatriu sento un color molt especial de l’orquestra. En alguns passatges desitjo produir sonoritats que s’apropin més al color que als sons: vull pintar ab l’orquestra. Aquelles tintes violàcees, carmí y verd del quadro d’en Rossetti han impressionat tant intensament els meus ulls, que’l meu oit no vol ser menys: vull sentir música d’aquell color. Vull trobar aquell bés que li dóna Dante a Beatriu per medi de l’àngel de l’amor (Granados 1908).

Dante e Virgilio e Paolo e Francesca furono eseguiti per la prima volta nel 1908, in un concerto privato ospitato al Palau de la Música Catalana⁵. L’auditorium, completato poco prima del debutto del poema sinfonico, era la cornice ideale per questa composizione di gusto spiccatamente modernista, ispirata non solo ai poemi danteschi ma anche all’arte preraffaellita. Nella dichiarazione riportata poco sopra, infatti, Granados menziona la *Divina Commedia*, la *Vita Nuova* e un dipinto di Dante Gabriel Rossetti, *Dante’s Dream at the Time of the Death of Beatrice*⁶. Questo quadro trae spunto da una visione onirica descritta da Dante nella *Vita Nuova* e raffigura un angelo mentre, afferrata la mano del poeta, bacia Beatrice morente.

Dante, come poeta e come personaggio, affascinava gli intellettuali catalani del primo Novecento i quali, nel contesto di un processo di rinnovamento culturale e di apertura verso l’Europa, affrontarono la sfida di tradurre i suoi versi e di decifrare la sua produzione con ricerche e saggi. Antoni Bulbena ad esempio, nello stesso anno in cui debuttò la composizione di Granados, diede alle stampe la prima traduzione catalana integrale in prosa della *Divina Commedia* e qualche anno prima, nel 1903, Manuel de Montoliu aveva tradotto in catalano la *Vita Nuova*. L’entusiasmo per questo libro e per la figura di Beatrice, alimentato dal modello del preraffaellismo inglese, era tipico dell’ambiente culturale catalano di inizio secolo. Leggendo Dante attraverso i dipinti dei preraffaelliti e gli scritti di John Ruskin, gli intellettuali catalani coltivarono il culto della donna angelicata portatrice di salvezza e la predilezione per il medioevo, due temi che ritrovarono nei drammi musicali di Richard Wagner e in particolare in *Tannhäuser* (Cerdà i Surroca 1981: 228-233; Gómez Soler 2013: 138-140).

⁵ Dopo questa prima esecuzione, Granados sottopose il suo lavoro a diverse revisioni per presentarlo nuovamente al Palau de la Música Catalana nel 1910 e nel 1915, dopo ulteriori modifiche, a Madrid e negli Stati Uniti (cfr. Hess 1991: 25).

⁶ Di questo dipinto si conservano due versioni molto simili anche sotto il punto di vista delle scelte cromatiche, una del 1856 e una del 1871. Poiché Granados parla di *Dante’s dream* in modo estremamente generico non è possibile sapere a quale versione si riferisse.

Nel suo poema sinfonico *Dante*, il compositore non solo aveva previsto di dare spazio a un soggetto squisitamente modernista come la donna salvifica, incarnata nel modello esemplare di Beatrice, ma anche di affrontare alcuni dei momenti della *Divina commedia* prediletti dai lettori romantici, come l'entrata di Dante e Virgilio nell'Inferno e l'incontro con Francesca da Rimini. Nell'Ottocento il poema dantesco aveva destato enorme entusiasmo in tutta Europa ma, in generale, erano pochi i lettori che erano andati oltre i primi canti infernali: gli episodi scelti da Granados erano tra quelli che avevano goduto di maggior successo, non è un caso dunque che anche Franz Liszt abbia scelto di rievocarli nel primo movimento della sua sinfonia *Dante*⁷.

4. Paolo e Francesca, dalla tela all'orchestra

Vista l'esperienza di *Boires baixes* e le sue dichiarazioni relative a *La morte di Beatrice* si può ipotizzare, pur non avendo indizi puntuali, che anche la seconda parte del poema sinfonico *Dante* sia un esercizio di *Gesamtkunstwerk* che combina musica e poesia prendendo spunto da una suggestione pittorica. Tale suggestione potrebbe derivare dall'acquarello di Rossetti *Paolo and Francesca da Rimini*, dipinto nel 1855 (cfr. Fig. 2).



Fig. 2. D.G. Rossetti, *Paolo and Francesca da Rimini*, 1856.

Il quadro di Rossetti è ispirato al canto V dell'*Inferno* e illustra l'incontro di Dante e Virgilio con Francesca da Rimini nel secondo girone infernale. Nella narrazione dantesca,

⁷ Per un panorama generale sulla fortuna musicale della storia di Francesca da Rimini cfr. Rossetto Casel 2015, che offre una tabella informativa, presentata nell'ambito delle giornate di studi «An Dante» organizzate dall'Università degli Studi di Torino (Torino 10 settembre 2015 e Milano 11 settembre 2015), in costante aggiornamento: gli studiosi possono indicare titoli mancanti o segnalare refusi. Allo stato attuale, nella tabella si contano più di ottanta titoli di composizioni musicali ispirate a Paolo e Francesca scritte tra il 1816 e il 1908, anno del debutto del poema sinfonico di Granados.

le anime inseparabili di Francesca e Paolo sono costrette, insieme a quelle degli altri lussuriosi, dentro un turbine che non si placa mai: solo nel breve istante in cui riescono a sottrarsi al tormento per avvicinarsi agli illustri viandanti, Francesca può raccontare la loro tragica storia. I due personaggi mentre erano in vita erano stati amanti malgrado fossero cognati; questo rapporto illecito, nato durante la lettura di un libro 'galeotto' che raccontava la storia di Lancillotto e Ginevra, fu troncato con la loro uccisione, compiuta dal marito della giovane. Rossetti, in un acquarello diviso in tre pannelli come i trittici medievali, riprese gli elementi essenziali della narrazione e li ripropose omettendo ogni riferimento alla morte violenta: il primo pannello rappresenta un interno dominato da una grande finestra che riversa la luce su Paolo e Francesca mentre si baciano; il secondo mostra Dante e Virgilio su uno sfondo dorato mentre guardano, con dolore e incredulità, verso il terzo pannello che, a sua volta, presenta nuovamente gli amanti. Qui i due sono colti in un atteggiamento amoroso simile a quello raffigurato nel primo pannello, ma questa volta sono sospesi in un ambiente buio, costellato di fiamme.

Dal paragone fra la struttura del dipinto di Rossetti e quella del poema sinfonico di Granados emergono interessanti corrispondenze: entrambi i lavori, ad esempio, si articolano in tre sezioni, l'ultima delle quali molto cupa. Osservando la composizione dell'acquerello *Paolo and Francesca*, si nota che i pannelli laterali sono molto somiglianti mentre quello centrale spicca per la sua diversità: allo stesso modo, nel poema sinfonico la sezione centrale si distingue in modo netto perché è l'unica che include l'intervento di un cantante, più precisamente di un mezzosoprano. Le altre due sezioni del lavoro di Granados, come accade in quello di Rossetti, presentano una serie di analogie che creano un gioco di rimandi tra l'inizio e il finale: entrambe elaborano alcuni temi in comune e, soprattutto, prendono l'avvio con una progressione basata su un motivo di quattro note (batt. 1-10 e 219-221) e si chiudono in pianissimo, con le voci di legni e archi che creano un tessuto orchestrale molto leggero e nostalgico⁸.

Nella sezione centrale del poema sinfonico, il mezzosoprano intona in italiano ampie sezioni del monologo di Francesca nel Canto V dell'*Inferno*, omettendo, molto significativamente, quei versi che alludono alla sorte violenta degli amanti («noi che tingemmo il mondo di sanguigno» e «Caina attende chi a vita ci spense»)⁹. Questa sezione, proprio perché ha Francesca come protagonista, non sembra mostrare alcuna corrispondenza diretta con il secondo pannello del quadro di Rossetti, nel quale la giovane e il suo amante non sono raffigurati; la corrispondenza tra la musica e il dipinto emerge se si interpreta il poema sinfonico come una sorta di colonna sonora dell'acquerello: si scopre così che i due lavori si integrano poiché Granados fa ascoltare le parole di Francesca

⁸ Tra le batt. 114-127 l'organico si riduce al complesso degli archi con sordina, oboi, corno inglese, clarinetti, fagotti e timpano in pianissimo; tra le batt. 286-302 l'orchestra assume una configurazione altrettanto leggera ed evocativa, essendo composta dal complesso degli archi, flauti, corno inglese, clarinetti, fagotti e corni.

⁹ Granados assegnò al mezzosoprano i seguenti versi tratti dal canto V dell'*Inferno* della *Divina commedia*: vv. 91-106, 121-123 e 127-138.

mentre Rossetti mostra la reazione di Dante e Virgilio a quelle stesse parole. In questa occasione, dunque, il musicista sembra compiere la stessa operazione sperimentata con le liriche del romanzo *María* e di *Boires baixes*.

Sfortunatamente, Granados non ha predisposto un programma che permetta di stabilire delle relazioni certe tra la narrazione dantesca e il poema sinfonico: solo la sezione che prevede l'intervento del mezzosoprano, e di conseguenza l'intonazione di un testo verbale, trova un corrispettivo preciso nel canto V dell'*Inferno*. Per le altre due sezioni, puramente strumentali, è impossibile ricostruire un programma preciso, ma alcuni elementi ricorrenti possono essere usati per decifrare a grandi linee il contenuto. L'esperimento si può condurre a partire dal materiale musicale che accompagna le parole di Francesca riferite alla lettura della storia di Ginevra e Lancillotto: si tratta della parte assegnata ai violini primi che non ricompare in altri punti in modo identico ma, nella fluidità delle sue trasformazioni, è riconoscibile dalle cellule motiviche che la compongono.

Esempio 1. E. Granados, *Dante, Paolo e Francesca*, mezzosoprano e violini primi, batt. 191-197.

Tale materiale musicale (cfr. Esempio 1), affidato quasi esclusivamente ai violini e ai flauti, compare solo nel corso del racconto di Francesca e verso il finale della prima sezione («Poco meno [diminuendo e rallentando] e molto espressivo» batt. 97-113), ma non nella terza. Qui invece la partitura è scossa da veloci raffiche di semicrome che non si ritrovano in altre parti del lavoro; questo tipo di figurazione è tradizionalmente associato a scene di tempesta, per cui è molto probabile che qui Granados evochi la bufera infernale che tiene prigionieri i due amanti. Tenendo in considerazione tali indizi, si evince che l'autore rinunciò a collocare la vicenda di Paolo e Francesca dentro una cornice infernale, come suggeriva una tradizione iniziata dalla sinfonia *Dante* di Liszt e continuata dalle composizioni di Čajkovskij, Thomas e Rachmaninov ispirate a questo stesso soggetto¹⁰.

¹⁰ Si fa qui riferimento alla fantasia sinfonica *Francesca da Rimini* di Čajkovskij (1876) e alle due

Distinguendosi dai suoi colleghi, il compositore catalano sembra voler ricalcare la struttura narrativa di Rossetti: nella prima sezione rappresentò lo sbocciare della passione amorosa, nella seconda il racconto di Francesca e nella terza la punizione.

Nonostante le differenze tra le diverse parti del poema sinfonico, ci sono alcuni elementi che tornano con una certa frequenza lungo tutto il lavoro: tra questi, il più importante è un tema associato alla passione amorosa. Si tratta di un tema dal carattere languido e dal profilo cromatico e serpentino, che è spesso accompagnato dall'indicazione «*appassionato*»; la sua prima enunciazione, introdotta da una lunga scala cromatica in crescendo, si trova nel cuore della sezione iniziale.

Allegro ma non troppo

Violino I
ff appassionato
 div. unis.

VI. I

Esempio 2. ‘Tema della passione’: E. Granados, *Dante, Paolo e Francesca*, violini primi, batt. 49-58.

Nel monologo di Francesca il ‘tema della passione’ ritorna a più riprese, a volte come frammento in orchestra, a volte nella sua forma originale anche nella parte del canto, come avviene nel momento in cui il personaggio riflette sulla forza dell’amore.

Mezzosoprano
 A-mor, che al cor gen-til rat-to s'ap-pren-de, pre-se co-stu-i de la

Violino I

M.S.
 bel-la per-so-na che mi fu tol-ta e il mon-do an-cor m'of-fen-de.

VI. I

Esempio 3. ‘Tema della passione’: E. Granados, *Dante, Paolo e Francesca*, mezzosoprano e violini primi, batt. 152-158.

opere intitolate *Francesca da Rimini* di Thomas (1882) e di Rachmaninov (1907). In questo elenco si può anche citare un'altra opera che inserisce la storia degli amanti danteschi all'interno di una cornice infernale ma che è immediatamente posteriore al poema sinfonico di Granados: si tratta di *La tragedia del beso*, dramma lirico di Conrado del Campo che debuttò al Teatro Real di Madrid nel 1915.

La centralità della passione nel poema sinfonico di Granados è la stessa che si ritrova nel quadro di Rossetti. Il pittore infatti scelse alcuni elementi simbolici, come le rose rosse colte e lasciate ai piedi degli amanti e le fiamme, per alludere alla passione e dispose intorno all'immagine due versi danteschi che si riferiscono al desiderio amoroso: «Quanti dolci pensier, quanto disio» «O lasso» «Menò costoro al doloroso passo»¹¹. Anche nel terzo pannello il pittore sembra concentrarsi più sull'abbandono amoroso che sulla sofferenza degli amanti così come Dante l'aveva descritta; già all'epoca della presentazione pubblica di *Paolo and Francesca da Rimini*, un collega di Rossetti, Ford Madox Brown, sottolineava questa peculiarità:

It is impossible to suppose that when Rossetti painted [*Paolo and Francesca da Rimini*] he, or any of his admirers, thought that the two lovers were really suffering [...] the flakes of flames were descending all over the rest of the picture, but they did not fall upon Paolo and Francesca. No, the lovers were protected by a generalized, swooning passion that formed, as it were, a moral and very efficient Mackintosh all over them (Ellis 2010: 123)¹².

Come Rossetti, anche Granados sembra poco incline a ritrarre la sofferenza dei due amanti: non è un caso che la sezione finale del suo poema sinfonico sia la più breve. A differenza di altri musicisti che avevano affrontato lo stesso soggetto in anni vicini, come i già ricordati Čajkovskij, Thomas e Rachmaninov, Granados dedicò poche pagine alla descrizione della bufera infernale. Poiché la pittura musicale non lo seduceva, nel finale preferì evocare un'ultima volta l'abbraccio amoroso dei protagonisti. Nelle battute conclusive, infatti, la grandiosa orchestra che aveva evocato gli antri infernali tace e, dopo un lungo silenzio, torna il 'tema della passione' intonato in modo «lento» e «molto amoroso» dai violini, mentre i flauti, il corno inglese, i clarinetti e i corni commentano mestamente. L'episodio degli amanti infelici si chiude con un accordo dolce e sussurrato di Re maggiore che, celebrando la persistenza dell'amore oltre la morte, tradisce la vicinanza di Granados a lettori danteschi quali Rossetti, ma anche William Blake, che collocò Paolo e Francesca dentro una mandorla abbagliante di luce, e Jorge Luis Borges, che nei suoi saggi danteschi scriveva:

[...] pienso en dos amantes que el Alighieri soñó en el huracán del Segundo Círculo y que son emblemas oscuros, aunque él no lo entendiera o no lo quisiera, de esa dicha que no logró [con Beatriz]. Pienso en Francesca y en Paolo, unidos para siempre en su Infierno. "Questi, che mai da me non fia diviso..." Con espantoso amor, con ansiedad, con admiración, con envidia, habrá forjado Dante ese verso (Borges 1999: 112).

¹¹ Qui Rossetti cita, scomponendo l'ordine originale, i versi danteschi di Inferno V 113, 112 e 114.

¹² Della stessa opinione è Suzanne Waldman (2008: 76), la quale afferma: «In the graphic context of the painting, however, the storming rain around the lovers seems not to bother them but instead heightens the attraction of their embrace by conveying the stormy thrill of imaginary disarray».

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Borges, J.L. (1999), *La última sonrisa de Beatriz*, in *Nueve ensayos dantescos*, Buenos Aires, Emecé.
- Granados, E. (1908), *Barcelona - Tasques d'hivern*, intervista realizzata da M.J. Bertran, in "Revista Musical Catalana", 5, 57, pp. 169-170.

B. Letteratura secondaria

- Bartlett, R. (1999), *Tchaikovsky and Wagner: A Reassessment*, in *Tchaikovsky and his contemporaries. A Centennial Symposium*, Hofstra University, 1993, a cura di A. Mihailovic, Connecticut, Greenwood Press, pp. 95-116.
- Cerdà i Surroca, M. A. (1981), *Els pre-rafaelites a Catalunya. Una literatura i uns símbols*, Barcelona, Curial.
- Clark, W.A. (2006), *Granados, poet of the piano*, New York, Oxford University Press.
- Ellis, S. (2010), *Dante and English Poetry. Shelley to T. S. Eliot*, New York, Cambridge University Press.
- Gómez Soler, P. (2013), *El uso ideológico de Dante Alighieri en Cataluña (1889-1921)*, tesi dottorale in co-tutela internazionale, Università di Alicante - Università di Bologna.
- Hess, C.A. *Enrique Granados: A Bio-Bibliography*, New York, Greenwood Press.
- Newman, E. (1917), *The Granados of the Goyescas*, in "The Musical Times", 58, 894, pp. 343-347.
- Perandones, M. (2013-2014), *El compositor catalán Enrique Granados. Análisis de tres canciones de concierto: La boyra (1900), Cansó d'amor (1902) y Elegia eterna (1912)*, in "Recerca Musicològica", 20-21, pp. 277-304.
- Rossetto Casel, L. (2015), «Or incomincian le dolenti note». *Paolo e Francesca in musica: le fonti*, <https://www.academia.edu/15625897/_Or_incomincian_le_dolenti_note._Paolo_e_Francesca_in_musica_le_fonti>
- Trenc, E. (2009), *La fusió entre imatge i text en els reculls poètics dels pintors poetes catalans de l'esteticisme i del modernisme*, in *Actes del Quinzè Col·loqui internacional de llengua i literatura catalanes*, Lleida, PAM, vol. II, pp. 7-29.
- Trenc, E. – Trenc, A. (2005), *Boires baixes, un décor et une mélodie au service d'une atmosphère*, in *Le livre illustré européen au tournant des XIXe et XXe siècles. Passages, rémanences, innovations. Actes du colloque international de Mulhouse, 13-14 juin 2003*, a cura di H. Védrine, Paris, Kimé, pp. 145-156.
- Vego, P. (2010), *The Music of Painting. Music, Modernism and Visual Arts from the Romantics to John Cage*, New York, Phaidon.
- Vives, A. (1916), *N'Enric Granados i l'edat d'or. Evocació*, in "Revista Musical Catalana", 150, pp. 175-183.
- Waldman, S. (2008), *The Demon & the Damozel. Dynamics of Desire in the Works of Christina Rossetti and Dante Gabriel Rossetti*, Athens, Ohio University Press.

LIANA PÜSCHEL, PhD and Cultore della Materia in Music History at the University of Turin. Main research fields: opera history and *fin de siècle* music (Maurice Ravel, Lili Boulanger, Sergej Rachmaninov, Enrique Granados, etc.). Recent publications: “*Fa di me ciò che ti piace*”, ossia come A. Zeno adattò la storia di *Griselda* in un libretto (essay in “*In qualunque lingua sia scritta*”. *Miscellanea di studi sulla fortuna della novella nell’Europa del Rinascimento e del Barocco*, Accademia University Press, 2015); *L’opera fiabesca d’un musicista d’altri tempi* (program notes in *Švanda Dudák* by Jaromír Weinberger, Teatro Massimo di Palermo, 2014); *Russi, caffè e avanguardie. Aspetti della Parigi musicale all’epoca delle Histoires naturelles di Ravel* (Feltrinelli, 2013).

E-MAIL lianapuschel@yahoo.it

LES CRÒNIQUES ITALIANES D'EDUARD LÓPEZ-CHAVARRI (1921-1922)

Rafael ROCA

ABSTRACT • Between September 1921 and February 1922, E. López-Chavarrí published thirty-three articles in the newspaper *Las Provincias*, with the title *Del libro de memorias de un viajero modesto (Memorias auténticas)*. He described the journey he took in Italy during August and September 1921. These chronicles are of great literary and anthropological interest: they are filled with references and comparisons between the life and customs of the Italian and the Valencian territories, with an ironic and sharp view that does not avoid the criticism to Valencian antisocial behavior and ignorance. This is the fascinating story of a traveller who expressed the appreciation for his native land and admiration for the Italian history and culture.

KEYWORDS • Italy, Valencian Country, Eduard López-Chavarrí, Catalan Literature, 20th Century.

1. Premissa

Itàlia i la cultura italiana han despertat, tradicionalment, un notable interès i un fervent magnetisme entre els escriptors valencians contemporanis. Així, és fàcil comprovar com, des del darrer terç del segle XIX i durant els primers anys del XX, intel·lectuals com ara Teodor Llorente Olivares, Vicent Blasco Ibáñez, Josep Sanchis Sivera, Daniel Martínez Ferrando i Francesc Puig-Espert no sols varen visitar el territori italià –de vegades en repetides ocasions–, sinó que es mostraren seduïts pel seu atractiu històric, artístic i humà; i, en conseqüència, no dubtaren a plasmar les impressions i records dels seus viatges al llarg de relats i/o llibres que, actualment, ens permeten recrear amb tot tipus de detalls les seues peripècies italianes.

En aquest sentit, és oportú recordar els tres viatges que en 1894, 1896 i 1902 realitzà Llorente a Itàlia, i que narrà al llarg de múltiples cartes i cròniques periodístiques (Roca 2013). O els eloqüents volums que publicaren Blasco Ibáñez i Sanchis Sivera, titulats, respectivament, *En el país del arte. Tres meses en Italia* (1896) i *Dos meses en Italia. Impresiones y recuerdos* (1902), i que relaten les intenses temporades que els autors varen passar recorrent la península itàlica. Així mateix, ben interessant és també el llibre *Las ciudades del camino. Visión poética de Italia*, que a la dècada dels anys vint tragué a la

llum pública Daniel Martínez Ferrando¹. I, encara, les cròniques que, en 1923 i des de Nàpols estant –on havia anat a estudiar la influència de la Corona d’Aragó–, publicà Francesc Puig-Espert a les columnes del diari *Las Provincias*, aleshores dirigit per Teodor Llorente Falcó.

2. Les cròniques italianes de López-Chavarri

En aquesta línia de *fascinació italiana*, que demostraren els escriptors valencians de les darreres dècades del Vuit-cents i principi del Nou-cents, caldria afegir-hi encara els noms de Martí Domínguez, que, ben entrat el segle XX, deixà inconclús i inèdit un llibre titulat *Itàlia fora mà*², i Josep Piera, que al llarg del llibre de memòries *Un bellíssim cadàver barroc* (1987) relatà les seues aventures com a professor de català a la ciutat de Nàpols durant el curs 1985-86. I també el relat del viatge que durant els mesos d’agost i setembre de 1921 realitzà per bona part d’Itàlia el músic, narrador i periodista Eduard López-Chavarri i Marco (València, 1871-1970), un dels més destacats intel·lectuals valencians de la primera meitat del segle XX, que en aquest treball pretenem analitzar.

Pel que fa a la seua vessant literària, cal assenyalar que López-Chavarri –que també fou catedràtic d’estètica i història de la música del Conservatori Superior de València, a banda d’un eminentíssim periodista– ha sigut reconegut com un dels més importants escriptors valencians de la contemporaneïtat, i com el més insigne representant del Modernisme local. D’aquesta manera, en 1947 Teodor Llorente Falcó, director del diari *Las Provincias* –per al qual López-Chavarri treballava–, el qualificà com

un gran escritor, con ribetes de poeta, porque en sus escritos nunca está ajena la poesía de su selectísimo espíritu. Pertenece como prosista a esa escuela de los grandes escritores de la segunda mitad del pasado siglo y principios del presente, de estilo sencillo y claro, despojado de imágenes embarulladoras, y poniendo siempre en los puntos de su pluma su miajita de corazón (Llorente Falcó 1947: 7-8).

Una significativa lloança a la qual encara afegia:

¹ Cal fer notar que en maig de 1912 Daniel Martínez Ferrando ja escrigué una composició titulada «Les ciutats del camí» en què apel·lava als «esperits de ciutats ignorades / que entre'l fum y la boira es perduu! / ¡Quina angoixa deixeu al qui us mira...! / ¡Oh, ciutats sense blau en el cel». Veg. *Las Provincias* (7-VI-1912).

² Sobre aquest treball, Nel·lo Pellisser (2009: 258) ha afirmat que es tracta d’«una obra on es barregen els records dels múltiples viatges que va fer per aquell país, amb la documentació històrica al voltant dels grans monuments i els seus autors. Entre els més de tres-cents holandesos podem trobar diversos llibres. Hi ha, en primer lloc, la guia de viatges, senzilla i esquematitzada. Després hi ha la visió enciclopèdica, densa i documentada, dels pobles, dels monuments i dels personatges històrics. I per últim hi ha el llibre literari, que sorgeix a partir de les anècdotes del viatge, de la contemplació del paisatge i del contacte amb els personatges més insòlits».

De espíritu bien formado, cultísimo, no transige ni con la chabacanería ni con el pedantismo, y aun cuando es espíritu tolerante y comprensivo, hay momentos en que su pluma hiere, unas veces de frente, cuando la pelea es franca, otras con la ironía y el humorismo, que son armas que maneja con maestría (Llorente Falcó 1947: 9).

Per la seua banda, quatre dècades després, en 1988, Vicent Simbor assenyala que López-Chavarri

és el narrador valencià més atent i receptiu als postulats modernistes, el que més relació manté amb el cenacle modernista barceloní i el que ens ofereix una obra més atractiva. Mantingué una estreta amistat amb un dels líders màxims del Modernisme català: Santiago Rusiñol (Simbor 1988: 99).

En aquest sentit, i a banda del toc literari que contenen molts dels seus escrits periodístics, cal destacar que les obres de narrativa estricta més importants i significatives del nostre autor són els volums *Cuentos líricos* (1907) –amb pròleg de Rusiñol–, *De l'horta i de la muntanya* (1916) i *Proses de viatge* (1929).

López-Chavarri, però, no sols destacà com a escriptor i compositor, sinó també com a activista cultural. De fet, a la dècada dels anys vint s'adherí al projecte de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya que impulsà el patrici Rafael Patxot i Jubert, i que consistia a inventariar totes les manifestacions, publicades i inèdites, del cançoner tradicional català. Així, tal com ha assenyalat Josep Massot i Muntaner, als Materials de l'Obra del Cançoner consta que, en agost de 1927, el nostre autor hi féu arribar «una sèrie de cançons populars valencianes recollides per ell»; una tramesa que fou completada el 1928 amb «dos quaderns manuscrits que contenen una sèrie de cançons i música popular valenciana que ell mateix ha recollit», i el juliol de 1932 amb «dues cançons d'infants per ell recollides» (Massot i Muntaner 2016: 13).

Pel que fa a la seues facetes periodística i viatgera, Francesc Pérez i Moragón ha asseverat que

als catorze o quinze anys, començà a assistir a les tertúlies que organitzava Teodor Llorente a la redacció del diari *Las Provincias*. Llorente era amic de López-Chavarri pare, i va orientar el fill perquè començàs a publicar notes sobre art al seu periòdic. Ben prompte va estendre el seu radi d'acció i a escriure sobre tota mena de temes: literatura, música, informació, història, etc., amb una obertura de compàs que mantindria tota la seua vida. Fou corresponsal de guerra a les campanyes del Rif i de Tetuan, en 1909 i 1912 (Pérez i Moragón 1983: 8)³.

I en aquest mateix sentit es varen manifestar anys després Rafael Díaz i Vicent Galbis, en afirmar:

³ En Pérez i Moragón 1983 trobareu abundant informació la vida i obra de López-Chavarri.

La actividad periodística fue una de las constantes de su vida, comenzando su colaboración en el periódico valenciano *Las Provincias* en 1898. Este paso lo dio en buena medida gracias a la petición de artículos a Chavarri por parte de Teodoro Llorente Olivares, director del citado diario y a quien debió, sin lugar a dudas, su formación en este campo. Como resultado de ello pasó a ser redactor del periódico. Si a eso le sumamos la variedad de ámbitos en los que se movió nuestro biografiado, se puede entender el bagaje de Chavarri como periodista, ya que llegó a ser el decano de los informadores valencianos. Después de su retiro todavía pasaba todos los días por *Las Provincias*, donde escribía sobre cuestiones musicales (Díaz Gómez-Galbis López 1996: 16-17).

D'altra banda, i en referència a la seua notable activitat viatgera –i la periodística que se'n derivà–, Llorente Falcó ja deixà escrit que

otra faceta de López-Chavarri es la de escritor descriptivo. Aquí ha podido lucirse relatando y describiendo sus viajes por España y el extranjero, unas veces en cumplimiento de una misión periodística, otras en sus excursiones de arte. Espiritu muy selecto de artista, sabe ver, y esto que ve sabe también trasladarlo al papel, con esa prosa limpia y fresca que es deleitosa lectura. Sus artículos de viaje son siempre tan interesantes y amenos que su lectura produce la sensación de que es el mismo lector el que está viendo todo aquello que le cuenta el escritor (Llorente Falcó 1947: 9).

Mentre que, més recentment i pel que fa a la mateixa dedicació, Francesc Pérez i Moragón ha afirmat:

Viatger perpetu, López-Chavarri extragué de les seues anades –al Marroc, ja ho hem dit, però també a Itàlia, a França, a Alemanya, a la Gran Bretanya (on fou nomenat membre de la Facultat de les Arts) i per tota la Península Ibèrica– matèria periodística. Dels seus itineraris eixiren gran quantitat de cròniques i dibuixos apareguts a *Las Provincias*, on fou redactor durant molts anys (Pérez i Moragón 1983: 8).

Centrant-nos en el viatge que realitzà a Itàlia durant l'estiu de 1921, quan tenia 50 anys, en companyia de Josep Sanchis Sivera, cal dir que devia pertànyer als que Llorente Falcó qualificà com a «excursions d'art», i que degué durar entre tres i quatre setmanes. Siga com siga, el cas és que, dies després, aquella aventura fou relatada, amb tot tipus de detalls al llarg de trenta-tres cròniques periodístiques que, sota el títol «Del libro de un viajero modesto (Memorias auténticas)» –encara que també n'aparegueren amb els epígrafs «Del libro de memorias de un viajero modesto» i «Impresiones de viaje»–, varen ser publicades al diari *Las Provincias* entre l'1 de setembre de 1921 i el 12 de febrer de 1922. D'altra banda, tot sembla indicar que aquella no degué ser l'única incursió que Chavarri realitzà a territori italià, ja que, segons la informació que Xavier Casp féu pública en 1972, el nostre autor deixà inèdit, entre moltes altres coses, un llibre de viatges dedicat a Itàlia. Afirmava Casp:

Este López-Chavarri nos ha dejado mucho inédito; entre ello, tres libros en valenciano: uno, de su tiempo de corresponsal de guerra en 1909 y en 1912, titulado *De terres d'África*, dividido en dos partes, la primera, «Records de gents i paisatges del Riff en guerra» y la

segunda «Records de gents i paisatges del Mogreb»; otro que, al parecer, es de 1922, que es *Viatge a Itàlia. Impressions que no figuren en les guies de turistes*, y el otro lo titula *Maestrat*. Ahí están sus casi 500 cuartillas manuscritas con su particularísima letra. ¿Cómo es posible que ni entonces ni hasta hoy se hayan publicado estos libros? (Casp 2007: 498)⁴

Lamentablement, però, en donar aquesta informació, Xavier Casp, que sembla evident que coneixia el material de primera mà, no explicà en quin lloc es custodiaven exactament aquells volums inèdits⁵; i encara que els hem buscat intensament, no m'ha sigut possible localitzar-los⁶.

En referència a l'expedició italiana de 1921, que estem analitzant, segons que hom pot llegir al primer dels articles que aparegueren a *Las Provincias* –i que estaven signats «Por la copia, Eduardus», pseudònim de López-Chavarri⁷–, el nostre escriptor assegurava que no era, però, l'autèntic autor intel·lectual d'aquelles cròniques. Així, Eduardus tan sols n'era un senzill escrivà, un simple amanuense, ja que els textos que es reproduïen al diari fundat per Llorente eren, en realitat, les

memorias de un buen hombre de la «terreta» –deia Chavarri–, escritas con tanta ingenuidad que apenas si me atrevo a ceder a los ruegos del autor, pidiéndome le haga presentables sus escritos; no los modificaré casi en nada, salvo en la ortografía, que, a decir verdad, resulta demasiado fantástica en el original. Este buen hombre se nos «pegó» a un amigo mío y a mí, en un improvisado viaje al extranjero (*Las Provincias*, 1-IX-1921).

De fet, només una d'aquelles cròniques, l'onzena, fou signada per Eduardus (sense el «Por la copia») sota l'«excusa», podríem dir, que, «en esta carta, en vez de poner mis impresiones puramente de viajador nuevo rico he copiado tan solo lo que “Eduardus” me dictara. Por eso debe ahora él firmar plenamente» (*Las Provincias*, 6-X-1921).

I qui era, per tant, aquell bon home, responsable últim de les cròniques que varen veure la llum a la premsa diària valenciana? Doncs una persona «humilde a quien la fortuna, después de una vida de horribles sinsabores, le ha querido sonreír un poquito», segons que hom afirma a la «presentació» del primer lliurament (*Las Provincias*, 1-IX-1921). Un personatge que s'havia enriquit fent negocis durant la Gran Guerra –amb el contraban, cal pensar-hi–, i que Chavarri identificava com el «señor Pere». «Pongamos que la casualidad», continuava aquella presentació,

⁴ Dec aquesta informació a l'amabilitat de Francesc Pérez i Moragón.

⁵ Tant Francesc Pérez i Moragón (1983: 9-10), d'una banda, com Rafael Díaz i Vicent Galbis (1996: 26), d'una altra, varen confirmar l'existència de tres llibres inèdits titulats *Por tierras del Mogreb*, *Viatge al Maestrat* i *Per les terres consagrades: Itàlia*.

⁶ Vull agrair les indicacions i l'ajuda que, en aquest sentit, m'han brindat Vicent Galbis i Francesc Pérez i Moragón.

⁷ Així es posa de manifest, per exemple, a l'article «Crónicas de Eduardus. Francisco Viñas y su Record de la Gran Festa de l'Arbre fruiter de la vila de Moyà. 1906», publicat a *Las Provincias* (15-IX-1906) i signat per Eduardo López-Chavarri.

me hizo invertir unos ahorrillos en un negocio durante la gran guerra, y que de pronto me he visto convertido en un... no puedo llamarme nuevo rico, pero, ¡vaya!, soy un nuevo «medio pasar». Y como no está bien que en tales condiciones no se ilustre uno, y como dicen que los viajes ilustran, pues ¡a ver mundo me voy!, y para estar más en carácter escribo aquí estas memorias que mi amigo «Eduardus» ha de corregir... (*Las Provincias*, 1-IX-1921).

El to irònic que desprenen aquestes i d'altres línies és més que evident. Tot sembla indicar que aquell cronista modest i il·letrat, tal com sovint se'l presentarà –també se'l qualificarà de «nuevo burgués»–, no va existir en realitat, sinó que fou un artifici retòric inventat per López-Chavarri. Un recurs –o llicència– narratiu que ideà Eduardus per tal de poder realitzar amb major llibertat les seues crítiques, entre les quals destaquen les que dedicà als responsables polítics de l'Ajuntament de València, per aquell temps controlat pel Partit d'Unió Republicana Autonomista (PURA): «Suya sea la responsabilidad de las apreciaciones», afirmà Eduardus en referència al «señor Pere» (*Las Provincias*, 1-IX-1921)⁸. D'altra banda, i en relació a les esmentades crítiques polítiques, cal remarcar que, com tindrem ocasió de comprovar, les cròniques d'aquell viatge no parlen únicament de la Itàlia que els viatgers varen contemplar, sinó també, i molt, de la València coetània. I que, des del punt de vista ideològic, en 1947 Teodor Llorente Falcó qualificà públicament López-Chavarri com a «hombre de derechas» i «de arraigadas convicciones católicas» (Llorente Falcó 1947: 9)⁹.

En qualsevol cas, i deixant de banda el suposat senyor Pere, del que no hi ha dubte és de la identitat de «l'altre» amic amb qui López-Chavarri realitzà aquell *tour* italià, una persona que fou descrita com un «historiador eclesiàstic», «también colaborador del periódico» –és a dir, de *Las Provincias*– «a quien llamamos Don José», i com un «docto canónigo valentino», que resulta fàcilment identificable amb el canonge Josep Sanchis Sivera (1867-1937), empedreït viatger i historiador, i, tal com hem apuntat al principi, gran coneixedor d'Itàlia.

Encara que el motiu últim d'aquella visita a terres italianes no s'explicita en cap moment –Eduardus afirma que «la razón de este viaje, no hay para qué decirla» (*Las Provincias*, 1-IX-1921)–, del que no hi ha dubte és que tots dos expedicionaris (i sobretot el canonge Sanchis Sivera) l'aprofitaren per a visitar diversos arxius, entre els quals el de Nàpols. No debades a un dels articles López-Chavarri afirmarà que «mi docto compañero de viaje visitaba diariamente el Archivo» (*Las Provincias*, 26-I-1922).

D'aquesta manera, les cròniques permeten afirmar que aquells erudits excursionistes degueren eixir en tren de València envers el 20 d'agost de 1921, ja que tot sembla indicar que entraren a Ventimiglia, el primer municipi italià que trepitjarien, el dia 22 d'aquell

⁸ En relació a l'autoria dels textos, encara que en una de les darreres cròniques s'afirmava que “los compañeros de viaje de este viajero modesto se van cansando de arreglarle cuartillas”, cal pensar que Sanchis Sivera no prengué part directa en la redacció dels articles, i que tots varen ser responsabilitat exclusiva d'Eduardus.

⁹ De tota manera, s'han de tenir ben presents les circumstàncies polítiques sota les quals, en 1947, Llorente Falcó realitzà aquesta breu descripció ideològica de López-Chavarri.

mes. A partir d'ací, i des de Gènova fins a Pompeia, varen recórrer i inspeccionar un total de dèssset poblacions, de tot tipus i dimensió: Gènova, Milà, Verona, Venècia, Ferrara, Ravenna, Faenza, Florència, San Miniato, Fiesole, Pisa, Siena, Orvieto, Roma, Nàpols, Pompeia i, ja de retorn, Romà novament, el llac de Garda, una altra vegada Milà i Domodossola. Des d'aquest darrer municipi, des del punt més septentrional d'Itàlia, i abans de continuar camí de València, decidiren fer una incursió a Suïssa per a visitar Josep Iturbi, pianista valencià de renom internacional establert a Ginebra i gran amic d'Eduardus¹⁰. Una emotiva visita amb l'explicació de la qual hom posà el punt i final a aquells articles.

Pel que fa a l'extens relat del viatge que Eduard López-Chavarri i Josep Sanchis Sivera –deixem definitivament de banda el «modest» i en la nostra opinió imaginari «senyor Pere»–, el primer que cal observar és que l'espai que varen dedicar a narrar la inspecció que realitzaren de tots i cadascun d'aquells llocs no fou el mateix (tal com sembla lògic, d'altra banda), ja que les ciutats on més dies passaren –i que, en conseqüència, gaudeixen de major protagonisme als textos– varen ser Milà, Venècia, Roma i Nàpols. A banda d'això, cal també assenyalar que el relat està marcat per tres característiques que criden poderosament l'atenció:

en primer lloc, les contínues referències i comparacions que, a pràcticament totes les cròniques, es fa de la vida, els costums i el territoris italià i valencià;

en segon lloc, les abundants crítiques, ben sovint carregades d'ironia, que hom llançà contra els aspectes menys amables del caràcter valencià (com per exemple la incultura i l'incivisme); i, sobretot, contra les actuacions dels polítics que regien l'Ajuntament de València, en aquell moment comandat, com ja ha sigut dit, pels republicans;

i en tercer i últim, resulta també ben significatiu i eloqüent comprovar com Eduardus, que al llarg de tot el relat presentava un posat entre encuriós i fascinat pel que veia i escoltava, dedicà un bon nombre de paràgrafs a glossar els objectes, les actituds i els comportaments italians que més li varen cridar l'atenció. Amb la qual cosa aconseguí elaborar una espècie d'anecdotari italià que, als nostres ulls, es presenta com a ben divertit i curiós.

2.1. Les comparacions entre Itàlia i València

Així, doncs, i pel que fa a les referències valencianes –a les constants comparacions entre Itàlia i València– que inclouen els textos, en visitar Faenza, López-Chavarri es manifestà encuriós pel treball ceràmic que, des d'antic, caracteritzava aquella ciutat; i, a propòsit, no dubtà a recordar –amb un punt d'orgull– la importància i el pes que, en matèria ceràmica, gaudien històricament les ciutats valencianes de Manises, Paterna i Gandia,

¹⁰ Com a mostra de la gran amistat que unia el pianista de renom internacional Josep Iturbi Bàguena (1895-1980) i Eduard López-Chavarri, consulteu la trentena de cartes que el famós músic li adreçà i que han arribat fins a nosaltres. Veg. *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*, I: 254-290.

y tantos otros sitios valencianos [que] fabricaron sus famosas «rajoles» que aún decoran sitios del Vaticano en Roma, o del palacio de los soberanos en Nápoles, y tantos y tantos otros sitios (*Las Provincias*, 16-XI-1921).

D'una altra banda, es mostrà ben sorprés en descobrir que a Milà es menjaven «panquemaos» –«existen unos bollos de bar que son de la misma pasta que el «panquemao», afirmava– i «pimentons en salmorra»:

iguales, pero exactamente iguales, que los que se hacen en todos los pueblos valencianos; por un instante nos figurábamos estar en cualquier masía de Bétera o de Alginet (*Las Provincias*, 4-X-1921).

De la mateixa manera, també el va sobtar notablement comprovar que, a Florència, els xiquets jugaven al sambori:

Paseando junto al Arno [...] nos sentamos [...] [en] un jardín pequeñito, minúsculo, rodeado de verja; y allí dentro, seguros de tranvías y autos, unos niños juegan... ¡al «simbori»!, como en Valencia, ni más ni menos (*Las Provincias*, 19-XI-1921).

El súmmum, però, de l'excitació pàtria, per així dir, li arribà en constatar que a Roma i a Nàpols es disparaven traques: «Saliendo junto al Tíber, en un punto que nos recordaba San Pío V, escuchamos con sorpresa una *traca*, ¡una verdadera *traca!*», escrivia en referència a la de Roma; mentre que, pel que fa a la de Nàpols, afirmava que era deguda al

genio del pirotécnico Chiavotti, aquel napolitano que fue a la Exposición de Valencia, y desde entonces implantó allá la barbarie de las detonaciones que rompen oídos, cristales, y ahuyentan pájaros, pero no ahuyentan tronadas... (*Las Provincias*, 2-II-1922).

El record de la «terreta» –és a dir, de València– i els paral·lelismes entre les ciutats italianes i la capital del Túrria són constants a pràcticament totes les cròniques:

Valencia y Florencia son consonantes –afirmava en un determinat moment–; hubo en la una gran vida del arte, como la tuvo la otra. [...] Florencia tuvo a Dante, como Valencia a Ausias March (*Las Provincias*, 19-XI-1921).

A Orvieto, la pàtria de Mancinelli, Eduardus assegurava que «el recuerdo de nuestra Valencia presentábase imperativo», i sobretot vinculat a la figura del segon Papa Borja, Alexandre VI. Mentre que a la capital d'Itàlia considerava que «hay sitios de Roma que nos hacían pensar en Valencia»:

La luz de Roma se parece mucho a la de Valencia, y hay calles que nos producían la ilusión en la Ciudad Eterna de que íbamos por los barrios valentinos de las Escuelas Pías (*Las Provincias*, 17-I-1922).

Fins a tal punt esdevingué recurrent la referència valenciana, al llarg d'aquelles

cròniques, que fins i tot per a oferir als lectors un exemple gràfic de les vastes dimensions de la basílica de Sant Pere del Vaticà no dubtà a afirmar que el temple, que qualificava d'«inmensísimo», devia ser «quizá como media calle de Colón de largo [...]; eso si no lo es más» (*Las Provincias*, 17-I-1922).

Tot li recordava a València: els jocs, els costums, la llum... Fins i tot els trens! Perquè, en marxar de Roma en direcció a Nàpols, López-Chavarri comparà el ferrocarril que els transportava amb el popularment conegut com a «tren curt de Xàtiva»:

Nos encontramos en pleno tren «corto de Játiva»: labradores, oficinistas, comerciantes en frutas, soldados con permiso, y cada instante pasan vendedores con galletas, higos, tortas, chocolate (*Las Provincias*, 22-I-1922).

En arribar, precisament, a la capital de la Campània –era el 8 de setembre, «la fiesta de la natividad de la Virgen»–, Eduardus assegurarà que la ciutat «tiene mucho espíritu de nuestra *terreta*»:

La gente va despacito por la calle, las calles no tienen completa su pública limpieza, los «chiquets» juegan al marro (o cosa muy parecida) en la calle, y las callejuelas que dan al puerto son célebres por su estrechez y su suciedad (*Las Provincias*, 22-I-1922).

I és que fins i tot les fadrines «pasean con lentitud valenciana» (*Las Provincias*, 22-I-1922).

Per si això fóra poc, també explicava que «en una placeta soleada» de Nàpols varen trobar un grup de xiquets fent «“harca” a pedrada limpia»: «¡oh, delicia y nuevas remembranzas de la *terreta*!» (*Las Provincias*, 26-I-1922), exclamà, enjogassat, en contemplar-los.

Amb tot, potser el que més el va retrotraure fins a la seua ciutat nadiua fou el mercat popular de Nàpols, que tenia, asseverava, «los puestos en el suelo, como en Valencia, y animación, y regateo, y discusiones por doquier» (*Las Provincias*, 26-I-1922). De fet, i a propòsit de les semblances entre els mercats italians i els valencians, algunes jornades abans, mentre passejava per Venècia, ja havia advertit que,

al otro lado del puente hay un mercado con puestos, como en Valencia; el corazón salta gozoso cuando ve esas reminiscencias, esos parecidos de la tierra en estos lejanos países... (*Las Provincias*, 5-XI-1921).

López-Chavarri, prou que ho veiem, gaudia bona cosa descobrint evocacions valencianes entre els gestos i l'activitat quotidiana dels italians; comprovant, per exemple, que «el alma mediterránea se unía gallardamente en la incomparable bahía napolitana». I, de fet, a bord del tren que el transportava de Nàpols a Pompeia, contemplava

caravanas de gente joven y vieja, decidora y alegre, cantando, alborotando, verdaderamente contentos, como en mi tierra, cuando sale el tren para las fiestas de San Miguel de Liria (*Las Provincias*, 2-II-1922).

Finalment, i encara en el terreny de les referències «casolanes», cal assenyalar que al llarg de les trenta-tres cròniques Eduardus esmentà fins a tres vegades l'escriptor i artista Santiago Rusiñol, de qui com sabem era molt amic¹¹, totes tres a propòsit de personatges o obres d'«el gran Rusiñol» – com ara el recull de contes *El poble gris* (1902)– que li vingueren a la ment en contemplar diferents escenes de la quotidianitat italiana.

2.2. La crítica envers la política valenciana

Al costat de les comparacions italiano-valencianes, cal remarcar també que les queixes i crítiques –no exemptes d'ironia, com ja ha sigut afirmat– a l'urbanisme, la política, l'incivisme, els serveis públics i determinats costums valencians que López-Chavarri manifestà al llarg d'aquelles cròniques varen ser nombroses i expressives. Així, en visitar Ventimiglia apuntà:

La luz eléctrica es capítulo que para un valenciano en viaje puede resultar elocuente. Porque, dicho sea en honor de la verdad, Valencia, en cuanto a luz eléctrica (sin hablar de otros servicios públicos y privados), pasa por una situación tristísima. Es necesario salir de la ciudad del Turia para saber lo que es luz fuerte, clara, viva... y barata. En este Ventimiglia feliz, en su paz de montañas y de mar, la luz es cosa por demás esplendente. Desde ahora, en esta excursión, veremos siempre lo mismo: las poblaciones atendidas y bien cuidadas: los servicios públicos realizados con diligencia (*Las Provincias*, 10-IX-1921).

D'una altra banda, no menys eloqüent i cridanera és l'extensa i ferotge crítica que realitzà a propòsit de la impuntualitat i la lentitud dels tramvies valencians. Una condemna que s'estén al llarg de diverses cròniques, i que, de fet, ja havia sigut expressada, amb evident sarcasme, fins i tot abans d'arribar a territori italià. Així, durant el viatge d'anada, i a propòsit de la breu visita que ell i Sanchis Sivera realitzaren a la ciutat de Marsella, Eduardus anotà:

Esperamos un tranvía [...]. Y no viene nunca el número que nos dijeron. Por lo cual, creo que estamos en Valencia tan bien o mejor que en Marsella, pues en la ciudad del Turia, salvo cuando hay interrupción eléctrica, o carros atravesados en la vía, o procesión, o entierro, o desprendimiento de cable, o cabalgata, o desfile, o paso del regimiento, o cortejo municipal, o paso del tren, o señora que no acaba de salir nunca, o cobrador que ha de ir al estanco a cambiar un duro, o chico que no se aparta de la vía, o familia que se despide con efusión en la plataforma... salvo todo eso, los tranvías suelen llegar con alguna exactitud (*Las Provincias*, 6-IX-1921).

Aquella censura, però, es feia encara més crua en arribar a Itàlia, a propòsit de la solvència, l'eficàcia i la puntualitat dels tramvies romans:

¹¹ Representen una bona mostra d'aquesta amistat les epístoles que Santiago Rusiñol i Prats (1861-1831) envià a Eduard López-Chavarri, i que varen ser recollides a *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*, II: 242-250.

No lo podemos remediar: preferimos los clásicos tranvías levantinos, con su alegría de vivir: por que, ¡vaya si son alegres y divertidos! Nada de prisas, nada de angustias: ¿a qué llegar pronto a los sitios? Ya vendrá todo cuando buenamente sea. [...] Allá estamos en verdadera Arcadia tranviera. Esta seguridad matemática, sin alma, como una tabla de logaritmos, es desesperante. [...] ¡Bendita la calma de entre nosotros! En beneficio del público, se le hace esperar tranquilo: el que espera bien, calma los nervios. [...] En Valencia esperamos tranquilos el tranvía de Cirilo Amorós... y vienen los del Matadero, Circunvalación, Grao, Interior... todos, menos el nuestro; [...] ¡Qué felicidad!, la señora que espera con el brazo en alto diez minutos; y llega el coche y se para, y la señora se decide a ir atrás, y va pausadamente y se coge al asidero, y levanta penosamente el pie... ¡imposible!, resultan unos escalones altísimos... ¡si es un martirio eso de los adelantos modernos! Al fin izan a la señora, jadeante, y la dejan en un asiento: llega el cobrador... —«¿Al puente de madera?» — pregunta. —«No: a Olympia». Se ha equivocado. ¿No veía el número? ¡Cualquiera sabe eso de los números!; en fin... —«Che, para, que baixe la señora»... (*Las Provincias*, 14-XII-1921).

De semblant manera, i encara pel que fa a les comparacions italiano-valencianes, en contemplar i lloar els magnífics jardins venecians, Eduardus aprofità per a criticar els escassos i mal conservats vergers de ca nostra:

Señor, ¿cuándo se acostumbrarán ahí, en Valencia, a saber lo que son flores de verdad, y lo que son estatuas y fuentes y parques?... Porque lo de «Para jardines, Valencia», resulta ya una broma demasiado pesada (*Las Provincias*, 5-XI-1921).

Judici que reiterà i amplià pocs dies després, des de Roma estant:

Hay que afirmarlo rotundamente: en Valencia no hay jardines. Solo hemos sabido hacer, con los jardines públicos, unas parodias míseras, mezquinas hasta lo indecible, de lo que tales sitios debieran ser. Los únicos jardines con carácter que aquí había: la Glorieta y el Plantío de la Alameda (sobre todo el primero, que era de verdadero estilo), hace años que definitivamente fueron desfigurados sin piedad. Cuanto a jardines particulares, a no ser por el llamado «de Monforte», también estaríamos bien atrasaditos. Cuanto a esa broma de «dos Viveros», mejor fuera dejarlos en paz. ¡Y pensar que allí hubo jardín espléndido (el del Real) que aún se parecía un poco a los de Roma!... (*Las Provincias*, 4-I-1922).

La tercera de les grans crítiques als (mals) costums valencians anava dirigida envers l'incivisme i el vandalisme locals, que entre d'altres coses havien provocat que, a diferència d'Itàlia, la ciutat de València tinguera totes les estàtues públiques mutilades. Així, en contemplar la Catedral de Milà, Eduardus exclamà:

Estas estatuas, ¡todas con nariz!, todas con alas y pies y manos intactos, es de lo que no me pudiera yo imaginar, pobre valenciano acostumbrado a la manera como ahí [a València] destruimos vandálicamente los grandes monumentos de arte: de niños, a pedrada limpia; de grandes, con proyectos municipales, como los del ensanche de puentes y construcciones de mercados, cosas todas ellas de un efecto abominable. ¡Dios mío, por qué no habrá un concejal que proponga y otros que voten la proposición de que los ediles valentinos se vinieran a dar una vueltecita para ver como se saben conservar aquí las ciudades! (*Las Provincias*, 27-IX-1921).

López-Chavarri, ja ho veiem, no amagava les seues dissensions envers els responsables de la planificació urbanística de la ciutat de València, als quals acusava poc menys que d'ignorants; i fou a propòsit del «Castello» de Milà, «cuidadosamente restaurado allí donde hace falta, ¡pero sin falsificar!» (*Las Provincias*, 4-X-1921), que realitzà –sempre per boca del «señor Pere», no ho oblidem– una de les condemnes més iròniques i incisives de la política urbana que en aquell temps practicava l'Ajuntament de València:

Cuando me hagan concejal de nuestro celebrado Ayuntamiento (que esto de los negocios durante la guerra es cosa que da representación y empuje), he de poder poco o he de conseguir que en Valencia se aprenda eso de la conservación de los monumentos antiguos; claro que resulta más fácil destruir un torreón gótico (pongo por caso) o estropear un magnífico puente, so pretexto de ensanches y mejoras (!!); claro también que se fomenta el bello sentimiento de la gratitud pudiendo regalar los materiales a algún amigo; puras hipótesis todas estas, naturalmente (*Las Provincias*, 4-X-1921).

Una dura crítica que posava el punt de mira en presumptes pràctiques que avui qualificaríem de corruptes, i que està estretament relacionada amb la condemna que realitzà a propòsit dels magnífics ponts –«conservados con gran cuidado, dejándoles toda su majestad»– que, pocs dies després, tots dos viatgers contemplaren a Verona:

¡Y pensar que ahí en Valencia se reúnen unos señores ediles y acuerdan deshacer, y estropear, y profanar puentes... so pretexto de «adelanto» de la ciudad! Vive Dios, que si no fuera por el daño irreparable que esas decisiones causan a la ciudad, bien valía la pena de contestar a esos personajillos reformadores con el sobado: «¡Que te crees tú eso!» (*Las Provincias*, 15-X-1921).

De «personajillos», eren qualificats els regidors de l'il·lustríssim Ajuntament de València...

En darrer lloc, lligat a la superior cultura i civisme que, en la seua opinió, acreditava la ciutadania italiana –sempre en comparació a la valenciana–, val la pena de destacar també un dels comentaris –tan sarcàstic com divertit– que López-Chavarri formulà poc després d'arribar a Milà:

En el tren he podido ver una nota que se repetirá siempre durante nuestra excursión: ¡todo el mundo lee el periódico! En los tranvías, en las calles, en los paseos, por doquier, hombres y mujeres, niños y grandes, señoras y obreras, todo el mundo lleva su periódico... ¡y lo lee! (*Las Provincias*, 27-IX-1921).

2.3. *La idiosincràsia italiana*

Finalment, entre les peculiaritats que presentaven les diverses ciutats italianes que aquells dos indòmits viatgers valencians varen visitar, i que López-Chavarri ressenyà, val la pena de destacar-ne tres:

La primera, d'aspecte auditiu, era el soroll que produïen les xanquetes que utilitzaven les oriüdes en caminar, i que tant li recordaven la remor que, «allá en los años de nuestra niñez», acompanyaven, en arribar a la ciutat de València, els habitants dels poblats marítims, i més concretament les «graueres»: «las mujeres del Grao (pescadoras, cigarreras, galeteras, etc.) arrastrando su clásico calzado» (*Las Provincias*, 15-X-1921). Així, «ya en Verona», continuava,

vimos algunas mujeres así calzadas, pero Padua y Venecia, y luego el sur, nos ofrecían a porrillo a grandes y a chicos, a viejos y jóvenes, con su andar que no parece sino que los pasos ríen a carcajadas. Para completar el recuerdo, los mantones, negros, son también como «aquellos» del Cabañal (*Las Provincias*, 15-X-1921).

En segon lloc, Eudardus també glossà extensament una peculiaritat italiana d'aspecte hidràulic, podríem dir: la quantitat de fonts, esplèndides i monumentals, que es veien per tot arreu, i que el nostre autor lloà especialment en ciutats com ara Milà –que qualificà com a «la ciudad del agua»–, Venècia, Siena i Roma. En referència a la capital de la Llombardia, asseverava:

Fresca, limpia y abundante, canta el agua por todas partes de Milán. Miles de bocas están siempre arrojando agua en chorros de alegría y de vida. Por doquier fuentes bellas, con saltos y surtidores del mejor efecto; hasta las humildes fuentes callejeras, de esquina (y son abundantísimas), tienen su manantial constante, sin cierres que detengan aquella generosidad de vida, sin molestias ni regateos, ni miserucas que tasen el elemento principal de vida, de higiene y de animación de la ciudad. ¡Y qué fina, qué bien sabe! ¡Y qué fría surge! De los montes lejanos viene, desde grandísimas distancias, y todo el mundo la disfruta sin tasas ni medidas escuchimizadas (*Las Provincias*, 30-IX-1921).

En comparació a València, cal deduir. I, semblantment, afirmà a propòsit de les fonts de la Città Eterna:

¡El agua por doquier! Fresca, fina; el agua de Roma es una delicia, y las fuentes corren día y noche, con su rumor delicioso, que tan bien se une con el de las campanas a la hora del *angelus* (*Las Provincias*, 3-XII-1921).

Finalment, i per si el missatge que volia enviar als seus lectors no havia quedat suficientment clar, encara hi afegia, amb una més que evident ironia:

En Valencia no se ha sabido jamás comprender esa necesidad de agua buena. En el «pou» de casa ya sobra: ¡esa sí que es fresca y estomacal y saludable! ¡Ah!, y eso de los microbios, pura coba de algunos vivos para negociar lo suyo (*Las Provincias*, 4-X-1921).

El tercer objecte o element de la quotidianitat italiana que cridà poderosament l'atenció de López-Chavarri varen ser les bicicletes: «¡En parte alguna del mundo habrá tantas como aquí!», exclamà només arribar a Milà. Així, assegurava que entre la població italiana

la bicicleta es adminículo tan corriente como entre los valencianos las botas o el traje. Se va en bicicleta por doquier y a todas partes: en el campo, por la ciudad, por el arroyo y las aceras, aquí donde la confusión de gentes parece más inextricable, por todas partes van las bicicletas entre las personas, haciendo milagros de equilibrio y de agilidad; y suben lo mismo señores graves, que lindas muchachas o chiquillos de diez años. Pues en los campos, singularmente, la bicicleta es cosa tan indispensable como el pan. [...] Y no digamos de los servicios que presta la mecánica cabalgadora a los sacerdotes rurales. También he visto por esos campos a los venerables curas, con su sotana, subidos en bicicleta (*Las Provincias*, 27-IX-1921).

Una impressió que reafirmà a Ferrara i, sobretot, a Ravenna, on pogué contemplar el que qualificà com «el cortejo más extraño que habré presenciado hasta hoy»: ni més ni menys que

un entierro, un sencillo entierro; desde que saliera por la puerta de la ciudad emprendió el carro fúnebre regular trote, montó el cortejo en sus bicicletas... y así marchaban todos pedaleando detrás del féretro (*Las Provincias*, 16-XI-1921).

A més, i pel que fa a les particularitats privatives que, als ulls d'Eduardus, presentaven algunes ciutats italianes, em sembla també ben oportú assenyalar que, des de la seua condició de músic i compositor, a Venècia es manifestà extasiat per l'esperit musical de la ciutat, que l'atrapà en boca d'una joveneta venedora que «empezó a cantar, mientras arreglaba unos jarabes, la canción popular de las lagunas, el canto legítimo veneciano» (*Las Provincias*, 9-XI-1921); i també per la multitud de pintors de carrer, que descrigué fent servir una nova comparació valenciana:

¡Qué pintores y qué pintas! Los hay viejos, con gorro turco y babuchas y gafas: parecen sacamuelas de esos de campanilla y landó en la plaza de San Francisco [de València] (*Las Provincias*, 9-XI-1921).

A Ferrara, en canvi, el que més l'emocionà varen ser la tomba i el record de Lucrecia Borja, «una dama de historia fantástica que llevó en sus venas sangre valentina» (*Las Provincias*, 9-XI-1921); una «heroïna de llegendà», tal com l'anomenà, que

fue protectora decidida de letras, artes, ciencias; allí fue inteligente auxiliar de su esposo el duque Alfonso de Este, señor de Ferrara, y luego, cuando quedó viuda, resultó feliz gobernadora de sus Estados (*Las Provincias*, 12-XI-1921).

El relat gairebé novel·lesc que Eduardus féu de la visita a la tomba de Lucrecia resulta, certament, commovedor: «Duerme por siempre la calumniada en la paz de un suave convento de monjas», asseverava; un cenobi al qual els visitants accediren «por calles estrechas, anchas y solitarias, [...]por calles pueblerinas» (*Las Provincias*, 12-XI-1921), i que els recordava al poc temps abans desaparegut convent de Betlem de la ciutat de València. Una vegada dins del convent, prosseguia el relat així:

La iglesia es pequeñita; un oratorio más bien. Todo allí respira manos de monja; paños humildes, pero limpiísimos; bordados; primores; delicadezas; silencio... El sacristán nos guía

hacia una puertecilla baja y hace misterioso llamamiento; una voz suave da un permiso y entramos por corredores blancos, andando tenuemente, como en sueños. Así llegamos a una estancia no menos misteriosa y apacible que la capilla, y también dispuesta como un oratorio. Nos rodea la paz. Dos ventanas dejan ver la luz, y los parrales de un alegre jardín; se oye cantar entre las ramas de un ciprés, junto a las ventanas, casi dentro de la capilla, un pajarito que trina confiado, claramente, deliciosamente. Frente a nosotros, un altar modesto; delante, un antepecho de Comunión. Y en el suelo, ¡emoción indescriptible!, las losas sepulcrales de Alfonso de Este, duque de Ferrara, y de Lucrecia Borgia. Apenas lo creemos. Allí, a nuestros pies, duermen dulcemente los restos de aquella heroína de leyenda (*Las Provincias*, 12-XI-1921).

Sens dubte, el record dels Borja, que qualificava de víctimes de la «maledicencia romana», exaltava els sentits i la imaginació de López-Chavarri.

De Ravenna el nostre autor exalça la «poesía maravillosa» (*Las Provincias*, 16-XI-1921) del Dant, i el gran respecte i record que la ciutat en guardava: «Por doquier estatuas, medallas, libros, fiestas en honor de Dante» (*Las Provincias*, 19-XI-1921), assegurà. Però també, i en contrast, la prosaica molèstia dels mosquits: «Son soberbios, enormes, y tanta es su reputación que hasta en las guías están mencionados. Parecen picadores con caballo y todo» (*Las Provincias*, 16-XI-1921), hi afegia amb un evident sarcasme.

Finalment, de Pisa distingia tres coses: el Duomo, la famosa torre que dóna renom a la ciutat –«tan blanca, tan esbelta y tan imponente en su inclinación» (*Las Provincias*, 22-XI-1921)– i el cementiri: «tres masas de blanco mármol, trazadas con arte indescriptible, cuya grandeza se dulcifica por la elegancia de sus líneas y sus adornos» (*Las Provincias*, 22-XI-1921). I de Siena –«ciudad de calles empinadas y estrechas, con antiguos palacios señoriles»–, els carrers de llegenda, «una torre esbeltísima» amb «un alminar de rara belleza» i la catedral, «un portento erigido en mármoles» (*Las Provincias*, 22-XI-1921).

3. Conclusió. Una narració fascinant

En resum, cal dir que les trenta-tres cròniques que entre setembre de 1921 i febrer de 1922 publicà Eduard López-Chavarri al diari *Las Provincias*, i amb les quals mirà d'oferir als lectors valencians una visió personal d'aquell sens dubte intens i interessant viatge a Itàlia que Sanchis Sivera i ell realitzaren, se'ns presenten actualment com la narració fascinant –i de molt recomanable lectura– d'un escriptor i viatger crític i sagaç; d'un intel·lectual que en cap moment no amaga el seu entusiasme per la història, els costums i la cultura italiana; i d'un observador lúcid per a qui la ciutat de València, la seua estimada València, devia ser la mesura de totes les coses, més encara quan se'n distanciava físicament.

En aquest sentit, vora cent anys després d'haver sigut escrits i publicats, aquests articles conformen el captivador relat de l'expedició realitzada per un artista i intel·lectual valencià que, probablement –i com també els devia passar a Teodor Llorente i a Josep Sanchis Sivera, mestres i amics reconeguts i admirats–, en la seua intimitat devia sentir-se una miqueta italià. I que, sense renunciar ni als seus orígens ni a la crítica social i política, no dubtà a oferir als seus conveïns «una opinión original y una visión del mundo, no sé si original o solamente valenciana» (*Las Provincias*, 1-IX-1921), tal com ell mateix

afirmà a la primera de les cròniques. Una visió d'Itàlia que portava el seu segell personal i que, noranta-cinc anys després, encara traspua la passió i la llibertat amb què López-Chavarri degué viure aquell viatge.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Eduardo López-Chavarri Marco. *Correspondencia* (1996), edición y estudio preliminar de R. Díaz Gómez i V. Galbis López, València, Generalitat Valenciana, 2 vols.

B. Letteratura secondaria

Casp, X. (2007), *Confesión con Ausiàs March*, dins *Obra completa. Prosa, I*, Vicent Ll. Simó Santonja (coord.), València, Generalitat Valenciana, pp. 493-526.

Díaz Gómez, R. – Galbis López, V. (1996), *Estudio preliminar*, dins *Eduardo López-Chavarri Marco. Correspondencia*, València, Generalitat Valenciana, pp. 11-54.

Llorente Falcó, T. (1947), *Prólogo*, dins López-Chavarri, E., *Estampas del camino y del lar*, València, Editorial F. Domenech, pp. 7-10.

Massot i Muntaner, J. (2016), *L'obra del Cançoner popular i les terres valencianes*, Llectio de Doctor Honoris Causa per la Universitat de València, València, Universitat de València.

Pellisser, N. (2009), *La producció discursiva de Martí Domínguez i Barberà (1908-1984) i els seus registres expressius*, dins "Zeitschrift für Katalanistik", 22, pp. 249-271.

Pérez i Moragón, F. (1983), *Introducció*, dins López-Chavarri, E., *Proses de viatge*, València, Institució Alfons el Magnànim, pp. 7-29.

Roca, R. (2013), *Cròniques italianes de Teodor Llorente*, dins *Ciutat de l'amor. Scrivere la città, raccontare i sentimenti*, a cura de M. Carrera, N. Puigdevall, P. Rigobon i V. Ripa, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 303-319.

Simbor i Roig, V. (1988), *Els fonaments de la literatura contemporània al País Valencià (1900-1939)*, València - Barcelona, Institut de Filologia Valenciana - PAM.

RAFAEL ROCA is a PhD Assitant Lecturer in the Department of Catalan Philology at the University of Valencia, and Registrar of the Faculty of Philology, Translation and Communication. He is a member of the Societat Verdaguer d'Estudis Literaris (SV), l'Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana (IIFV), Grup d'Estudis de la Literatura del Vuit-cents (GELIV) and the Institut Superior d'Investigacions Científiques-IVITRA. His main research interests include the study of Contemporary Catalan Literature, with a special focus on the institutions and writers of the nineteenth century. In this regard, he has published many articles in journals such as "Caplletra", "Llengua & Literatura", "Randa", "Afers", "Anuari Verdaguer" and "eHumanista/IVITRA". He has authored and edited many books, among which are titles such as: Teodor Llorente, *Escrips polítics (1866-1908)* (IAM, 2001); Teodor Llorente, *el darrer patriarca* (Bromera, 2004); Constantí Llombart, *Poesies valencianes*

(AVL, 2006); *Teodor Llorente, líder de la Renaixença valenciana* (PUV, 2007, awarded with the Ferran Soldevila Biographies and Historical Research Prize 2006); *La Renaixença i la Ruta del Cister* (Cossetània, 2008); *El valencianisme de la Renaixença* (Bromera, 2011, Prize Mancomunitat de la Ribera Alta 2010); *La Renaixença valenciana i el redescobrimient del país. El Centre Excursionista de Lo Rat Penat (1880-1911)* (Denes, 2011); the critical edition of Teodor Llorente, *Obra Valenciana Completa* (AVL, 2013), in verse and prose. He is a member of the editorial board of the journals “Saó” and “Scripta”, and in 2015 he worked as Secretary of the XVII Symposium of the International Association of Catalan Language and Literature (AILLC).

E-MAIL rafael.roca@uv.es

ANÀLISI DE L'ARQUETIPUS QUE REPRESENTA LA FIGURA DE SANT JOSEP A TRAVÉS D'UNA MOSTRA DE CANÇONS DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA

Carme RUBIO LARRAMONA

ABSTRACT • The figure of Saint Joseph embodies a complex archetype of religious origins which is much present in art and folklore all around the world. The aim of this talk is to study the different ways Catalan popular songs have approached this character, who plays the role of the father of Jesus without actually being so. The analysis of this body of songs allows us to observe the wealth of nuances which has shaped the popular image of Saint Joseph in traditional Christmas songs.

KEYWORDS • Saint Joseph, Popular Songbook, Archetype, Father.

1. La figura de sant Josep

La figura de Sant Josep personifica un arquetips complex d'arrel religiosa profusament tractat en l'art i en el folklore. Aquesta comunicació es proposa estudiar les diferents maneres com el cançoner popular català s'ha aproximat a aquest personatge que representa el paper de pare de Jesús sense ser-ho realment. L'anàlisi d'aquest corpus de cançons permet observar la gran riquesa de matisos amb què s'ha anat configurant a les nades la imatge popular de sant Josep.

1.1. La figura de Sant Josep entre l'Església oficial i el sentiment popular

Els trets característics de la figura de sant Josep s'han configurat al llarg del temps i s'han anat adequant a les diferents sensibilitats de cada època. Aquesta evolució no ha estat homogènia arreu, sinó que es poden observar diferències remarcables en la valoració que n'han fet dos corrents diversos: la teologia oficial i el sentiment religiós popular. Durant molt de temps la teologia oficial no va mostrar cap interès cap a la figura del Sant. La seva consideració anava lligada estretament al dogma de la virginitat de Maria, que exclou tota participació de sant Josep en el naixement de Jesús i, per això, depenia dels

canvis que hi poguessin haver en el si de l'Església a l'entorn d'aquest tema. Sant Josep, normalment, no apareixia en la representació de la Nativitat, que prioritzava la presència de la Mare i el Fill, però en els casos en què hi figurava ho feia com a personatge secundari sempre al costat de la Verge Maria. Contràriament, el sentiment religiós popular s'ha mostrat molt fervent en la devoció a sant Josep. En aquest sentit, el Sant ha estat tema preferent dels evangelis apòcrifs i també ha tingut gran protagonisme en les nades del cançoner popular, des de les més antigues fins a les de l'època actual (Romeu i Figueras 1996: 31).

1.2. Sant Josep en els evangelis

Com és sabut, la presència de Sant Josep és molt escassa en el Nou Testament, i és de destacar també el fet que cap evangelista li hagi donat veu pròpia. Això no és gens estrany si es té en compte que ni tan sols el Naixement de Jesús no hi surt gaire representat. En aquest sentit, dels quatre evangelistes, ni Marc ni Joan diuen res sobre la Nativitat de Jesús; i Lluc, l'evangelista que, a través de l'art i la literatura, va difondre pel món el concepte de virginitat, tampoc no en parla gaire, només menciona que Jesús va néixer a Betlem i que els àngels van anunciar el seu naixement als pastors; en tot cas, l'evangeli de Lluc es centra exclusivament en la figura de Maria ignorant del tot la de Josep. De fet, l'únic evangelista que se'n fa ressò de l'Anunciació de l'àngel a Maria és Mateu (Augias – Vannini 2013: 93-131) i ho fa justament explicant els fets des del punt de vista de Josep, per exemple, quan mostra la preocupació que sent l'espòs en adonar-se que Maria està embarassada. Aquest aspecte del dubte del Sant farà fortuna i es reproduirà profusament en les recreacions literàries i iconogràfiques posteriors.

En els evangelis, sant Josep només hi és present durant l'etapa d'infantesa de Jesús i, en termes generals, la seva aparició es pot fixar en uns pocs episodis: el camí des de Natzaret cap a Betlem, el naixement de l'Infant a l'establia, l'adoració dels Reis Màgics, la presentació de Jesús en el Temple i la pèrdua de Jesús durant el pelegrinatge a Jerusalem. En tots aquests casos, el Sant es troba sempre al costat de la Mare de Déu. Després d'aquest període de la vida del fill, la seva figura simplement desapareix, tant dels evangelis com de la resta de textos canònics, sense que ni tan sols es faci cap referència a la data de la seva mort¹.

1.3. L'evolució de la figura de Sant Josep al llarg de la història

Sant Josep es caracteritza per ser un personatge humil i discret que té el mèrit de trobar-se present en la representació de la Nativitat i ser una de les figures imprescindibles

¹ Els textos canònics no donen cap informació sobre la mort de sant Josep. Hom suposa que devia morir poc després de la presentació de Jesús en el Temple, perquè ja no se'l nomena en el miracle de les Noces de Canaan, el primer episodi de la vida pública de Jesús. Els evangelis apòcrifs, en canvi, faciliten moltes dades sobre la mort del Sant.

del pessebre. És reconegut per haver acceptat la missió que Déu li va encomanar, és a dir, per exercir el paper de pare del Fill de Déu a la Terra, sense ser-ho realment.

El culte a sant Josep va trigar molts segles a introduir-se en l'Església oficial i, en aquest sentit, és bo observar que, en l'onomàstica catalana, el nom «Josep» no hi figura en tota l'Edat mitjana (Bagué 1975: 32-33). Aquest fenomen es dona també en altres territoris de la cristiandat, els de l'actual Itàlia, per exemple, com va poder comprovar el lingüista i esperantista Bruno Migliorini². Segons aquests estudis, el nom «Josep» no va començar a introduir-se fins al segle XVI arribant a fer-se molt popular en el segle XVII. La difusió no va fer més que augmentar durant els segles XVIII i XIX, cosa que va donar peu a la creació de refranys molt coneguts, com ara «De Joseps, Joans i ases, n'hi ha per totes les cases» (Balbastre i Ferrer 1997). Durant el segle XX i segons la gràfica d'aquest segle facilitada per l'Idescat³, la freqüència del nom va anar en augment durant la primera meitat del segle, arribant l'any 1950 al màxim nivell de popularitat. Durant la segona meitat, en canvi, l'ús d'aquest nom va començar una davallada que ha continuat en el segle XXI, quan ha perdut la seva vigència, substituït per altres noms que responen als gustos i modes propis d'un altre tipus de societat.

Un altre argument sobre la poca rellevància de la figura de sant Josep durant la llarga Edat mitjana és el fet que no surti citat en «el Paradís» de Dant (s. XIV). De fet, és acceptat que santa Teresa de Jesús⁴, en el segle XVI, va exercir un paper molt actiu en la difusió de la devoció al Sant. Per altra banda, fins al segle XVI, la iconografia el va representar com un home molt vell, sovint en actitud pesarosa i taciturna. Aquesta caracterització responia a la voluntat de reflectir l'estat de confusió d'un marit que era conscient de l'engany de l'esposa, amb tot el que això suposa de vergonya pública i d'escarni. En aquest sentit, el cançoner popular català recull amb nombrosos exemples aquest aspecte conegut com el dubte o l'enuig de sant Josep.

Després del segle XVI la imatge de vell decrepit serà substituïda per la d'un artesà, un fuster en la plenitud de la vida, un home d'uns trenta o quaranta anys que treballa al seu taller. A partir d'aquest moment les eines de fusteria s'afegiran com a atribut al de la vara florida. Josep representarà ara un bon pare de família, amb capacitat per defensar la mare i el fill, cosa que un home molt ancià no hauria pogut fer. Molts pintors recolliran en les seves obres aquesta nova caracterització.

Pel que fa a l'Església, va ser Sixte IV qui va introduir en el segle XV la festa de sant Josep en el calendari litúrgic, el 19 de març (Augias – Vannini 2013: 166), però no es va estendre la seva devoció fins a després del concili de Trento, en el segle XVI, quan Pius V va imposar els llibres litúrgics. Molt més endavant Lleó XIII (1810-1903) va proclamar

² El lingüista italià Bruno Migliorini (1896-1975) va tractar aquesta qüestió a la seva tesi: *Nomi propri di persona nel vocabolario comune* (1919), veg. Bagué 1975: 33.

³ Idescat, Institut d'Estadística de Catalunya, de la Generalitat de Catalunya.

⁴ Santa Teresa (1515-1582) va dedicar el primer convent del seu orde reformat a sant Josep i va instaurar la seva imatge de pare de família, protector de la mare i del fill. Veg. Augias – Vannini 2013: 167.

Sant Josep com a Advocat de les llars cristianes i Pius XI (1857-1939) el va nomenar Patró de l'Església Universal i va instaurar la festa de la Sagrada Família per a tota l'Església (1921). Serà justament dins el concepte de la Sagrada Família (Flader 2013), difós a partir del segle XVII, que sant Josep trobarà el seu lloc, i sota aquesta advocació es van erigir molts temples a tot el món, com ara el de Gaudí.

Per altra banda, en el segle XX l'Església va convertir sant Josep en el model de l'obrer cristià, de l'home treballador. L'any 1955, Pius XII el va proclamar Patró del Treball i va instaurar la seva festa l'1 de maig. Aquesta era la mateixa data que el Congrés Obrer Socialista, l'any 1898, havia elegit perquè es manifestessin els obrers a París, en record dels màrtirs de Chicago que van ser morts l'1 de maig de 1886 quan es manifestaven per reivindicar la jornada laboral de vuit hores (Calle Velasco 2003). Amb el gest de Pius XII l'Església cristianitzava una celebració obrera, creada des de la ideologia marxista, que es va estendre per tots els països. La celebració de l'1 de maig a Espanya va tenir un recorregut accidentat a causa dels esdeveniments polítics. Implantada el 1890, va quedar interrompuda per la Guerra Civil, i va reaparèixer en els anys cinquanta transformada en la festa de sant Josep Artesà.

2. Sant Josep en el Cançoner Català

Les cançons populars es fixen en diversos aspectes de la vida de sant Josep, i es centren sobretot en els fets relacionats de manera més o menys directa amb el naixement de Jesús. El protagonisme del Sant a les nades és notable –a diferència del que passa en els escrits canònics–, i el cançoner li atorga un paper que sempre és molt viu i emotiu. Sant Josep és representat com una persona humil i de bon cor que desperta comprensió i empatia. La condició d'ancià contribueix a fer-lo més proper a la gent i la seva figura destaca per l'acatament a la voluntat de Déu i l'estimació a la família.

El cançoner comença referint-se al casament de Josep i Maria i passa a continuació a escenificar, sovint amb gran detall, la reacció emotiva del Sant davant l'embaràs de la seva esposa. En un primer moment, Josep es mostra enutjat i se sent un marit traït. Davant aquesta situació, opta per repudiar Maria i abandonar la llar (Augias – Vannini 2013: 54-57)⁵. Ella, però, decideix acompanyar-lo en el seu camí i Josep no s'hi oposa. Durant el trajecte, el Sant presència un miracle diví, prova definitiva de la innocència de Maria, i a partir d'aquell moment la seva actitud es transforma: accepta la situació i es manifesta plenament convençut de la intervenció divina en l'embaràs, desapareguent qualsevol

⁵ El codi legal imperant a Palestina, on, com en altres societats, la llei era força severa amb les dones i castigava l'adulteri amb la lapidació. Quan una dona era repudiada pel marit i es divorciava, perdia l'honra i la seva comunitat la marginava, junt amb el seu fill, que passava a ser considerat un bastard. Davant aquesta situació, Maria no podia ser mare sense espòs. Els perills de ser repudiada i els dubtes de sant Josep van ser extensament recollits per l'abadessa concepcionista, M. de J. De Ágreda, considerada una de les grans místiques espanyoles del segle XVII a la seva obra *Vida de la Virgen María* (Ágreda 1899).

sospita de traïció. Un cop solucionat aquest aspecte, les nades, que tant s'havien recreat en el dubte de sant Josep, passaran a mostrar la immensa joia del Sant a l'hora de celebrar el naixement de Jesús.

El seguiment de l'evolució emotiva de sant Josep, el pas marcat de l'enuig al goig, és imprescindible per a entendre quins seran els trets de la seva personalitat. Un cop solucionat el dubte, queda palès quin paper se li ha reservat dins la Sagrada Família, on les competències que li corresponen com a pare afecten exclusivament l'àmbit familiar. Sant Josep, un cop convençut, no tornarà a tenir cap més incertesa ni el seu comportament mostrarà cap fissura, sinó que es caracteritzarà per l'obediència i la submissió als designis de Déu. El seu atribut principal és la vara florida, símbol de puresa, un requisit imprescindible per definir la seva relació amb la Verge. Dins el rol de pare, el Sant proporciona a la família, en primer lloc, legitimació social –completa el patró familiar i fa emparentar els seus amb un llinatge de prestigi, la nissaga del rei David–; en segon lloc, garanteix la protecció, custòdia i seguretat que requereixen la mare i el fill i, finalment, també els permet cobrir-ne les necessitats materials, que no les espirituals, ja que aquestes corresponen directament a Déu.

En aquest sentit, els evangelis deixen palès que Jesús és el Fill de Déu. I així ho fa palès Jesús que, sempre que nomena el seu pare, es refereix a Déu, i, en canvi, no s'adreça mai a sant Josep com a pare. Això es pot observar des de la primera vegada, quan Jesús té dotze anys i es perd durant el trajecte de retorn a casa seva. En aquella ocasió, Josep i Maria, després de cercar-lo arreu, el troben en el Temple de Jerusalem, debatent amb els doctors de la llei (Lluc 2,41-52). Llavors, la mare demana a Jesús per què ha fet patir tant els seus pares i el fill li respon: «– Per què em buscàveu? No sabíeu que jo havia de ser a la casa del meu Pare?» I el mateix succeeix en totes les situacions en què Jesús invoca el seu Pare, fins a les darreres paraules que pronuncia a la creu: «–Pare, confio el meu alè a les teves mans».

2.1. Fets de la vida de sant Josep que apareixen a la cançó popular

2.1.1. El casament de Josep i Maria

En l'afany de reproduir la vida de Josep i Maria, alguna nadala detalla aspectes de la cerimònia de casament:

Josep i Maria

Josep i Maria
s'han casat els dos,
s'han dat unes joies
per senyal d'amor (sic) [...] ⁶.
(Massot i Muntaner 1997, VII: 75-76)

⁶ Cantaire Cecília Badia, Alòs.

El més comú és que les cançons destaquin la vellesa de sant Josep. En efecte, el cançoner popular català, coincidint amb la imatge habitual del Sant que dona la iconografia anterior al segle XVI, para esment en la disparitat d'edats de la parella formada per una noia molt jove i un home molt vell. Ara bé, això no treu que al Sant sempre se'l presenti de manera molt afectuosa, com es pot veure en el fragment següent, on l'emotivitat s'aconsegueix sobretot a partir dels diminutius:

Petiteta l'han casada

Petiteta l'han casada,
la filla de sant Joaquim;
l'han dada amb un vellet
que Josep s'anomenava⁷.
(Massot i Muntaner 1997, VII: 97-98)

També la nadala següent, que descriu el naixement de Jesús, destaca l'ancianitat de Josep:

Cançó de Nadal

[...] Si n'hi havia un cobertet,
que n'era de joncs i bogues,
i a dins d'aquell cobertet
n'hi ha un vell i una senyora.
El vell n'era sant Josep;
la senyora, la seva esposa,
i al mig d'aquells dos senyors
hi ha un infant com una rosa [...] ⁸.
(Massot i Muntaner 2010, XX: 85)

De fet és tan gran la voluntat del cançoner d'acceptar la diferència d'edats, que no tan sols la contempla sense cap intenció crítica, sinó com un element positiu:

Cançó de Nadal

[...] La seva mare
se'n diu Marieta;
n'és boniqueta,
brillant com el sol.
N'és molt honesta,
trista i colorada,

⁷ Cantaire: Dolors Sarradó, Gavàs.

⁸ Cantaire: Carme Viadé, Santa Llogaia.

que la seva cara
sembla un sol brillant;
casada amb un iaio,
que és el seu consol⁹.
(Massot i Muntaner 1996, VI: 274)

També els pastors del pessebre hauran tingut en compte el molts anys de sant Josep a l'hora de fer les seves ofrenes:

Toquen dotze hores

[...] A Vós, Josep,
sou tan vellet,
aquí us en porto
un cabridet¹⁰.
(Massot i Muntaner 2005, XV: 302)

Un cas curiós és el d'algunes nades que recullen un suposat defecte físic de sant Josep. El més normal és que es refereixi a un tret característic de la vellesa i no que faci al·lusió a alguna altra mena de símbol:

[...] Tot lo món s'és alegrat.
Per grans senyals s'és mostrat
com lo Salvador és nat;
axí-u crech jo sertament.

L'assa prest l'à conegut;
lo bou tantost és vingut,
ab Josep lo geparut.
Adorat l'an prestament [...]
(Romeu i Figueras 1949: 124-126)

El mateix tret es troba en aquesta altra:

[...] Gran meravella de Josep:
si bé porta tan gran gep,
bé juga a la scampella [...]¹¹.
(Romeu i Figueras 1949: 149-150)

⁹ Cantaire: Josep Codony, Olot.

¹⁰ Cantaire: Balbina Bausà i Massip, Margalef.

¹¹ 'Scampella': joc de bòlit (escampilla).

2.1.2. *L'enuig de sant Josep en saber que Maria està embarassada*

Són moltes les nades que recullen el moment en què sant Josep, en adonar-se de l'embaràs, decideix abandonar l'esposa. Aquest episodi sol presentar cinc fases: 1) La sorpresa i l'enuig de Josep i, sovint, les preguntes que fa al mosso, a altres criats i fins i tot a Maria perquè li donin raó del què ha succeït. 2) Josep comunica a Maria que se'n va de casa. 3) Ella decideix acompanyar-lo. 4) Durant el camí, Josep presència un miracle. 5) Josep reconeix la innocència de Maria, es penedeix de la seva reacció i, en nombrosos exemples, promet ajudar a les tasques de la llar.

1 i 2) *Sorpresa de sant Josep i decisió de repudiar l'esposa*

Les nades acostumen a prendre el punt de vista de Josep quan s'adona que Maria està embarassada. La majoria presenten l'escena de manera molt plàstica, detallant la posició i el gest dels personatges, com en el cas següent, en què el Sant està assegut en actitud capficada, preocupat per l'evidència (Romeu i Figueras 1949: 11)¹²:

Sant Josep s'està sentat en cadira

Sant Josep s'està
sentat en cadira,
n'està rumiant
si n'és prenys Maria.
Ai Josep!
Si Maria és prenys
parirà algun dia [...] ¹³
(Massot i Muntaner 1996, VI. 64)

Així mateix, el fragment d'aquesta cançó del segle XV accentua la dramatització del dubte de sant Josep:

Josep crida: – Via fora!
Ai mesquí! ¡e quina cosa
que veja que la mia esposa
és prenyada e ben grossa!
Què faré?
On iré?
Fugiré,
amagar m'he;
no veï altra via.
No em preu una malla,
ne un sac de palla.

¹² Segons aquest autor el tema del dubte es basa en l'evangeli de sant Mateu (I, 19-24).

¹³ Cantaire: Josep Cuspinera, Santa Eulàlia.

Si prec Déus me valla –¹⁴.
(Romeu i Figueras 1996: 47)

El més freqüent a les nades és que Josep conegui l'estat de la seva esposa en el moment d'arribar cansat de la feina després d'un dia de treball. L'escena costumista el mostra tan empipat que corre a demanar explicacions al mosso o a algun altre criat i, de resultes, rep la resposta malcarada de qui no vol assumir cap responsabilitat en aquell assumpte. Josep, després de l'interrogatori que en ocasions també fa a Maria, decideix abandonar-la:

Sant Josep

Sant Josep ve de defora,
molt cansat i afadigat;¹⁵
troba l'esposa prenyada,
no sap qui ho ha fet, no.
(... tornada)
Sant Josep diu al seu mosso¹⁶:
– Mosso, què n'ha estat açò?
– No em dau tan bona soldada
per a cuidar-me'n d'això.
Me la sou encomanda?
Vo'n donaria raó –.
Sant Josep se'n va en-t el quarti
a plegar-se en son sarró [...] ¹⁷.
(Massot i Muntaner 2001, XI: 249-250)

Abans de la partida, sant Josep recull algunes provisions i pertinences. Aquests objectes són curiosos, perquè fan al·lusió al món de pagès o a l'ofici de fuster de l'època de composició de la nadala. L'estrofa següent, a banda de detallar els objectes que el Sant s'enduu, reflecteix el disgust, fort, però alhora contingut que sent, expressat en unes poques paraules que volen ser definitives:

Josep 'gafa la serra
i a l'altra mà el sarró¹⁸.

¹⁴ Cançó miscel·lània, copiada de *C* (*C.N. XV, núm. XXXI*).

¹⁵ Les variants es concentren en els adjectius que expressen l'estat d'ànim del sant quan arriba a casa fatigat després d'una jornada de treball. El més habituals són: 'cansat i felló', 'tot cansat i sofridor'.

¹⁶ De vegades sant Josep interroga diversos criats i també a Maria, sense obtenir cap resposta.

¹⁷ Cantaire: Concepció Llobet, Taüll.

¹⁸ En altres nades les pertinences que se'n duu són, per exemple: 'roba i bastó', 'carabassa, serreta i sarró'.

– Adéu-siau, Maria,
al cel ens vegem tots... –
(Llongueres 1931: 43-44)

I en una altra nadala:

[...] – Adéu-siau, o Maria,
mai més ens veurem els dos [...]¹⁹.
(Massot i Muntaner 2008, XVIII: 256-257)

El tema del dubte de sant Josep queda magníficament reflectit en el següent fragment d'una nadala de les darreries del segle XVIII, però on, segons Josep Romeu i Figueres, la forma mètrica fa sospitar una major antiguitat:

Quan Josep veu a Maria
tan abultat
lo ventre, que li creixia,
com era honrat
deixar-la ha determinat;
i així digué:

– Cap de tal, que me n'aniré,
que la deixaré,
que me'n vull anar,
que la vull deixar.
Jo volia fer-li de gala
un vestit nou;
li hauria comprat gallines
i mort un bou.
Mes ara ni un ou
li compraré.

Anna, ma sogra, sa mare,
que la govern,
que se l'entorni a casa
a passar l'hivern.
Entretant jo pensaré
lo que dec fer.

En casa de Zacaries
quan arribà,
Elisabet, sa cosina,
la saludà,

¹⁹ Cantaire: Josep Coromina, Besora.

i mare l'anomenà.
Mes jo no hi sé res.

Cert, per un fuster, sobrada
fou la mercè
de dar-li tan linda esposa;
però, a fe
que el seu ventre m'assenyala
jo no sé què.

Jo en casa de son pare,
aquell bon vell,
la tornaria, però temo
perdre el cervell.
Anna, ma sogra, i ell
diran: "Per què?"

Diré als sogres: "Vostra filla
jo no la vull,
sent així que ella la nina
és del meu ull.
Però lo cervell me bull
puix l'ull veu què."

Mes deixar jo a Maria,
cert, no pot ser,
perquè la gent, ¿què diria
del bon fuster?
Mes que diguen lo que vullen,
los del carrer.

Que és honesta i recatada
jo bé ho conec.
Com pot ser sia prenyada?
Jo cert no ho crec.
Aquí hi haurà algun misteri,
que jo no sé – [...] ²⁰.
(Romeu i Figueras 1996: 62-66)

Després d'aquests versos, que constitueixen un autèntic monòleg, un àngel resol tots els recels de sant Josep.

²⁰ Sorpren l'extensió i la profunditat de l'anàlisi introspectiu d'aquesta nadala, explicable, segons Josep Romeu i Figueras, pel fet que aquest tipus de cançons, en aquest cas provinents del cicle de consuetes mallorquines conservat a la Biblioteca de Catalunya, deriva dels antics drames litúrgics, dels quals es van independitzar.

3) *La Verge segueix l'espòs*

A continuació, Maria segueix Josep i ell no la rebutja. Les nades descriuen l'escena molt breument, a partir del gest o de les paraules de l'esposa:

Bella companyia

[...] Maria se n'aixeca
detràs del seu espòs [...].
(Llongueres 1931: 43-44)

El pomeró

[...] La verge li responia:
Amb Vós vull venir-hi jo – [...].
(Llongueres 1931: 84-86)

4) i 5) *Pel camí es produeix el miracle i sant Josep reconeix el seu error*

El miracle que fa obrir els ulls a sant Josep és molt senzill, i sovint es produeix al voltant d'un arbre fruiter, una pomera o de vegades un taronger (Amades 1951: 212)²¹. Quan la Verge seu a descansar a l'ombra de l'arbre, vol agafar una fruita, però no arriba a abastar-la; llavors les branques s'inclinen de manera que Maria pugui collir-la sense dificultat. Les cançons reproduïxen un diàleg emotiu:

El pomeró

[...] – Be'm voldreu collí una poma,
Vós, Josep, que sou tan bo! –
– Les branquetes són massa altes;
no hi abasto d'ací, jo. –
Les branquetes se li abaixen,
que així ho vol nostre Senyô.
– Ara sí que ho crec, Maria,
que porteu el Redemptor.
Entornem-nos-en a casa
que mai més no us deixo jo –.
(Llongueres 1931: 84-86)

En algunes versions, sant Josep es mostra tan convençut i desitjós d'ajudar l'esposa, que promet encarregar-se ell mateix de totes les feines de la llar:

²¹ Josep i Maria van a passejar.

El dubte de Sant Josep

[...] Maria, anem-s'en a casa:
faré el que serà raó:
pastaré, faré bugada
i faré el cuinar molt bo.
Ara sí que crec, Maria,
que portau el Redemptor:
Portau el rei de la glòria,
Mare de Nostre Senyor.
(Amades 1951: 213)

En alguna nadala, però, Maria rebutja l'ofertament amb un argument que avui considerariem pre-feminista

Petiteta l'han casada

[...]- Teniu-vo'n vostre prenyat,
que jo em cuidaré de casa,
pastaré i cuinaré,
també en faré la bugada.
– Això no ho fareu, Josep,
no ho fareu per ara encara,
que això toca a la muller,
les faenes de la casa²².
(Massot i Muntaner 1997, VII: 97-98)

La nadala següent fa un pas endavant, va de la promesa al fet, i mostra sant Josep ben ocupat en fer les tasques de la llar, cosa que fins fa ben pocs anys també la nostra societat les considerava exclusives de les dones. Tot indica que aquesta cançó còmica es cantava en les representacions o rondes de gresca:

Sant Josep fa bugada

Sant Josep fa bugada / de dintre del morter,
hi posa la flassada, / també lo travesser.
La Verge Maria / hi posa el llençol
i los àngels canten / la, do, re, mi, fa, sol,
al·leluia, / kyrie eleison.

Sant Josep fa la pasta / ab un tros de llevat,
i després ell la tasta: / – Quin pa més encertat –
La verge Maria / remena lo perol
i los àngels canten / la, do, re, mi, fa, sol,
al·leluia, / kyrie eleison.

²² Cantaire: Dolors Sarradó, Gavàs.

Sant Josep fa sopada, / posa l'olleta al foc,
 ab naps i cansalada, / ja bull a poc a poc.
 La Verge Maria / hi posa una col
 i los àngels canten / la, do, re, mi, fa, sol,
 al·leluia, / kyrie eleison.

Sant Josep fa l'endreça, / escombra los racons,
 ab cuita i tota pressa / ell renta los fogons.
 La Verge Maria / diu non-non al bressol
 i los àngels canten / la, do, re, mi, fa, sol,
 al·leluia, / kyrie eleison²³.
 (Ayats 2009)

La major part de les nades mostra l'enuig de Josep abans d'iniciar el camí cap a Betlem, però en algun cas Josep vol partir després del naixement de l'Infant:

Josep i Maria

[...] Quan Maria veu l'anfant (sic)
 a riure es posia.
 Sant Josep, felló,
 anar-se'n volia.
 – No vo n'aneu, Josep,
 matarem gallina
 i convidarem
 gent d'aquesta vila,
 i convidarem
 gent de gran estima,
 Jesús,
 Jesús i Maria,
 Jesús²⁴.
 (Massot i Muntaner 1999, IX: 120-121)

2.1.3. Camí cap a Betlem Josep no troba qui els aculli

Per diferents motius cap dels habitants de Betlem, tant si són parents, fusters amics o vilatans, es compadeix de la família. Una de les raons és, justament, la diferència d'edat de la parella, com s'observa en aquesta cançó recollida a Ciutadella. La nadala, molt dramatitzada, presenta el diàleg entre una mestressa i un servent o serventa a qui fa espisar a través de la juntura de la porta per saber qui ha trucat demanant posada:

²³ Aquesta cançó se suposa de la segona meitat del segle XIX.

²⁴ Cantaire: Maria Orcau, El Mesull.

Sant Josep, amb sa capeta

– Toquen en aquesta porta,
sortiu a veure qui és.
Badau, i no digueu res,
per ses juntes de sa porta.
– Senyora, jo en veig un vell
qui en porta una senyora
més polideta que el sol,
resplendent com una estrella.
– Homo vell i dona jove
no m'apar cosa abonada.
Ets aposentos són plens,
digau que no hi ha posada²⁵.
(Massot i Muntaner 2005, XV: 69)

Una de les excuses més repetides és que la casa està plena i no queda cap espai lliure per a ells, però en realitat la raó principal és la pobresa:

Mare-Verge i Sant Josep

[...] No han trobat posada enlloc
perquè els en veuen tan pobres [...]
(Llongueres 1931: 87-89)

Amb tot, de vegades el text vol justificar l'actitud dels vilatans pel fet que ells també són molt pobres:

Sant Josep i la Mare de Déu

[...] No en troben posada enlloc
de tant que la gent n'és pobra,
si no és un barraconet
tot ple de joncs i de boga [...].
(Llongueres 1931: 48-50)

De vegades el rebuig arriba de part d'un parent o conegut, com en el cas següent:

Josep i Maria

Josep diu a Maria:
– Verge, caminem bé;
a l'entrant de la vila
tinc un amic fustê.

²⁵ Cantaire: Antònia Pons Carretero, Ciutadella.

Ja truquen a la porta.
 Responen: – Qui hi ha, aquí? –
 – Som Josep i Maria,
 si ens voleu recollí –.

Respon l'amo de casa,
 com un superbiós:
 – Ni que em donéssiu dobles,
 lloc no n'hi ha per Vós –.

– Anem-se'n, dolça Esposa,
 Els homes són ingrats;
 la pena que ells mereixen
 Déu ja els la donarà –.
 (Longueres 1931: 45-46)

2.4. Naixement de Jesús

2.4.1. Absència de Josep en el moment del naixement

Si la iconografia mostra sovint sant Josep en un segon pla, mig amagat, i fins i tot amb la preocupació reflectida a la cara, les cançons populars, que tan afectuosament parlen de la figura de sant Josep, insisteixen en el fet que el Sant no hi és present en el moment del naixement. Són nombrosos els exemples de nades on, pocs minuts abans que Maria doni a llum, Josep surt a collir llenya per a fer foc. De llenya, no en troba, i, quan torna al portal, l'infant ja ha nascut:

Sant Josep ve de defora

[...] Sant Josep cercava llum,
 cercava llum i no en troba.
 Com d'allí va ser arribat,
 va haver parit la sua esposa [...] ²⁶.
 (Massot i Muntaner 2005, XV: 72-73)

Sembla que aquesta absència és significativa. Potser el que es vol indicar és que sant Josep no podia ser present en l'acte de la Nativitat, tan transcendent, perquè no era el pare del nounat. També té un valor simbòlic el fet que Josep no trobi llenya enlloc, com es diu a moltes nades, i no pugui fer foc. En aquest sentit, sant Josep, tan humà, no pot competir amb la divinitat ni aconseguir dur al portal el do diví que el foc representa:

²⁶ Cantaire: Leonor Carretero Joan, Ciutadella.

Sant Josep i la Mare de Déu

[...] Sant Josep va a cercar foc
a la ciutat i no en troba;
quan Sant Josep fou tornat,
deslliurada fou l'Esposa [...].
(Llongueres 1931: 48-50)

2.4.2. Joia del naixement i arribada dels pastors al portal

Un aspecte molt repetit en el cançoner català és la transformació de l'estat d'ànim de sant Josep quan neix l'infant. En efecte, el Sant esclata de joia i vol compartir la seva alegria amb tothom, per això convida els pastors a un gran àpat, i ell mateix serà el primer d'afegir-se a fer molta gresca i barrila, com s'expressa en aquesta nadala del segle XV. La festa culmina amb la imatge desmanegada del Sant en cos de camisa i cavalcant damunt un boc molt banyut:

Alegrau-vos, companyons

[...] Los àngels, ab gran amor,
canten vui ab gran dolçor;
sant Miquel té la tenor.
Cantau proses e cançons.

Com Josep ho hac oït,
Tot estec esbalaït.
– E fem-los un convit
de confits e de pinyons –.

Josep dix: – A tots convit
ab un ventre de cabrit,
de caragols lo farcit;
e faç cuinar macarrons.

Aprés demà, si hi veniu,
dar-vos he os al caliu,
ab moscat de Sant Feliu
e salsa de bargallons –²⁷.

Veus, Josep, prohomenet bo,
tirat en cos de gipó²⁸,

²⁷ 'Bargallons': brots comestibles de la palma

²⁸ 'En cos de gipó': en mànigues de camisa.

cavalca un crestó²⁹,
 ab son arc cerca rotlló [...].
 (Romeu i Figueras 1996: 52-53)

De tant soroll com fan els cants i danses dels pastors desperten el nadó, que gemega. Això ho canvia tot i el Sant posa ordre i atura el xivarri, com es pot observar en aquest fragment d'una nadala del segle XV:

E amorats-lo, donzelletes

[...] Balla Josep ab la borratxa³⁰
 pren-se sonar un flabiol.
 L'infantonet és qui gemega;
 posa'l Josep en lo bressol.
 Ara callats, qui tot bé us vengà,
 e jo dar-vos he un concon [...]³¹.
 (Romeu i Figueras 1996: 55-56)

Diverses cançons mostren com Maria, feliç i comprensiva, observa l'escena de la celebració i veient Josep tan engrescat, li fa l'efecte que el seu marit s'ha tornat jove.

Mare-Verge i Sant Josep

[...] – Verge si voleu ballar
 l'Infant vos tindrà una estona –.
 – Balleu Vós, balleu Josep,
 balleu, Vós enhorabona,
 que jo ara, per al ball,
 non vaig pas prou delitosa [...].
 Josep se'n posa a ballar
 amb gipó i la calça closa.
 La Mare de Déu li diu:
 – Vós, Josep, heu tornat jove!
 – Maria bé ho tinc de fer,
 si és nat el Rei de la Glòria! – [...]³².
 (Llongueres 1931: 86-89; Massot i Muntaner 1997, VII: 268)

De vegades les nades s'embalen i mostren els esposos atacant, cadascun a la seva manera, el dimoni:

²⁹ 'Crestó': boc encrestat, molt banyut.

³⁰ 'Borratxa': bota de cuir per dur el vi.

³¹ Procedeix d'A (C.N. XV, núm 1).

³² Les peces del vestit de Sant Josep poden presentar variants, per exemple: 'calçotets i calça closa'.

A dintre d'una establa

[...] Sant Josep, amb la cassola,
li tira el seu bastó (al dimoni)
catrí, catró.
Maria, amb la filosa,
li treu la coïssor
ventant tacó.
Maria en contemplava
son iaio tan galant,
triscant, triscant;
li sembla que és un jove
dels quinze o setze anys,
trescant, trescant [...]³³.
(Massot i Muntaner XIX, 2009: 155-156)

Per a nosaltres és ben curiós que en una de les versions s'afirmi que aquell iaio té l'edat de quaranta anys. Ens deixa el dubte de si es tracta d'una errada de la nadala o si té a veure amb l'esperança de vida d'aquell temps, real o calculada des d'una època posterior:

Cançó de Nadal

[...] Josep es posa a ballar,
amb calçons i calça closa.
La Mare de Déu li diu:
– Josep, que us heu tornat jove?
A l'edat de quaranta anys
sembla que en tingueu catorze³⁴.
(Massot i Muntaner 2009, XIX: 195)

En tot cas, tingui quaranta o seixanta anys, com concreten altres cançons, les xacres de l'edat faran que sant Josep es disculpi per no poder continuar ballant, en aquest cas, danses concretes d'època:

Cançó de Nadal

[...] Sant Josep dansa
amb son usança.
La pastoralla
balla el rigolet.
Les pastores

³³ Cantaire: Rosa Font i Pi, Breda.

³⁴ Cantaire: Ramona Parés.

llencen les filoses
 i amb un gran aire
 ballen el rotllet.
 [...]
 Sant Josep deia:
 – Avanceu, minyons,
 que si jo podia
 també m’hi faria,
 pro per cert me’n trobo
 cruixit de genolls –³⁵.
 (Massot i Muntaner 2009, XIX: 194-195)

2.5. Naixement i infantesa de Jesús

2.5.1. L’ofici de fuster

Un cop nascut l’Infant, les nades i cançons de bressol destaquen l’ofici de fuster de Sant Josep, i li demanen que construeixi o repari els mobles del nadó:

N’és nit de Nadal

[...] Fes nona, noneta,
 lo rei de la mare.
 Fes non, que el teu pare
 t’arregla el bressol³⁶.
 (Massot i Muntaner 2002, XII: 212)

O bé:

Cançó de bressol (Nadalencia)

Feu-li, Josep, bressoleta ben maca.
 Feu-li, Maria, llençolet ben fi [...] ³⁷.
 (Massot i Muntaner 2008, XVIII: 20)

I no hi manca l’escambell, és a dir, el primer seient d’un infant, sense braços ni respatlles:

³⁵ Cantaire: Ramona Parés.

³⁶ Cantaire: Maria Artigues, l’Escala.

³⁷ Cantaire: Maria Orra, Santa Maria del Corcó.

Porta foc i encén palletes

[...] Sant Josep diu a Maria
– Li'n farem un escambell,
i també un bressolet,
la gara, gara, gara, gara,
i també un bressolet
per a bressolar el Fillet³⁸.
(Amades 1951: 220)

Com a fuster, sant Josep també intervindrà en les nades que relaten la mort d'un pastoret. Aquestes cançons responen al sentimentalisme de l'època i potser també reflecteixen l'elevada mortalitat infantil de temps passats. La nadala reflecteix el paper d'intercessora de la Mare de Déu, que promet la glòria eterna a aquest infant pastor que ha trobat la mort quan anava a adorar Jesús. Sant Josep s'encarrega de fer-li la caixa de morts:

Els tres pastorets

[...] Al punt de la mitjanit,
el pastoret ja finava.
Els àngels li feien llum,
la Verge l'emmortallava.
Sant Josep, com a fuster,
a la caixa l'en clavava [...]³⁹.
(Massot i Muntaner 2007, XVII: 309-310)

2.5.2. La imatge de la Sagrada Família

Diverses cançons representen, com si fos un diorama, una escena costumista que reflecteix la vida quotidiana de la Sagrada Família. La imatge d'harmonia que transmet s'aconsegueix per mitjà de les accions dels personatges:

Cançó de bressol

El bon Jesuset,
quan era xiquet,
'prenia de lletra
amb un llibret d'or.
Los àngels cantaven,
Maria ballava,

³⁸ Cantaire: Joan Petit, Ripollet.

³⁹ Cantaire: Josep Alier, Puigcerdà.

Josep feia el so.
 Gloria Patri
 et Filiò⁴⁰.
 (Massot i Muntaner 1998, VIII: 362-363)

2.5.3. *Les cançons més còmiques i esbojarrades sobre sant Josep*

El treball de sant Josep a la fusteria dóna peu tot un conjunt de variants d'una nadala còmica. En el taller hi ha un aprenent, que li diu «oncle», interpretació popular de sant Joan Baptista, cosí de Jesús (Romeu i Figueras 1996: 31-33). L'escena costumista que recreen totes les versions juga amb la substitució de cadascuna de les peces de vestir d'un noi, de l'època de redacció de la nadala, per productes de menjar típicament catalans:

Sant Josep n'era fuster

Sant Josep n'era fuster,
 dalt d'una biga serrava,
 amb son mosso Joanet,
 que també li ajudava,
 Lumlaina, tita lumà
 lumlaina, tita lumaina.
 – Ara anemos a esmorzar,
 menjarem una arengada.
 La tia, com és partera,
 li'n darem salses picades.
 – Calla, calla, Joanet,
 que et daré una bufetada.
 Si tu fossis bon minyó
 Jo et faria anar molt maco.
 Compraria un vestidet
 repuntat de cansalada,
 les calcetes de torrons,
 la xaqueta de xocolata,
 un barretet de fideus,
 per corda una botifarra⁴¹.
 (Massot i Muntaner 2007, XVII: 340-341)

⁴⁰ Cantaire: Frederic Delgado Reig, Maó.

⁴¹ Cantaire: senyor rector de Pedra, Pedra. Una altra variant introdueix nous productes de menjar i peces de vestir: «Sant Josep i Sant Joan [...] – Oncle, pugeu a esmorzar / menjareu una arengada. / Jo me'n menjaré un capó, / que no hi ha cosa més mala. / La tia, com n'és partera, / li'n darem salsa picada. / Jo la'n tastaré primer, / i una bona cullerada. / Ai, després hei tornaré, / i una altra bona llossada. / – Ai, fes-te salsa, xiquet, / que et daré una bufetada. / Si tu n'eres bon minyó, / te'n faria anar de gala. / Te'n faria fer un vestit/ de cotnes de cansalada, / les mitgetes de canyella,

En aquest apartat de cançons còmiques n'hi ha diversos exemples de nades que incorporen elements que avui ens poden semblar absurds o incoherents. Es tracta, probablement, de restes de cançons antigues que han sobreviscut a la censura soferta pel cançoner català al llarg dels anys. Aquest garbell va fer que s'anessin eliminant els motius irreverents, sexuals i escatològics que hi havia a les nades. La cançó següent parla d'una situació que hem d'entendre anterior al naixement del Nen Jesús i s'ha considerat anterior al XVII. El cant de la cigala, un animal el nom del qual té aquí intenció metafòrica, fa mofa del marit enganyat, i per aquesta raó sant Josep, ple d'ira, llença una pedra a l'insecte. A continuació, el Sant difon que ha aconseguit carregar-se la maledicència –en un entorn ben allunyat del palestí, per cert–. La cançó acaba sent un al·legat contra la ineficàcia dels metges, un tema ben comú en la poesia dels segles XVI i XVII:

La cigala

Sant Josep i la Mare de Déu
van a fer una passejada.
Quan són a mitjan camí
senten cantar una cigala.
Tomaset replega la palla
replega-la tota, Tomaset
– Calla, cigala xerraire,
si no et tiro una pedrada.
La cigala, que era sorda,
torna a cantar altra vegada.
Sant Josep es va enfadar
i li tira una pedrada.
Ja li ha xafat un peu
i li ha trencat una ala.
Sant Josep va a fer un pregó
per Sevilla i per Granada.
Vinguin doctors i barbers
per curar-ne la cigala;
El primer barber que ve,
la cigala està molt mala.
El segon barber que ve
al suplici l'acompanya⁴².
(Amades 1951: 257)

/ sabata de nou noscada, / unes calces de torrons, / un gequet de xicolata, / un barretet de fideus, / per cordó una botifarra. / Et compraré un tamborinet, / un tamborinet de plata, / que faràs patim-patam, / que faràs patim-pataina». Massot i Muntaner 2009, XIX: 19-20. Cantaire: Josep Casals i Cirera.

⁴² Cantada per Concepció Coll, de Vilanova i la Geltrú (1919). Segons Amades (1951: 257), aquesta cançó formava part de les danses que ballaven els pastors a muntanya. La lletra de la cançó no es

Una altra cançó molt popular, on apareix tot un reguitzell d'absurds, ha estat classificada per Joan Amades com a «cançó de caçadors». S'escenificava per Carnestoltes a la Plana de Vic i recorda una cerimònia màgico-religiosa, potser destinada a afavorir la cacera. Segons Amades, fa al·lusió a les menges que es prenen en el temple durant la funció de les matines de Nadal, en la que intervenien molts capellans i bisbes. La cançó respondria, doncs, a concepcions anteriors al cristianisme:

Josep fa gran festa

El dia de Nadal
 Josep fa gran festa,
 Para la ballesta
 I agafa un pardal
 De la rau-rau, nyiu-garranyiu,
 garranyiu-garranyau.
 Josep el tira a l'olla
 amb un gra de sal,
 ja en convida els frares
 i els capellans.
 També el senyor bisbe
 i el general
 i els senyors canonges
 de la catedral.
 Convida el porrer
 i els escolans;
 tots es satisfereu
 d'aquell gros pardal.
 (Amades 1951: 398-399)

3. L'arquetip del pare com a conclusió

Podem concloure que la figura de sant Josep, considerada des de la perspectiva de l'arquetipus del pare, està privada de l'atribut més significatiu: la facultat de fertilització i d'engendrament, amb la consegüent càrrega d'autoritat, respecte i poder que comporta el fet de ser el pare biològic. Tots aquests elements es traslladen a Déu, el Pare autèntic com deixa constància l'Evangeli, i potser per aquesta raó les nades insisteixen en allunyar

referia a les persones sagrades sinó als figurants d'aquesta representació. Per Jaume Ayats (2009: 34-37), en canvi, formaria part de les cançons irreverents i de gresca, que avui han desaparegut dels cançoners. Ayats incorpora un altre exemple d'aquesta mateixa nadala: «Cigala, si vols callar, sinó, et tiro una pedrada—. / La cigala ho ha sentit: a cantar se n'és posada. / Sant Josep se n'ha enfadat, li ha tirat una pedrada: / l'ha tocat del cap del bec i també del cap de l'ala. / La cigala no té cura: Sant Josep se l'ha menjada, / l'ha cuita n'a paiella amb un tal de cansalada / i també amb un parell d'ous i una grossa botifarra».

el Sant del portal en el moment de la naixença. D'aquesta manera, queda clar que és al pare diví a qui li correspon conduir la vida espiritual del Fill, ser guia d'existència i de conducta, un exemple que tot bon cristià haurà de prendre com a model.

En el cas de Jesús, doncs, les competències dels dos pares queden perfectament distribuïdes. Al *pare putatiu*, sant Josep, li correspon la funció de legitimar, protegir, custodiar i donar seguretat a la família, és a dir, fer tot allò que impliqui cobrir les necessitats socials i materials del seus; el pare real, Déu, dirigirà tota la vida espiritual i transcendent del Fill.

Aquesta separació d'atributs en dues representacions de la figura del pare és molt probable que funcionessin des dels temps remots de la humanitat, en èpoques anteriors al cristianisme, perquè són diverses les religions i creences antigues on el rol patern es desdobra en dues figures: un pare mític i totpoderós, potser com a resultat de la tendència de l'ésser humà a voler gaudir d'una protecció sobrenatural; i un pare biològic. Des d'aquest punt de vista, l'arquetipus del pare esdevé una entitat bicèfala on el pare mític representa la sublimació del pare biològic, condició aquesta que sant Josep tampoc no tenia.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Ágreda, M. de J. de (1899), *Vida de la Virgen María*, Barcelona, Montaner y Simón, Editores.
Llongueres, J. (1931), *Cançoner popular de Nadal*, Barcelona, Foment de Pietat.
Massot i Muntaner, J. (ed.) (1993-2011), *Obra del Cançoner popular de Catalunya. Materials*, Barcelona, PAM, vols. IV-XXI.
Romeu i Figueras, J. (1949), *Cançons nadalenques del segle XV*, Barcelona, Editorial Barcino.
Romeu i Figueras, J. (1996), *Les nadales tradicionals*, Barcelona, Alta Fulla.

B. Letteratura secondaria

- Amades, J. (1951), *Folklore de Catalunya. Cançoner*, Barcelona, Selecta.
Augias, C. – Vannini, M. (2013), *Inchiesta su Maria*, Milano, Rizzoli.
Ayats, J. (2009), *Explica'm una altra cançó*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor.
Bagué, E. (1975), *Noms personals de l'Edat mitjana*, Palma de Mallorca, Editorial Moll.
Balbastre i Ferrer, J. (1997), *Nou recull de modismes i frases fetes*, Barcelona, Editorial Pòrtic.
Calle Velasco, M.D. (2003), *El Primero de mayo y su transformación en San José Artesano*, dins "Ayer", 51, pp. 87-113.
Flader, J.M. (2013), *Tiempo de preguntar II: 150 cuestiones sobre la fe catòlica*, Madrid, Rialp.

CARME RUBIO LARRAMONA is an Assistant Lecturer at the University of Vic and the Central University of Catalonia and member of the TEXLICO research group at the said

institutions (contemporary literary texts: study, editing and translation). Her research focuses on children's literature and folklore, especially folk tales and the traditional Catalan songbook. Her most recently published books are: *Faules del món i altres contes d'animals* (Vic, Eumo, 2015), with M.C. Bernal; *Tant de gust de conèixer-lo, Senyor Calders* (Barcelona PAM, 2016), with M.C. Bernal. Together with M.C. Bernal she has also compiled and written two collections of books published by PAM: "L'Onada", a series of adaptations of folk tales from around the world featuring female characters (one of the books from this series, *La princesa malalta* (2010), won the Serra d'Or Critics' Prize in 2011); the "Tant de gust" series, which aims to introduce children and teenagers to the life and works of universal writers (one of these books, *Tant de gust senyor Salvat-Papasseit* won the Serra d'Or Critics' Prize in 2014). Some of the articles which she has published about Catalan folk songs include: *A propòsit d'una cançó popular recollida per Jacint Verdaguer i enviada al seu amic Marià Aguiló*, in "Ausa", 172, 2014; *Anàlisi de la lletra de "La crema de Ripoll", cançó popular recollida per Jacint Verdaguer sobre un episodi de la Primera Guerra Carlina, relacionada amb dues versions més sobre el mateix tema*, in "Annals del Centre d'estudis comarcals del Ripollès - 2013-2014", 2015.

E-MAIL carme.rubio@uvic.cat

JUSEP TORRES CAMPALANS DI MAX AUB O L'IDENTITÀ CATALANA DEL PRECURSORE METAREALE DEL CUBISMO

Barbara GRECO

ABSTRACT • This article studies Max Aub's most representative apocryphal creation, *Jusep Torres Campalans*, the imaginary precursor of Cubism. It focuses on two important aspects of the work, that concern the metareal dimension and the Catalan component of the "novel". The first point is treated through the analysis of the text structure and the mystification techniques, while the second one is based on the role of the Catalan artistic scene in the formation of the fictional painter. Both elements contribute to confuse and pose a real challenge to the reader.

KEYWORDS • Max Aub, *Jusep Torres Campalans*, Apocrypha, Catalanism, Metareality.

All'interno dell'ampio spettro di falsi aubiani, che costituiscono una parte importante dell'opera dell'autore, Jusep Torres Campalans rappresenta senz'altro la massima espressione della creazione apocrifa, vuoi per il sapiente uso delle tecniche artistico-letterarie, vuoi per la manipolazione del reale. Il presunto precursore del cubismo, infatti, viene inserito nel contesto catalano di inizi Novecento, che contribuisce alla costruzione dell'identità del personaggio; aspetto su cui ci si soffermerà in questa occasione, attraverso lo studio del trattamento della realtà e l'approfondimento della scena artistica catalana che tanto influirà su Torres.

La critica ha da tempo chiarito come l'opera di Aub presenti una duplice componente, che alterna la produzione *comprometida* di contenuti politici a una produzione apparentemente più ludica, che esprime tuttavia lo stesso impegno civile dell'autore, sebbene da una prospettiva meno immediatamente evidente. Questa seconda componente si traduce nei molteplici apocrifi aubiani, che spaziano dai falsi artistici ai falsi storici e letterari e che vedono come protagonisti presunti scrittori e artisti, le cui biografie costituiscono un importante lavoro di sperimentazione delle tecniche di scrittura, nonché un chiaro esempio di superamento dei confini che separano i generi letterari. Questi ultimi, invece, si mescolano e si ibridano, sfruttando, come afferma Pérez Bowie, «mecanismos

mediante los cuales la ficción es “desficcionalizada”, convirtiéndose la narración imaginaria en un relato aparentemente factual» (Pérez Bowie 1995: 82). Si tratta, infatti, di creature finzionali ma assolutamente verosimili, di cui lo scrittore traccia il profilo bio-bibliografico, corredandone i testi di un ricco apparato paratestuale – note, prologhi, commenti, false testimonianze –, finalizzato a garantire la verosimiglianza e dunque a lanciare una sfida intellettuale al lettore. Fra i numerosi apocrifi aubiani, si ricordino almeno i poeti presenti nella *Antología traducida* – dove il polimorfo Aub gioca il ruolo di traduttore, curatore, editore e poeta – di cui immagina di riscattare i versi dalla minaccia dell’oblio, i militari caduti nella guerra dei sei giorni, i cui scritti confluiscono in *Imposible Sinaí*¹ e il poeta orteghiano nichilista Luis Álvarez Petreña, appartenente alla generazione del ’14 e del quale Aub pubblicherà il manoscritto postumo consegnatogli personalmente e dedicato all’amante. Ebbene, di tutti gli apocrifi Jusep Torres Campalans costituisce senza dubbio l’esempio più completo e riuscito, l’apocrifo per eccellenza, il falso perfetto o, come suggerisce Orazi, il «falso integrale, per la sua aderenza al concetto di falso in senso stretto» (Orazi 2011: 394). Tale concetto, teorizzato da Eco, riguarda infatti l’elaborazione di un falso creativo, *ex nihilo*, che prende le mosse non da un ipotesto preesistente ma da un modello, genere o stile astratto, da cui scaturisce una pretesa di identità che caratterizza sia il testo in sé che il contesto in cui esso è inserito (Eco 1990: 168-169). Nel caso di Aub, la falsa identità è favorita da una fitta rete di elementi dialogici intertestuali, tra cui la presenza del personaggio in altri falsi aubiani, quali *Juego de cartas* e Luis Álvarez Petreña, ed extra-testuali, come le mostre dedicate al pittore². Meglio, in JTC³ coesistono più categorie di falso, che includono il falso artistico, letterario, storico, giornalistico e fotografico.

Creando la figura dell’immaginario padre catalano del cubismo, l’autore dà vita a un testo che sfrutta linguaggi della finzione e contenuti reali; un’opera che si regge su un difficile e sapiente equilibrio fra verità e menzogna: Aub ricostruisce il panorama intellettuale e artistico catalano, dove Torres nasce e si forma, rielaborando la realtà attraverso la finzione. Il testo si serve, pertanto, di una geografia reale, in cui l’ambiente catalano si rivela determinante per lo sviluppo del talento del personaggio, svolgendo la funzione chiave e assolutamente strategica di elemento asseverante del suo profilo artistico.

¹ Per uno studio su *Antología traducida* e *Imposible Sinaí*, si vedano almeno: Aub 1998; Aub 2001; Carreño 1982; Cilleruelo 1998; Greco 2014; Aub 2002; Moraleda García 1995; López García 2006; Belda 2003-2004.

² La prima esposizione dei quadri di Torres coincise con la presentazione dell’edizione messicana del volume, nella Galleria Excelsior di Città del Messico, nel 1958; la seconda fu invece organizzata a New York, alla Boadley Gallery, nel 1962, in occasione della pubblicazione dell’edizione americana. Infine, nel 2003, il museo Reina Sofía di Madrid rese omaggio al talento aubiano con una mostra dal titolo “Jusep Torres Campalans. Ingenio de la vanguardia española”. Per una cronologia dettagliata delle mostre di Torres, cfr. Fernández Martínez 2002.

³ A partire da questo momento e per ragioni di spazio, si adotterà la sigla JTC per i riferimenti all’opera.

Considerato dunque che JTC rappresenta la più alta espressione della contraffazione aubiana, l'analisi della sua struttura contribuirà a far luce sul complesso delle tecniche di mistificazione elaborate da Aub. In questo caso, l'indagine prenderà le mosse dall'esplorazione della dimensione meta-reale su cui JTC si basa, per poi circoscrivere e studiare la componente catalana e il suo ruolo centrale nella formazione del pittore e nella creazione di questo ennesimo falso aubiano.

JTC si compone di sette parti, che si aprono con un *prólogo indispensable*, in cui l'autore racconta la scoperta del pittore, avvenuta nel 1955 in Chiapas e di cui decide di ricostruire la biografia in seguito all'incontro con Jean Cassou, che, sorprendentemente, gli fornisce il catalogo dei quadri di Torres. Già a partire da questo primo segmento di testo, Aub ammicca al lettore attento, avvertendolo del carattere cubista dell'opera e scusandosi in anticipo per eventuali falle nella memoria:

Trampa, para un novelista doblado de dramaturgo, el escribir una biografía. Para que la obra sea lo que debe, tiene que atenerse, ligada, al protagonista, explicarlo, hacer su autopsia, establecer una ficha, diagnosticar. Huir, en lo posible, de interpretaciones personales, fuente de la novela [...] Historiar. Pero, ¿se puede medir un semejante con la propia razón? ¿Quién pone en memoria, sin equivocaciones, cosas antiguas? [...] Escribí mi relación valiéndome de otros, dejándome aparte, procurando, en la medida de lo posible, ceñir la verdad, gran ilusión. Doy, pues, primero, cuenta y razón escueta de los acontecimientos que juzgué más significativos de la época (1886-1914). Luego, vida y obra [...] Aparte, sus escritos [...] sus declaraciones, los artículos acerca de su obra [...] las dos conversaciones que tuve con él [...] Es decir, descomposición, apariencia del biografiado desde distintos puntos de vista, a la manera de un cuadro cubista (Aub 1999:19-20).

L'autore, dunque, dota il prologo di verosimiglianza, citando le testimonianze di personaggi reali come Jean Cassou e Alfonso Reyes e ponendo l'accento sul lavoro di ricerca e documentazione di cui il volume è prova. Al contempo, però, stabilisce un ambiguo gioco tra verità e artificio, già preannunciato dalla seconda epigrafe che introduce il testo e che recita «¿Cómo puede haber verdad sin mentira?», attribuita a un certo Santiago de Alvarado, figura di cui non esiste traccia⁴. Di seguito rimanda i lettori *deseosos de prólogo* al prologo di *Don Quijote de la Mancha*, rinvio che cela, secondo la critica, l'appartenenza del libro al genere romanzesco e il suo intento parodico, da cui la partecipazione attiva del lettore, chiamato a decodificare il testo. Come osserva Irizarry, infatti:

El lector no es cómplice del autor en la convención tradicionalmente novelesca, sino contrincante intelectual, invitado a descubrir pistas, percibir ironía y autoironía, debatirse entre la verdad y la ficción, y sobre todo, confundirse irremediabilmente (Irizarry 1979).

⁴ Aub attribuisce a questo ulteriore apocrifo l'opera *Nuevo mundo caduco y alegrías de la mocedad en los años de 1781 hasta 1792*, anch'essa frutto della sua immaginazione.

A confermare il carattere finzionale dell'opera concorrono le dichiarazioni dell'autore che, durante un'intervista rilasciata nel 1972, vale a dire quattordici anni dopo la prima edizione messicana di JTC e in occasione della sua ultima visita in Spagna, afferma:

El Campalans no es ninguna broma, ¡qué santo!, es una novela. Al igual que Martin Du Gard se inventó un médico, yo quise hacer la novela de un pintor, que empezó siendo cubista, porque yo creo que la pintura es una de las maneras más típicas de manifestarse en el siglo XX⁵.

La compresenza di personaggi reali e finzionali informa anche la seconda microsezione del testo, gli *agradecimientos*, in cui Aub ringrazia coloro che hanno collaborato alla ricostruzione della biografia di Torres, che associa, strizzando nuovamente l'occhio al lettore, a un *rompecabezas*. La terza parte, gli annali, offre invece un esempio di falso storico: si tratta di una cronologia degli eventi, legati alla letteratura, all'arte e al progresso, che hanno segnato la cultura europea nel periodo che va dalla nascita di Torres (1886) al suo esilio in Messico (1914). Qui Aub, oltre a trascrivere 'erroneamente' alcune date – altro indizio per il lettore avveduto – inserisce fra i personaggi storici anche l'apocrifo Álvarez Petreña, figura che alimenta l'ambiguità del testo, sospeso, come si diceva, sull'asse verità-menzogna. Nella sezione centrale dell'opera, vale a dire la biografia del pittore, Aub alterna i panni del narratore che racconta in terza persona a quelli del biografo, che spiega e commenta, in un affanno di verosimiglianza che lo spinge a integrare il falso letterario con quello fotografico, rintracciabile nella fotografia dei genitori di Torres, definiti *payeses*, nonché nell'istantanea che cattura l'incontro del pittore con Picasso, che è in realtà un fotomontaggio⁶. Il *Cuaderno verde* o diario privato dell'artista, che accoglie le riflessioni di Torres (di Aub?) sull'arte contemporanea, presenta un paragrafo particolarmente interessante, che sembra riflettere la natura apocrifa dell'opera e rappresentare una sorta di guida di lettura al testo. Si tratta del trattato intitolato *Estética*, che Aub, obbedendo al labirintico gioco d'incastri che connota il romanzo, non attribuisce a Torres, ma considera copia di un testo altro. Si vedano, almeno, alcune citazioni, che offrono la chiave interpretativa del libro e rappresentano, pertanto, una nuova traccia per il lettore:

¿Hay alguna virtud que asiente más la condición del hombre que decir algo a sabiendas falso dándolo por verdadero? Inventar mentiras, y que los demás las crean. Mentir: única grandeza. El arte: expresión hermosa de la mentira [...] Puestos a mentir, hagámoslo de cara: que nadie sepa a que carta quedarse [...] Si se junta lo supuesto verdadero con lo falso, dar pistas, dejar señales para que todos hallen el camino del alma (Aub 1999: 260-262).

⁵ Alonso de los Ríos 2011.

⁶ Le due fotografie sono attribuite a José Renau (personaggio reale, pittore e militante comunista) e, nel caso di quella dei genitori dell'artista, riproduce i volti di due compare del film *Sierra de Teruel* di Malraux, scrittore a cui è dedicato il testo.

La penultima sezione del volume, esempio di falso giornalistico, riproduce l'intervista di Aub al protagonista, esiliato in Chiapas. L'autore indugia ulteriormente sul gioco verità-finzione, questa volta sottolineando la scarsa attendibilità di Torres:

Si clarísimo el entendimiento, debilitada la memoria, repitiendo lo que más tenía a pecho. Por eso estas líneas, fidedignas hasta donde pueden serlo -que no tuve la imprudencia de tomar notas frente a frente- cojean de ese pie. Como siempre preferí la verdad al entretenimiento (Aub 1999: 303).

Persino l'uscita di scena di Torres ne accresce l'ambiguità mediante il ricorso all'immagine dello specchio, rivelatore del doppio, del mistero del soggetto riflesso, attraverso cui il biografo lo vede allontanarsi: «Al pasar frente al espejo del gran perchero le vi andando. ¿Qué había debajo de esa costra?» (Aub 1999: 330); ambiguità confermata dal giallo che avvolge la morte del protagonista, deceduto in una data imprecisata.

Il libro si chiude con il catalogo delle poche opere di Torres, realizzate da Aub, che riporta l'origine, le tecniche pittoriche e i nomi dei proprietari dei quadri, alcuni dei quali sono riprodotti all'interno dell'opera e rappresentano un chiaro esempio di falso pittorico.

Il trattamento meta-reale del romanzo, che assimila finzione e verità, a partire da uno scenario reale popolato da personaggi storici e creature di fantasia che si incrociano e interagiscono, disorientando irrimediabilmente il lettore, si ritrova anche nella cronaca della formazione del pittore, cui fa da sfondo l'ambiente catalano di inizio Novecento. In occasione dell'intervista rilasciata ad Aub nel 1955, Torres rievoca il clima di fervore intellettuale e l'atmosfera culturalmente vivace che caratterizzavano la Catalogna di quegli anni, animata da figure di grande rilievo, di contro agli artisti madrileni drammaticamente colpiti dal *desastre* del 1898⁷. Si profila, dunque, un quadro delle relazioni fra la Catalogna e Madrid in cui spiccano il fermento e la vitalità catalani. Il pittore si sofferma, innanzitutto, sulle scuole operaie, che proliferarono nei dintorni delle fabbriche catalane a partire dalla seconda metà del XIX secolo, quando si inaugurò l'*Ateneu Català de la Classe Obrera* (1861-1874), seguito dall'*Ateneo Obrero de Barcelona*, fondato nel 1882, che vantava anche una rivista specializzata, la *Revista del Ateneo Obrero de Barcelona*, apparsa nel 1886 e rimasta attiva per venticinque anni (Monés i Pujol-Busquets 2010). Il protagonista, «catalanista hasta las cachas y católico a machamartillo» (Aub 1999: 98), rivendica il ruolo del catalanismo nella fondazione delle scuole di arti e mestieri – che si ispirarono alla scuola di disegno di Vic, istituita nel 1836 (Monés i Pujol-Busquets 2010) – e nella creazione delle compagnie amatoriali, strumento di riscatto sociale delle classi popolari e testimonianza della volontà di democratizzazione culturale da parte della società catalana. Basti ricordare, in ambito teatrale, l'importante contributo di Narcís Oller, autore e traduttore in catalano, che pubblicò, nel 1900, *Teatre d'aficionats*, raccolta di commedie

⁷ Le dichiarazioni del protagonista trovano riscontro nelle parole dello storico J.M. Roig Rosich (2006: 222), che afferma: «Coincidint amb els símptomes de crisi de l'Estat espanyol derivats del '98, la societat catalana presenta signes de vitalitat que es manifesten en tots els terrenys».

(straniere e di sua produzione) in lingua catalana, destinate alle compagnie amatoriali. La descrizione commossa della Catalogna dell'epoca, in cui Torres trascorre gli anni della gioventù, prosegue con un accenno al panorama artistico. Il protagonista rende omaggio ai principali esponenti del *modernisme*, ovvero agli artefici di un importante processo di rinnovamento culturale, che guardava all'*art nouveau* come modello assoluto e mirava a trasformare Barcellona nella "Parigi del sud". La trasversalità del modernismo catalano, che percorre le varie arti, è resa grazie alla citazione di artisti eclettici: poeti (Maragall e Verdaguer), musicisti (Albéniz e Granados), pittori (Rusiñol, Nonell e Picasso) e scultori (Gargallo e Clará), che svilupparono una coscienza comune e contribuirono a introdurre in Catalogna un linguaggio contemporaneo. Si tratta, in effetti, di artisti che collaborarono coordinando attività diverse, tutte protese a riformare e modernizzare la scena artistica catalana. Aub, ancora una volta, attinge alla realtà: riferisce negli annali l'inaugurazione, a Barcellona, di *Els 4 gats*, il cui nome richiama volutamente il cabaret parigino *Le chat noir* (in cui Pere Romeu, fondatore del locale barcellonese, aveva lavorato come cameriere), luogo nevralgico del modernismo e punto di ritrovo degli artisti menzionati. Sarà a *Els 4 gats*, infatti, che il giovane Picasso organizzerà la sua prima mostra individuale – altro dato inserito negli annali – e conoscerà Nonell, con cui condividerà il primo studio parigino. Spetta al lettore, pertanto, mettere insieme le tessere di questo romanzo cubista, integrando le informazioni storiche riportate negli annali con le confessioni del protagonista, che sintetizza lo scenario catalano appena descritto come segue:

He visto bastante cosas. Pero como Cataluña a principio de siglo, ninguna. Era otra cosa. Un afán de saber que desbordaba por todas partes. Hervía. Todos queríamos aprender. Los obreros principalmente. Los ateneos se multiplicaban. De todas clases: obreros, culturales, deportivos. El catalanismo ayudaba mucho. Los *aplects* se multiplicaban, ¡cómo bailabamos sardanas!, ¡cómo cantábamos! Las escuelas de arte y oficios, las compañías de aficionados, todo eso decayó después. Pero entonces –hablo de 1900-1905– corría por Cataluña una oleada optimista, de seguridad en sí. Decían que nuestros escritores eran tan buenos como cualquiera, que nuestros pintores eran comparables con los franceses, que nuestros músicos se metían a todos en el bolsillo. La verdad es que teníamos gente buena: Maragall, Verdaguer, Rusiñol, Nonell, Picasso -Picasso, para mí es catalán-, Albéniz, Granados, Casas, Gargallo, Clará... *Feia bonic...*

Se quedó mirando las sombras del atardecer [...] me miró:

– Sí, no estaba mal. Lo del 98 no afectó a Cataluña. Le habían pegado una paliza a España, no a nosotros [...] Por eso la pintura y la literatura catalana del 98 es más alegre, tiene más vida que la de Madrid (Aub 1999: 311).

L'autore coglie la vena di malinconia che trapela dallo sguardo del pittore rivolto all'imbrunire e il forte senso di appartenenza alla terra d'origine, ravvisabile anche nella scelta di dialogare in catalano, cui aggiunge che, parlando della Catalogna, Torres «parecía otro». E l'importanza dell'ambiente culturale catalano nella costruzione del personaggio è tale che de Nora non esita a considerare il testo come un «pretexto para reflejar con rigor una parcela de la vida catalana a principios de siglo, y unos cuantos aspectos esenciales de la evolución del arte moderno» (Soldevila 1973: 152).

La formazione di Torres, nato a Mollerusa (Lleida), si svolge fra Vic, dove frequenta il seminario, Girona e Barcellona, con una breve tappa a Palamós. La capitale catalana, cui l'autore dedica poche ma decisive pagine, gioca un ruolo fondamentale nel suo futuro di pittore, posto che rappresenta il luogo di iniziazione alle arti figurative, favorito dall'incontro rivelatore con il giovane Picasso che, come si è visto, egli considera catalano. Aub riproduce l'atmosfera della Barcellona di inizio secolo, passando in rassegna quartieri e luoghi caratteristici dell'epoca: dal *barrio chino*, pittoresco sobborgo popolato da prostitute e malfattori, ai lupanari della Calle Avinyó, dove l'ingenuo Torres scopre il sesso e al cui ricordo si ispira, secondo Aub, la famosa tela picassiana *Les demoiselles d'Avignon*. Anche in questo caso l'autore tesse la finzione a partire da un dato reale, ovvero l'origine del quadro, ormai riconosciuta dai critici, il cui titolo ambiguo, che rimanda sia alla omonima via barcellonese sia alla cittadina francese, ha ispirato in passato numerose teorie. Il racconto delle avventure di Torres con il giovane Picasso fornisce una fotografia del contesto del tempo, la cui aderenza alla realtà è rafforzata dalla menzione di locali e spettacoli allora in voga, come la caffetteria *El suizo* (oggi inesistente), situata in Plaça Reial, luogo in cui si riunivano pittori e giornalisti, o il teatrino del Parallel, molto verosimilmente il *Salón Venus*, dove si esibiva la *bella Chelito*, nome d'arte della vedette Consuelo Portela (1885-1959). La Chelito, famosa per il celebre *couplet* intitolato *La pulga*, di cui Aub riproduce il testo in nota, viene definita da Torres «preciosa, pícara, traviesa en su deshonestidad, desenvuelta en el descaro, ágil en la obscenidad solo rozada, coqueta en el retozo jamás malsonante» (Aub 1999: 105). La Barcellona che emerge dall'esperienza del protagonista è dunque un luogo affascinante, europeo e moderno, in cui Torres perde l'ingenuità adolescenziale e diventa uomo, seguendo le orme di Picasso, al tempo suo maestro di vita. E a Picasso Aub ritaglia un ruolo di primo piano, che non si limita alla formazione di Torres ma si estende all'intero romanzo, al punto che il pittore malaghegno si tramuta in un coprotagonista, che, quando non agisce, è oggetto di commenti celebrativi, ragion per cui non è azzardato affermare che il volume possa essere interpretato anche come un omaggio al genio cubista.

Una volta lasciata Barcellona (in cui tornerà qualche anno più tardi alla ricerca di Picasso) Torres rientra a Girona, dove risiede fino al 1905. Ed è proprio a Girona che il giovane pittore mette a frutto l'insegnamento picassiano e realizza le sue prime tele. Del profondo vincolo affettivo con la città, dalla cui architettura eredita lo stile verticale che caratterizzerà le sue opere, sono testimonianza le parole del biografo:

De Gerona le quedó un recuerdo imborrable. No el Sena, sino el Ter y el Onyar eran las corrientes que llevaba en el sentir [...] El recuerdo de las calles estrechas y empinadas se halla en muchas de sus telas. La obsesión de verticalidad patente en su obra decanta, sin duda, de la repetida visión de las tristes y solitarias calles de Gerona, cuyas casas daban marco ya a sus imaginaciones (Aub 1999: 95).

Torres omaggerà Girona, inoltre, con un quadro datato 1906-1907 che ne ritrae la cattedrale, rievocata nella memoria durante il suo soggiorno a Parigi, come indicato nella didascalia:



Fig. 1 *Catedral de Gerona*, ¿1906-1907? (Aub 1999: 102).

L'identità catalana del protagonista, deducibile sin dal nome Jusep, che Aub giustifica dichiarando che «Torres Campalans escribió siempre su nombre con u –Jusep, y no Josep, como lo pide su lengua–, basándose en el oído y su real gana» (Aub 1999: 22) e dall'intercalare *fill meu* che ne caratterizza il linguaggio, si mantiene viva anche negli anni in cui il pittore frequenta il circolo di artisti del gruppo parigino, cui appartengono, fra gli altri, Picasso, Braque, Mondrian e Matisse⁸. Il catalanismo di Torres, che lo porta a considerare la Francia come una colonia catalana, si rivela inoltre nella profonda avversione che il pittore nutre nei confronti del madrileño Juan Gris; avversione dietro cui non è difficile ravvisare, come suggerisce Oleza, «el recelo del catalán por el madrileño, el odio de clase e incluso el rencor ancestral del rústico hacia el letrado» (Oleza Simó 2003: 316). Lo scontro Torres-Gris assume dunque una valenza simbolica, posto che rappresenta il confronto Catalogna-Madrid, riassumibile nel commento del biografo, il quale, riconoscendo che «la enemiga catalano-castellana jugó a fondo», dichiara:

El desprecio de Jusep Torres Campalans por Juan Gris no tenía medida. Le acusaba de aprovechar; daba a la palabra, con su tremendo acento catalán, un dejo ridículo que quería ser madrileño y que, al abrir ferozmente la a, recalcaba el insulto (Aub 1999: 167).

Questo atteggiamento viene ribadito nel *Cuaderno verde*, in cui Torres trascrive i dialoghi con Gris e le battute su Madrid:

Digo a Gris: Madrid: un pueblo aburrido y gris que se cree capital de España. España sin Cataluña y Euskadi no sería más que un poblacho moro, con autoridades inglesas (Aub 1999: 252).

⁸ Per un approfondimento sul ruolo di Parigi in JTC, cfr. Fernández Martínez 2014.

L'ostilità verso Gris, con cui Torres interromperà ogni rapporto nel 1912, smettendo di frequentare le *tertulias* cui partecipava anche il pittore madrileno, è infine trasposta nel quadro *Cabeza de Juan Gris*, dove assume un valore intellettuale, simboleggiando, come conferma la didascalia inserita da Aub nel catalogo, la pedanteria di Gris e «las justificaciones teóricas que intentaba dar del cubismo» (Aub 1999: 348); pedanteria raffigurata da una libreria ricolma di libri:



Fig. 2 *Cabeza de Juan Gris*, detalle, 1912 (Aub 1999: 177).

L'ultimo aspetto riflesso del catalanismo del protagonista e dunque vincolato alla sua formazione, riguarda l'inclinazione politica all'anarchia, componente costruita a partire dalla rielaborazione di dati e circostanze storiche. Il pensiero anarchico di Torres, che nella sua mente «casaba sin esfuerzo con sus ideas católicas» (Aub 1999: 121), deriva infatti dall'amicizia con Domingo Foix, figura di fantasia originaria di Collbató, funzionario della stazione di Girona:

No sé cómo vino Jusep Torres Campalans a anarquista. Sin duda influyó su intimidación con los Foix, la lectura de los libros que entonces le cayeron en las manos, el catalanismo, el ambiente tan favorable entonces a esas teorías (Aub 1999: 118).

Il personaggio di Foix, catalanista appassionato che recita a memoria interi canti del *Canigó* di Verdager (poema epico che canta le imprese di un eroe catalano sui Pirenei, nonché libro chiave della *Renaixença*) e di cui Aub riproduce alcuni versi, incarna il prototipo dell'anarchico catalano dell'epoca. Va ricordato, infatti, che il pensiero anarchico attecchì in Catalogna più che in ogni altra regione spagnola, in particolare negli ambienti operai e i sindacali, dando vita al movimento anarco-sindacalista (Roig Rosich 2006).

A conferire verosimiglianza alla vicenda subentra un personaggio reale, l'anarchico Francisco Ferrer i Guàrdia: maestro teorico di Foix e amico del protagonista, pensatore e pedagogista catalano che fondò la *Escuela moderna*, ovvero la prima scuola mista e laica di Barcellona, citata negli annali, istituita con l'obiettivo di «educar a la clase trabajadora de una manera racionalista, secular y no coercitiva»⁹. Ferrer fu arrestato nel luglio del

⁹ Cfr. la pagina ufficiale della Fondazione Francisco Ferrer i Guàrdia <<http://www.ferrerguardia.org.es>>

1909 con l'accusa di guidare la rivolta della *Semana Trágica* di Barcellona e condannato a morte il 13 ottobre dello stesso anno. In seguito alla sua fucilazione furono organizzate numerose manifestazioni di solidarietà nelle principali capitali europee, in particolare a Parigi. Aub registra il dato negli annali del 1909, accompagnando la notizia con una nota che riporta un paragrafo tratto dall'autobiografia di Víctor Serge *Mémoires d'un Revolutionnaire*, dedicato alla cronaca dei cortei di Parigi, cui presero parte oltre cinquecentomila manifestanti (Aub 1999: 81-82). Intercalando la storia nella finzione narrativa, Aub dichiara che

en contra de lo que pudiera suponerse no he encontrado el nombre de Torres Campalans en ninguna de las innumerables manifestaciones de protesta que levantó el fusilamiento de Francisco Ferrer. Pero su cuadro deja constancia (Aub 1999: 170).

Il biografo fa riferimento a *Boceto para Francisco Ferrer*, tela densa di pathos riprodotta all'interno del libro, che appartenerebbe al museo di Vic e che mostra il pensatore crocifisso:



Fig. 3 *Boceto para Francisco Ferrer*, 1909 (Aub 1999: 224).

Il dolore per la morte dell'amico è inoltre espresso in una pagina del *Cuaderno verde*, in cui il pittore menziona il nome di Ferrer, mentre una nota del commentatore Aub ci informa che «la pagina entera está llena de su nombre» (Aub 1999: 294).

Come si può dedurre da questo sintetico percorso sull'apocrifo aubiano, il personaggio di Jusep Torres Campalans, sapientemente costruito, incarna tutte le contraddizioni del soggetto moderno, frutto dell'ambiente circostante, di quell'io frammentato che può essere colto solo da una prospettiva caleidoscopica e mai unitaria,

¹⁰ Per uno studio sulla struttura cubista del libro, cfr. almeno González Sanchis 1995; Irizarry 1979; Ette 2002; Oleza i Simó 2006.

una prospettiva cubista, appunto. E si tratta della stessa prospettiva che informa la struttura del libro, che il lettore può leggere verticalmente, separando i vari segmenti del testo o trasversalmente, incorporandoli, così come la corrente pittorica di Torres e ovviamente i suoi quadri, realizzati con abilità non comune da Aub¹⁰. All'innesto di realtà e finzione, che Soldevila (1973: 149) ribattezza con la definizione di *realismo intelectualizado*, contribuisce la ricostruzione dell'ambiente catalano dei primi anni del Novecento, riprodotto in modo fedele, che si rivelerà determinante nella formazione del protagonista. L'autore sottolinea, come si è visto, anche il profondo senso di appartenenza alla Catalogna, dove Torres conosce Picasso e scopre la passione per la pittura e di cui saranno prova l'impiego della lingua come fattore identitario e la memoria della terra natale.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Aub. M. (1998), *Antología traducida*, a cura di P. Mas i Usó, Segorbe, Fundación Max Aub.
Aub. M. (1999), *Jusep Torres Campalans*, Barcelona, Destino.
Aub. M. (2001), *Obras completas I, Obra poética completa*, a cura di A. López-Casanova et al., Valencia, Biblioteca Valenciana.
Aub. M. (2002), *Imposible Sinaí*, a cura di E. Londero, Segorbe, Fundación Max Aub.

B. Letteratura secondaria

- Alonso de los Ríos, C. (2011), *Max Aub entre nosotros*, in "Triunfo", 504, 1972, 57-60, riprodotto in "El Correo de Euclides", 6, p. 110.
Belda, R.M. (2003-2004), "Imposible Sinaí": un manifiesto poético contra las guerras a propósito del conflicto árabe-israelí, in "Diablotexto", 7, pp. 169-178.
Carreño, A. (1982), "Antología traducida" de Max Aub: la representación alegórica de la máscara, in *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, a cura di G. Bellini, Roma Bulzoni, pp. 281-288.
Cilleruelo, J.A. (1998), *Comprometidos y apócrifos. Los poemas de Max Aub*, in "Quimera", 168, pp. 57-61.
Eco, U. (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.
Ette, O. (2002), *Vanguardia, postvanguardia, posmodernidad. Max Aub, "Jusep Torres Campalans" y la vacunación vanguardista*, in "Revista de Indias", 62, 226, pp. 675-708.
Fernández Martínez, D. (2002), *La imagen literaria del artista de vanguardia en el siglo XX: Jusep Torres Campalans*, tesi dottorale, Madrid, Universidad Complutense.
Fernández Martínez, D. (2014), *El París de Jusep Torres Campalans*, in "El Correo de Euclides", 9, pp. 85-91.
González Sanchis, M.A. (1995), *Una lectura cubista en la obra de Max Aub. Del "Laberinto mágico" al "Juego de cartas"*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco e impegno*, a cura di R.M. Grillo, Napoli, ESI, pp. 49-79, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>>
Greco, B. (2014), *Apocrifia e metaletteratura in "Antología Traducida" di Max Aub*, in *A warm-*

- mind shake. Scritti in onore di Paolo Bertinetti*, a cura di C. Concilio et al., Torino, Trauben, pp. 223-234.
- Irizarry, E. (1979), *La broma literaria en nuestros días: Max Aub, Francisco de Ayala, Ricardo Gullón, Carlos Ripoll, César Tiempo*, New York, Eliseo & Sons, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj67d0>>
- López García, J.R. (2006), *Memorialismo, historia e imaginación lírica. Max Aub y el ciclo de "Imposible Sinaí"*, in "El Correo de Euclides", 1, pp. 568-581.
- Monés i Pujol-Busquets, J. (2010), *Los ateneos obreros y la formación profesional en Cataluña*, in "Participación educative", 1, pp. 108-126.
- Moraleda García, P. (1995), *Un Sinaí imposible: entre la verdad, la superchería y el deseo*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di R.M. Grillo, Napoli, ESI, pp. 81-96, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>>
- Oleza Simó, J. (2003), *Jusep Torres Campalans o la emancipación del apócrifo*, in *La novela de artista*, a cura di T. Facundo, Valencia, Biblioteca Valenciana, pp. 301-330.
- Oleza Simó, J. (2006), *Rafael Alberti, Max Aub, Pablo Picasso: urdimbres*, in "El Correo de Euclides", 1, pp. 188-205.
- Orazi, V. (2011), *Max Aub ovvero le strategie del falso*, in *Ogni onda si rinnova. Studi di ispanistica offerti a G. Caravaggi*, a cura di G. Mazzocchi et al., Como-Pavia, Ibis, vol. II, pp. 399-415.
- Pérez Bowie, J.A. (1995), *Desficcionalización versus desrealización en la narrativa de Max Aub*, in *La poetica del falso: Max Aub tra gioco ed impegno*, a cura di R.M. Grillo, Napoli, ESI, pp. 81-96, anche in Biblioteca virtual Miguel de Cervantes <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1h9>>
- Roig Rosich, J.M. (2006), *Catalanisme, anticatalanisme i obrerisme, 1900-1930*, in *Història de la Catalunya contemporània. De la guerra del francès al nou Estatut*, a cura di M. Risques, À. Duarte Borja de Riquer e J.M. Roig Rosich, pp. 219-300.
- Soldevila, I. (1973), *La obra narrativa de Max Aub, (1929-1969)*, Madrid, Gredos.

BARBARA GRECO PhD in Spanish Literature from the University of Pisa, since 2014 is a Research fellow in Spanish Literature at the University of Turin, where she also teaches Spanish Literature and Spanish Language. Her research interests include Modern and Contemporary Literature, especially the study of falsification, humour and poetry. She has coedited three volumes dedicated to the fantastic and supernatural literature (*De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX, Variaciones de lo merarreal en la España de los siglos XX y XXI, Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina*, Biblioteca Nueva, 2014). She has published the books *L'umorismo parodico di E. Jardiel Poncela: i romanzi* (Edizioni dell'Orso, 2014) and *La musa bifronte di J.A. Goytisolo* (Edizioni dell'Orso, 2015), and several articles, such as *La disfunzione metaforica di "Don Quijote de la Mancha": semantizzazione dell'ideale cavalleresco e tema della follia*, in "Rassegna Iberistica", 103, 2015; *La "Escuela de Barcelona": genesi di un progetto letterario*, in *Hora fecunda* (Nuova Trauben, 2015); *Comer, beber, matar: la triple arma irónica de los "Crímenes Ejemplares" de Max Aub*, in *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas* (Biblioteca, Nueva, 2015); *Apocrifia e metaletteratura in "Antología traducida" di Max Aub*, in *A Warm Mind-Shake* (Trauben, 2014); *"La tournée de Dios" de E. Jardiel Poncela: la divinidad al servicio del humor*, in *Variaciones de lo metarreal en la España de los siglos XX y XXI* (Biblioteca Nueva, 2014); *Parodia e*

intertextualidad en la trilogía amorosa de E. Jardiel Poncela, in *RiCOGNIZIONI*, 1, 2014; *Retrato de una anti-heroína literaria: la caricatura de la mujer fatal en tres novelas de E. Jardiel Poncela*, in *Culturas de la seducción* (Ediciones Universidad de Salamanca, 2014); “*Degustación de Titus Andronicus*” (2010): *La Fura dels Baus rewrites Shakespeare*, in “*Rassegna Iberistica*”, 99-100, 2013. As Vice-President of the Asociación APELH, she organized the X Congreso Internacional ALEPH - *Metarreal y Sobrenatural en la Literatura Hispánica* (Turin, 14-18 may 2013). In 2015-2016 she had a three months research fellowship (World Wide Style 2) to develop her investigations at the Universitat Autònoma de Barcelona (Dept. of Spanish Philology).

E-MAIL barbara.greco@unito.it

EXPRESIONES CADAVÉRICAS: LA EXPERIENCIA BARRALIANA EN DOS GEOGRAFÍAS LINGÜÍSTICAS

José Luis RUIZ ORTEGA

ABSTRACT • From his first writings, the Catalan poet and publisher Carlos Barral states that reality can barely be perceived as a linguistic and fictional representation. Based on aestheticism's premises, Barral's cognitional world forms itself out of aesthetics processes, which are deeply rooted in the means of expression. Given his bilingual condition, the poet's experience is split into two complementary geographies: the Barcelona's metropolitan one, linked to Spanish language, and the genuine geography of the coastal town, Calafell, which is approached through Catalan. Adopting this dichotomy, the Catalan poet wonders about the origin and nature of expression, by rethinking its supposed essence.

KEYWORDS • Carlos Barral, Expression, Geography, Bilingualism, Aesthetics.

En la introducción autobiográfica de 1982 al volumen recopilatorio de *Las personas del verbo*, el poeta Jaime Gil de Biedma cuestiona el origen y la naturaleza de su vida literaturizada en unas pocas palabras: «¿por qué escribí? Al fin y al cabo, lo normal es leer» (Gil de Biedma 2010: 82). Planteada la duda, continúa diciendo que tal vez lo hiciera por inventarse una identidad, aunque puede que todo se debiera a una confusión: «yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema» (Gil de Biedma 2010: 82). Así pues, es su vocación la que le impulsa a ser artífice de la palabra, pero con el devenir de los versos será la propia esencia de la literatura la que lo acaba asimilando y convirtiendo en poema.

Esta reflexión metaliteraria sobre la expresión, la voluntad de ser y la experiencia era compartida por el también poeta catalán, además de editor, Carlos Barral. El propio poeta atestigua esta inclinación de ambos amigos por meditar sobre el hecho literario al manifestar que les encantaba hablar sobre 'puntos y comas', en una época de represión política y social que desde una óptica más convencional albergaba temas más acuciantes. Sin embargo, los 'puntos y comas' entrañaban algo más profundo que el mero ornato literario o la ortografía, y de algún modo constituían un tipo de resistencia conceptual cuya subversión principal era la incitación a pensar sobre lo que se daba por sentado, al alcanzar

reflexiones que se sumergían en problemáticas ontológicas y estéticas de gran calado¹. Sobre Jaime Gil, Barral nos dice:

era la persona con la que descubriría tener más cosas en común, de tal modo que las disidencias eran rabiosas. Pero lo importante era el sentimiento de que sus fuerzas intelectuales funcionaban de modo muy parecido a las mías. No importaba adónde fuesen a parar. No importaban tanto las ideas como el modo de alcanzarlas. Aquello abría el diálogo (Barral 2001: 226).

En influencia mutua por tanto, al igual que Jaime Gil, Barral se percató de que su gusto por escribir poesía acaba deviniendo algo bien distinto con el paso del tiempo. La escritura no se quedaba en simple representación o transmisión de mensajes conscientes, tal y como postulaba la poesía social de Carlos Bousoño (1962) o de Gabriel Celaya, ni tan siquiera en recreación alterada o 'extrañada' de la realidad, sino que influía directamente en la propia entidad de lo representado.

Por ello, en la poética barraliana, la escritura suponía materia de conocimiento en sí misma (en palabras de Barral: «Poesía es un medio de conocimiento, la vía estricta de la contemplación»; Riera 1988: 126) y se podía llegar a la conclusión de que el lenguaje literario reconstituía la realidad representada en un plano independiente del referencial. Toda esta reflexión barraliana queda vertida en el artículo *Poesía no es comunicación* (Barral 1953), y constituye el fundamento epistemológico sobre el que asienta toda su producción posterior. Dicho artículo programático sintomáticamente se abre con un epígrafe del poeta Josep Palau i Fabre que condensa el nuevo aforismo barraliano, opuesto, con la debida deferencia, al «poesía es comunicación» de V. Aleixandre: «La poesia és alquímia; és a dir, experimentació immediata i desordenada de la vida sobre el paper» (Barral 1953: 23), esto es, la poesía es conocimiento, es un proceso cognitivo basado en la experimentación de realidades revividas, y concierne tanto al escritor al componer el poema como al lector al interpretar un contenido lírico que surge en el preciso momento de la lectura. El acto poético, en definitiva, es experiencia lingüística en sí mismo y, por consiguiente, supone otro grado de realidad cognoscible.

La denominada poesía de la experiencia descansaba sobre esta idea de la poesía como conocimiento, autónoma y con valor performativo. Los versos de Barral, en particular, resultan marcadamente crípticos en muchos casos, como si al lector se le planteara un juego que consiste en la búsqueda del significado último, un juego de etimologías e indicios que era *ex profeso* un proceso cognoscitivo sobre cómo nos expresamos y conocemos los humanos:

¹ En este sentido, José Vicente Saval (2002: 288) apunta que «para Barral el esteticismo se convierte en una manera de huir de la desagradable realidad circundante, no por eso dejando de retratarla a través de las distintas voces de los distintos grupos sociales. El estilo de Carlos Barral nace de una rebeldía y de todo un concepto de la literatura».

Con frecuencia el lector de Barral necesita hacer una excursión mental hasta las etimologías de los vocablos para entender bien el sentido de un verso o para observar alguna connotación que el uso actual del término enmascara y que, sólo gracias al sentido etimológico, podrá ser puesta de manifiesto (Riera 1990: 133).

Gil de Biedma ayuda a descifrar el hermetismo barraliano aportando una leyenda, una reglas del juego con las que comenzar la partida, con la glosa paratextual sobre el primer libro de poemas de su amigo, bajo el título *Metropolitano: la visión poética de Carlos Barral* (Ínsula, 1958). Pero esto no bastaba, y será el propio Barral, a través de otro género como la prosa memorialística (Barral 2001), quien ofrecerá las claves de lectura de gran parte de sus poemas. Además de su poesía y las memorias, todo ello escrito en su jesuítico y maternal castellano², Barral, refrendando su condición bilingüe, compone otras dos obras en la lengua vernácula de su litoral paternal y mítico, *Catalunya des del mar* (1983) y *Catalunya a vol d'ocell* (1985); libros que, además, únicamente podría haber escrito en la lengua autóctona del territorio, pues versan sobre la geografía marinera que había conocido en catalán y que sólo podía existir en esa lengua.

Por esto, en la experiencia barraliana tiene lugar una notable dicotomía, que atañe no sólo a su vida sino inevitablemente, debido a sus convicciones poéticas, a su expresión literaria y a su propia identidad, como poeta que se convierte en poema, tal y como detectara Gil de Biedma. Los binomios metrópoli/pueblo, Barcelona/Calafell o geografía urbana/marinera tenían su correspondencia en los personajes que Barral, como histrión premeditado, representaba en vida y obra: por un lado, el editor en castellano, urbanita, cosmopolita, políglota y distinguido, y, por otro, el marinero catalán a pecho descubierto, fraternal, hospitalario y libertario. Y es en estos espacios de significantes corpóreos donde el poeta catalán se instaura como personaje de su propia literatura, articulada como la recreación de una escena teatral que se configura a modo de proyección de su propia cognición, imbricada naturalmente en el medio de expresión:

Para Barral la verbalización de cualquier vivencia o experiencia era fundamental [...] De ahí, naturalmente, parte también el interés obsesivo por inventarse una identidad, por hacer de sí mismo un personaje construido a base de palabras, de literature (Riera 1990: 135).

² En el primer tomo de sus memorias, Barral da cuenta del entorno lingüístico en el que se había criado, donde predominaba el uso del español, en particular la variante argentina por influencia de su madre. Otros factores externos provocan que el castellano se imponga y que el catalán quede relegado como una lengua menor: «Mis relaciones con el catalán eran, pues, como las que se tienen con el patois de la región, y lo siguieron siendo aun después de que cobré plena conciencia de que era, para otros, una lengua literaria y de cultura totalmente equivalente a la mía. Posiblemente sea éste uno de los mayores crímenes de la administración franquista contra mi generación: haber conseguido, con la colaboración de una burguesía obsecuente y dispuesta a todos los sacrificios, degradar una lengua nobilísima ante los ojos de los que estaban naturalmente destinados a expresarse en ella» (Barral 2001: 105-106).

Así pues, su bilingüismo natural, entroncando con sus presupuestos teóricos, entraña también una biculturalidad, una bifocalización de la realidad, y, por consiguiente, la proyección de dos geografías alternas según la lengua utilizada como mecanismo de cognición. En definitiva, todo ello comporta el desdoblamiento de una identidad que se conforma en la expresión, y que se define exclusivamente en una dimensión metarreal, ficcional y voluble.

En los mencionados tomos de *Memorias* (2001) queda patente dicha dicotomía lingüística e identitaria, y la problemática que subyace tras dicha oposición. En *Años de penitencia* (1975) el poeta comienza refiriéndose a su condición bilingüe al modo usual, de manera factual, describiendo someramente sus causas familiares y la repercusión en su indisociable vida-obra. Una vez completado este retrato de familia confiesa que dicha explicación resulta insuficiente, que el lenguaje no es sólo un vehículo de expresión, sino que es aquello que le permite conocer y conocerse al que lo utiliza, como ya dijera de la poesía en un momento en que primaba la consideración diáfana de la interpretación literaria. Reitera su aversión hacia la sistematicidad científica aplicada a la lengua y declara que los referentes de su experiencia parecen vinculados «a los orígenes del propio lenguaje» (Barral 2001: 126), de manera que todos aquellos objetos aprehendidos en su geografía marinera y catalana le resultan sustancialmente inasibles, ni tan siquiera imaginables, desde cualquier otro medio de expresión, tampoco desde su maternal castellano. Toda equivalencia castellana, nos dice, «especies de una lengua no vivida, resultaban cadavéricas, léxico de disección, totalmente inútiles e inasimilables». Ni tan siquiera entre lenguas tan afines como el castellano y el catalán la traducción parece útil para el propósito de que el lector, salvando la distancia ineludible que media con el escritor, se acerque a conocer la experiencia de la que parte la expresión original. Asimismo, ¿qué tipo de realidad se genera cuando se producen estas equivalencias desautorizadas entre voces de distinto idioma? Una realidad ‘otra’ que no responde a geografía alguna y que reposa en un limbo construido a partir de una significación que se aleja del referente, pues la muestra de él que le llega al lector está muerta, vacía semánticamente.

Ante esta dificultad, Barral opta por sugerir en lugar de nombrar o designar («la dificultad en nombrar ha desarrollado en mí el instinto de sustituir el nombre de los objetos y de las situaciones por la descripción o la sugerencia de su forma»; Barral 2001: 126), y de ahí tal vez que su expresión divague y se esconda en asociaciones implícitas. Por tanto, volviendo sobre el dicotómico *leitmotiv* del artículo, su estilo expresivo, carente de sustancia de la expresión explícita especialmente en verso, no deja de ser tan cadavérico como el intento de trasladar a otra geografía lingüística significaciones adscritas a su espacio original: se trata de una propuesta literaria que se alza a modo de armazón, como estructura vacía que necesita ser rellenada de significado por parte del lector, incitándolo a la búsqueda de la sustancia, sea cual sea, a través del entramado de accidentes adjetivales. El poeta-editor pretende encontrar el origen de la expresión, para alcanzar una voz propia que tienda hacia una significación absoluta, pero, consciente de la ausencia de diafanidad, opta por mostrar un camino basado en indicios que despierten la cognición y la guíen hacia la pretendida ‘fusión de horizontes’. Así, este tipo de estilo arreferencial a la par que autorreferencial entraña la materialización de los fundamentos poéticos de Barral, si bien

es cierto que, analizándolo desde una perspectiva sociohistórica, también cabría considerar esta recurrencia a los lenguajes esquivos y metarrealistas como una consecuencia inexorable de la opresión franquista, en la línea de lo que apuntaba J.V. Saval (2002), ante la que Barral decide oponerse mediante la omisión del régimen desde el subterfugio de la libertad de pensamiento que ofrece la escritura, inhibiéndose por medio de una suerte de literatura independiente que se recreaba en el proceso de reconstrucción de la propia experiencia.

Al igual que en el caso del piemontés Cesare Pavese, para Barral y Gil de Biedma vida y obra conforman un mismo constructo ficcional en espiral, hasta el punto de llegar a afirmar Barral que «para la persona que se ha visto inmersa en la literatura siempre, su vida es materia literaria» (Barral 2000: 91). Esta identidad inmersa en la literatura, y la conciencia de estarlo, provocan que Barral se diluya deliberadamente en un crisol de caretas que ocultan su adscripción como sujeto histórico y vivencial:

Resulta, en consecuencia, de esperar que una persona literaturizada hasta estos extremos quiera convertirse en personaje, pretenda ajustar su imagen a una identidad inventada (...) Barral conseguirá literaturizar la cuestión que tanto le preocupa, «sentirse un personaje despojado de toda naturaleza» (Riera 1990: 57).

Gil de Biedma, por su parte, pone de relieve en la misma nota introductoria con la que abríamos el texto que quizá hubiera que decir algo más sobre el ‘no escribir’ (Gil de Biedma 2010: 82), y abogar tal vez por esto, puesto que en la síntesis vida-obra que experimentan estos poetas la escritura sobre uno mismo acaba atrapando y alienando su identidad, lo que a la postre marchita su voz propia. El poeta queda preso de las palabras y muere como sujeto biológico. La identidad poliédrica y dinámica de Carlos Barral se inscribe, por tanto, dentro de este paradigma de vida literaturizada, que se hace metarreal y voluble en el plano ficcional, lo que acaba provocando que su cuerpo físico y su esencia identitaria, así como su expresión, queden vacíos y se vuelvan cadáver³.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Barral, C. (2000), *Almanaque*, Valladolid, ed. Cuatro Ediciones.

Barral, C. (2001), *Memorias*, Barcelona, Península.

Gil de Biedma, J. (2010), *Poesía y prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

³ La última fase de este proceso de ficcionalización, que conlleva la descomposición del cuerpo y de la entidad biológica del autor, se observa en la única novela barraliana, *Penúltimos castigos*, publicada en 1983, y que representa el colofón de su periplo vital y literario.

B. Letteratura secondaria

Barral, C. (1953), *Poesía no es comunicación*, en "Laye", 23, pp. 23-26.

Bousoño, C. (1962), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.

Riera, C. (1990), *La obra poética de Carlos Barral*, Barcelona, Nexos.

Saval, J.V. (2002), *Carlos Barral, entre el esteticismo y la reivindicación*, Madrid, Fundamentos.

JOSÉ LUIS RUIZ ORTEGA is graduated in Filología Hispánica at the University of València (2007-2012), the fourth year spent at the University of Manchester. Master's degree in Comparative Literature and Cultural Studies at the Universitat Autònoma de Barcelona (2012-2013) and in Teaching and Didactics at UNED (2012-2013). In 2011 he got a collaboration scholarship from the Spanish Ministry for Education, and a research scholarship funded by Valencia International Campus of Excellence to work at the Department of Language Theory and Communication Sciences, Universitat de València. His main research interests lie in the area of Contemporary Literature and Comparatism, especially focused on the Generation of 1950 in Catalonia. At present, FPU Researcher funded by the Spanish Ministry for Education, Culture and Sport at the Department of Spanish Philology, Universitat Autònoma de Barcelona, and member of the ALEPH Spanish and Latin American Literature Association's board.

E-MAIL JoseLuis.Ruiz.Ortega@uab.cat

TECNICHE DI COSTRUZIONE DEL GROTTESCO NEI VERSI DI SALVADOR ESPRIU¹

Gabriella GAVAGNIN

ABSTRACT • The paper examines the main stylistic devices which construct the grotesque effects in the verses of Salvador Espriu and puts them into relation with all the works of the writer highlighting the following features: the elements of continuity with respect the techniques used in the narrative works written before the poetic production; the specific recourses employed in the works in verse; and the moral intent so present when Espriu resorts to showy effects of sound in the grotesque verses.

KEYWORDS • Grotesque, Modern Poetry, Stylistic Analysis, Salvador Espriu.

Le labili o incerte frontiere tra generi letterari nel corpus espriuano sono il risultato di una deliberata osmosi provocata e perseguita da Espriu a partire soprattutto dall'immediato dopoguerra quando il *modus operandi* del periodo precedente, consistente in una sperimentale esplorazione delle possibilità di variazione offerte dai sottogeneri del discorso narrativo², si estende, oltre i confini della prosa, a tutti i grandi generi e sottogeneri. L'ampio riuso di temi, situazioni, trame, personaggi, simboli, battute e perfino sequenze di parole e sintagmi contribuiscono a mettere in crisi l'autonomia di ogni singolo testo e spingono a cercare nel contesto, nei rapporti intertestuali, ulteriori spie esegetiche.

Esperanceta Trinquis, per esempio, nasce come protagonista di una narrazione, acquista un nuovo spessore in una poesia e viene poi traghettata a teatro per riapparire, infine, carica dei feedback della critica, in un raccontino metaletterario. Di fronte a quest'andirivieni ci si può porre una domanda: le strategie stilistiche subiscono la stessa sorte? Sono cioè utensili affatto indifferenti alle caratteristiche di genere o si specializzano

¹ Il presente lavoro s'inquadra nel Progetto di Ricerca *Salvador Espriu: estudio genético e interartístico de su obra* (FFI2011-25037) finanziato dal Ministerio de Economía y Competitividad.

² Su questo aspetto si veda Gavagnin – Martínez-Gil 2013: 9-27.

nelle concrete forme letterarie frequentate? Precisando un po' di più i termini della questione che prenderò in considerazione in questa sede: esiste un modo di raggiungere il grottesco nei versi di Espriu diverso da quello messo in atto nella prosa narrativa o nel recitato teatrale?

Nell'esperienza narrativa degli anni Trenta l'ascrizione al grottesco è definitivamente sancita da un libro di narrazioni che ne rivendica il protagonismo sin dal titolo (*Ariadna al laberint grotesc*) ed è destinato a diventare espressione per antonomasia dell'Espriu narratore. A esso si ricongiunge idealmente il libro che inaugura il filone grottesco della poesia espriuana³. E vi si ricongiunge innanzitutto per l'esplicito titolo (*Les cançons d'Ariadna*), poi per le note riprese tematiche, ma poi soprattutto per questa rappresentazione sghemba e deformante di personaggi e situazioni in una cospicua parte dei componimenti. Rappresentazione che intende trasmettere un'immagine della realtà disorganica, disarmonica, caotica, convulsa, in continua incontrollata espansione, sgradevolmente inquietante. Ne è una raffigurazione emblematica il riso spasmodico della ressa informe che si moltiplica negli specchi delle giostrine in *Fira encesa*, testo che appartiene appunto al gruppo di poesie liminari del libro e presenta interessanti punti di contatto con la prosa che fa da proemio ai racconti di *Aspectes*:

Multitud. Brills, corrua
de lletjors atrapades
en el vosc de rialles
que miralls multipliquen⁴.

Non stupisce che, accanto a procedimenti figurativi di costruzione del grottesco ampiamente sperimentati nella prosa (dalla sclerotizzazione burattinesca dei personaggi alla gesticolazione eccessiva, dalla scomposizione di una realtà magmatica alla rivisitazione parodica di soggetti storici, mitici e letterari e alla sfaccettatura dei punti di vista)⁵, il linguaggio poetico eredita da quello narrativo anche determinati tratti stilistici, linguistico-stilistici, che l'avevano contrassegnato. Non disponendo allo stato attuale degli studi di una casuistica completa né tantomeno di rilievi statistici, ci limitiamo a richiamarne alcuni esempi a prova di tale continuità tra verso e prosa.

È da segnalare, primo fra tutti, il ricorso a una lingua altra, il *calò*, che emergeva con forza già in racconti come quello della Melera o di Quim Federal e che serve non solo a introdurre un codice diverso, dissonante e orientato verso il basso, ma anche a rendere

³ Per una prima approssimazione alla forma satirica nella poesia d'Espriu, il rinvio è a Castellet 1978.

⁴ Se non si indica altrimenti, tutte le citazioni di testi di Espriu sono tratte dai volumi dell'“Edició del centenari” pubblicati nella collana “Labutxaca” di Edicions 62 nel 2013: *Prosa narrativa* (a cura di G. Gavagnin e V. Martínez-Gil); *Poesia* (a cura di O. Gassol); *Teatre* (a cura di E. Gallén).

⁵ Sui procedimenti narrativi e stilistici della prosa, cfr. Benet i Jornet 1976; Gavagnin – Martínez-Gil 1995; Pérez Escalera 2005; Gassol 2005; Bardera 2015.

decisamente più criptico il significato e a spostare l'attenzione e la ricezione sulla materia fonica. Come nelle battute rivolte all'«ós Nicolau», impossibili da comprendere senza le dovute note a piè di pagina:

– No queris el trajatoi.
Si et repasso pajories,
busmucarà pasmuló⁶.
(*L'ós Nicolau*)

Non meno vistoso è poi lo spiegamento, con chiari effetti espressionistici e dissonanti, di un lessico ricercato, inusuale, di registro alto o tecnico per rappresentare la corporalità sconcia, brutale o immonda di gesti e situazioni:

Avui parlamentaven a la balma
un farfallós i l'hisendat, amb calma.
L'arlot no ve per tractes de penyora:
pretén l'ús exclusiu de la senyora.
(*Venda i passió de la Melera*)

Acarono, en resposta,
el seu brut occipital,
tot lliurant-me a designis
d'un furor elemental.
(*Fira, hores abans de Naxos*)

Molt tibants, ens fan
bruts serveis de grosses
natges de barram.
(*Predicat des d'una pintura de Joan Miró*)

Tratto già rinvenibile nei racconti degli anni Trenta:

Lentament, el pas d'un hidrossol a un hidrogel. Si ho preferiu, la coagulació d'un coloide. I em vaig morir (*Psyche*, 1935).

[...] el derrotat emmudí i tingué un vòmit profús de substància vermelloza. “Vinassa!” – opinà Ròmul Serafí Catarineu. “Sangs, no: rajarien altrament. El del piltre fa topinada. El guipo... Qui me la xamfaini ha de davallar, encara, filla. Quant a filostrassa i volta de rodona, ningú no em pot empal·lidir prestigis” (*El cor del poble*, 1935)⁷.

⁶ «No facis el ronsa. / Si et repasso costelles / quedaràs mig mort», secondo le annotazioni al testo di Núria Santamaria (Espriu 2000: 17, 317).

⁷ Le due citazioni provengono dalla prima edizione (Espriu 1935).

Al contrasto, alla divaricazione tra materia e stile è affidata la funzione deformante. Analogamente, è impiegato, con funzione demistificante, un lessico proprio di gesti prosastici per sfaldare e corrodere immagini liriche, come quella della romantica luna:

S'aixeca amb fam la lluna
del llit del mar.
Molt ben llescats, endrapa
grossos badalls.
(*Potser cuinat amb un eco de Valle-Inclán*)

Personificazione della luna che, con lo stesso registro, aveva già fatto atto di presenza in una narrazione non esente da echi valleinclaneschi:

El Plem avançava pel difícil sender i estrenyia contra el pit nu el cos de la núvia. La lluna mirava l'escena i il·luminava el risc de l'ascensió. A la lluna, una amiga benèvola, li sorollaven, en riure, les dents escasses (*Auca tràgica i mort del Plem*)⁸.

Pure, in linea con i precedenti narrativi, i versi di Ariadna sfruttano talora figure di iterazione e accumulazione, con enumerazioni a cascata, verbali:

Rigué, plorà, baladrejà,
torna després a badallar
(*Cançó banal de la ciutat de Ctesifon, 1949*)⁹

Fanguegen, rellisquen,
envesteixen tolls.
(*Bodes de Laia*)

nominali, tutti addensati in un unico verso in questo esempio tratto da *Venda i passió de la Melera*: «Raons, retrets, insults, renecs, desori», o allineati in un susseguirsi di versi corti:

compten atipar-se
d'arròs, canelons,
llobina, llagosta,
conill, pollastrot,
gelats, cafè, crema,
tabac i licors.
(*Bodes de Laia*)

⁸ A questo linguaggio antifrastico sono riconducibili i procedimenti che Bardera segnala a proposito della narrazione *Nabucodonosor* sotto le due categorie dell'«*empetitiment o escapçament*» e del disfemismo (Bardera 2015: 80).

⁹ Cito dalla prima edizione del 1949 a partire dall'apparato di varianti dell'edizione critica Espriu 2015.

oppure aggettivali:

malalt, romput,
venut, vençut,
perdut, obsés
de mi, [...]
(*Ja mai més podré dormir*)

Questo tratto meriterebbe, forse ancor più degli altri, di essere inventariato in modo sistematico in sincronia e in diacronia, perché, pur essendo presente nella narrativa sin dalle stesure degli anni Trenta:

Poeta! Fins poeta! Taumaturg, financer, acadèmic, patró i, ara, poeta! (*Teoria de Crisant*, 1935);
casos d'amnèsia, d'abúlia, d'ecopràxia, d'ecomimia... (*Mamà més ti bemol*, 1935)¹⁰

è possibile che sia proprio in poesia ad assumere un peso rilevante e ad essere asservito poi a intenzioni stilistiche varie, non esclusivamente satirico-grottesche. Un esempio che mette in guardia in tal senso è il fatto che l'enumerazione a tre elementi dei versi tratti da *Bodes de Laia* appena citati nasce da una rielaborazione dell'originale narrativo che presentava una sintassi ben diversa: «Topaven amb la boira. S'ensorraven de peus en els tolls innombrables» (*Laia*, 1932) → «Fanguegen, rellisquen, envesteixen tolls». In parallelo, gli altri versi citati dalla stessa poesia allungano e trasformano in catalogo un suggerimento più timido del testo in prosa: «Missa acabada, tots tornaven a la casa dels nuvis. Panallets [*sic*], gots d'aguardent, cassoles d'arròs i conill» (*Laia*, 1932)¹¹

compten atipar-se
d'arròs, canelons,
llobina, llagosta,
conill, pollastrot,
gelats, cafè, crema,
tabac i licors.

Meno frequenti ma non assenti, sono poi gli *a parte* metaletterari:

i fumen brutes puntes de cigars,
molt ben tossits expectorants del seny
(aquest versot potser serà la clau
que m'obri el clos, quan hi vagi a parar).
(*Vells asilats de Sinera*)

¹⁰ In entrambi i casi il rinvio è all'edizione già citata (Espriu 1935).

¹¹ Uso, per la ricostruzione della versione degli anni Trenta, l'apparato di varianti dell'edizione: Espriu 1992: 67 e 69, rispettivamente per i due passi.

che nella narrativa spesseggiano soprattutto nelle redazioni più tarde, come nelle varianti apportate negli anni sessanta al racconto *Cactus*:

que Maria Isabel havia llegit Gide sense entendre'l (i no calia, és clar), que Lawrence (no el d'Aràbia, sinó l'altre) [...]

Jugaven a l'amor i s'anticipaven en algunes dècades (era sorprenent, perquè el fenomen es produïa en un racó de món) a aquell andarejar, tan genial i abismal, d'Antonioni [...].

Da rilevare, su un analogo piano di plurivocità interna, anche la presenza di una struttura fondamentale delle narrazioni di *Aspectes* e di *Ariadna*, l'intervento di voci altre a commento degli eventi:

Opina la Bòtil
 –gran autoritat–
 que l'han malmirada
 al tombant de l'any.
 (*Víctima d'encanteris*)

Non insisto oltre in questa direzione perché mi premeva solo di mostrare fino a che punto alcuni tratti più o meno appariscenti dello stile grottesco dell'Espriu narratore si manifestino anche nei versi. Individuata, dunque, la presenza di costanti linguistico-stilistiche che confermano il carattere di continuità tra generi diversi anche su questo fronte, riprendo il quesito che ponevo in partenza: esiste, malgrado ciò, una maniera di creare effetti grotteschi che Espriu metta in atto in modo specifico nella produzione in versi?

Gli studi di Denyse Boyer ci forniscono alcuni dati utilissimi in questa direzione (Boyer 2005): sulla base di un'analisi statistica di metri e rime, Boyer approda alla conclusione che dietro l'apparente aleatorietà di una variazione formale estrema, che scoraggia ogni tentativo di lettura organica e razionale, è possibile invece individuare delle precise tendenze che si biforcano in rapporto, da un lato, alla materia lirica, e, dall'altro, a quella grottesca. Sicché alla poesia sarcastica risulta statisticamente legato un tipo di metro solitamente più regolare e rigido oltre che più lungo, e, soprattutto, vi appare associata una preferenza marcata per le rime consonanti, maschili o miste, spesso sovraccariche di corposità fonica grazie a certi deliberati supplementi come l'aggiunta di rime consonanti interne e la scelta di suoni consonantici duri e aspri in fin di rima. Insomma, ci troviamo di fronte a un oltranzismo di ritmi e suoni che ha lo scopo di ostentare gli aspetti formali e di puntare su effetti rimbombanti e frastornanti, conferendo quindi un protagonismo indiscutibile alla struttura metrica e alla materia fonica.

Si badi bene, però, che l'uso di una versificazione esuberante e chiassosa non si risolve affatto in puro virtuosismo verbale, in compiaciuto gioco edonistico. Perché al sistema di significanti Espriu tende a collegare, con equilibri più che ardui, un sistema di significati tale da amplificare attraverso la forma i valori semantici del testo. Cercheremo di illustrare questa trama complessa prendendo in considerazione quattro testi esasperatamente sarcastici e grotteschi, che presentano, pur appartenendo a momenti redazionali cronologicamente distaccati, evidenti affinità tanto tematiche quanto formali.

I testi in questione sono, in ordine di scrittura, *Dansa grotesca de la mort* (che risale, secondo datazione posta dall'autore, al 1934 e confluisce poi nel dopoguerra ne *Les cançons d'Ariadna*), *Cançó banal de la ciutat de Ctesifon* (che appartiene allo stesso libro e risultava già ultimato nel febbraio 1944), l'arcinoto gruppo di *rigodons* interpretati sotto la direzione di Banyeta in *Primera història d'Esther* (1947) e infine *Perquè miris després aquests saltimbanquis*, composto nel 1965 come ecfrasi di un'acquaforte di Pla Narbona e rifiuto qualche anno dopo in una versione accresciuta de *Les cançons d'Ariadna*. Il *Leitmotiv* che li accomuna è l'idea della morte come spettacolo grottesco, tanto nella versione tradizionale della danza macabra della morte personificata quanto in più generiche e moderne rappresentazioni di morti (e cadaveri) impudicamente esibiti e impietosamente oltraggiati da sguardi voraci o indifferenti. Uno spettacolo sempre collegato all'esplosione degli istinti più bassi e alla miseria morale, o all'effimero, alla vanità e alla pochezza di spirito.

Ebbene, tutt'e quattro i testi condividono anche un uso eccessivo, estremo e per di più combinato di quelle tendenze che, come si è detto, contraddistinguono il filone sarcastico. Vi spicca innanzitutto un peculiare uso martellante della rima, con disposizioni in cui prevalgono gli elementi di ripetizione e fissità sugli elementi di variazione. Ci troviamo per lo più davanti a strofe unisonanti e/o monorime. Così è per *Dansa grotesca de la mort*, composta da quattro quartine di ottonari col medesimo schema ABBB. Così la *Cançó banal de la ciutat de Ctesifon*, con dieci strofe di nove versi novenari, di cui sette monorimi seguiti da una coppia che funge da ritornello e in cui si ripete regolarmente l'ultima parola del titolo secondo lo schema strofico AAAAAAABB CCCCCCBB DDDDDDDBB... Così i *rigodons* di Banyeta, i primi sette tutti monorimi. Nello schema strofico di *Perquè miris després aquests saltimbanquis* si distingue invece la rima alterna ma, si badi bene, con ripetizione della medesima rima in *-um* in tutt'e tre le strofe.

In questo quadro di vistose reiterazioni, la variazione, costituita da rime separate che si ripetono con regolarità o simmetria, non fa altro che mettere ancora più in rilievo l'uniformità delle altre combinazioni. È il caso del primo verso di ciascuna delle quartine di *Dansa grotesca de la mort*, della coppia rimata che chiude le stanze della canzone di Ctesifonte, del distico iniziale che presenta la medesima rima dei due versi in chiusura nella poesia dei saltimbanchi, o del decimo *rigodon* formato da distici a rima baciata che riprendono in serie, una dopo l'altra, cinque delle sette rime già impiegate in ciascuna strofa.

Altri fenomeni di ripetizione fonetica rincarano ancora di più la dose. Così le rime interne¹², casi diversi di paronomasie¹³, di allitterazioni¹⁴, l'assonanza tra le rime alterne

¹² Ne sono esempi: «I la rialla ja dalla» nella *Dansa grotesca de la mort*; «Nens demacrats, espellifats,» nella *Cançó* di Ctesifonte; «Atzucac, catric-catrac» e «un pessic dins el melic» nella danza di Banyeta.

¹³ Si vedano: «amb dols de dol» nella *Dansa grotesca de la mort*; «resclum» / «rasclum» e «embranquis» / «embanquis» nella poesia dei saltimbanchi.

¹⁴ Per esempio «M'esbarrava, lluny d'esbat» e «blat bojal» nella danza di Banyeta o «Malaguanyada mortalla» nella *Dansa grotesca de la mort*.

dell'ultima strofa dei saltimbanchi¹⁵, o l'ossessiva ripetizione dell'occlusiva velare in fin di rima in otto dei dieci *rigodons*¹⁶. Sul fronte opposto, va osservata una particolare variazione nelle rime, sperimentata prima nella *Cançó banal de la ciutat de Ctesifon*, poi perfezionata e rielaborata con tinte più forti in *Primera història d'Esther*. È una variazione che ha lo scopo di tracciare un catalogo di suoni. Infatti, le dieci rime che si susseguono nelle diverse stanze monorime della *Cançó* (-ats / -all / -òts / -í / -ó / -ént / -ú / -à / -é / -ats) contengono ben sei dei sette fonemi vocalici possibili. Nei *rigodons* sono rappresentati addirittura tutt'e sette. Quindi, più che alleggerire il sistema di ripetizione, si genera un nuovo effetto di saturazione. Da rilevare, infine, come ulteriore effetto sonoro appariscente, la scelta di rime difficili e aspre. Al margine dell'esempio limite della danza di Banyeta, vanno segnalate in tal senso sia la rima in -alla della *Dansa grotesca de la mort* che le rime in -um, in -ulls e in -anquis dei saltimbanchi. In definitiva, il grottesco in versi di Espriu non solo sfrutta ampiamente molte delle risorse impiegate nella narrativa, ma fa anche un largo uso di risorse specifiche della versificazione, dalle strutture strofiche alle rime, e più in generale agli effetti sonori, fragorosi e cacofonici.

Un'ultima riflessione, breve ma importante, riguarda, come anticipavo, il rapporto che Espriu tende spesso a stabilire tra suono e senso, tra significante e significato. In un'intervista concessa a Romà Gubern, Espriu dichiarava intorno alla propria lingua letteraria:

Mi lengua es difícil porque es exacta, precisa. A veces he pasado meses buscando una palabra. Tanteo, pulo, busco hasta estar seguro de haber encontrado la palabra exacta. Yo me he planteado la lengua como un problema matemático e intelectual. Pero al mismo tiempo que he tenido la preocupación de la palabra justa, he tenido presente las exigencias de orden poético: ritmo, evitar cacofonías, etc. A veces la palabra justa y precisa no iba bien con otra... (Enquestes i entrevistes 1995: 29-30)

L'affermazione, che può apparire una semplice dichiarazione di intenzioni riconducibile alla prospettiva poetica postsimbolista, acquista uno spessore molto maggiore se osserviamo fino a che punto tale scrupolosa ricerca linguistica mira non solo a sottomettere il testo a uno straordinario controllo degli equilibri e formali e semantici, ma anche a vincolare spericolatamente gli uni agli altri. Trascurando altre possibili implicazioni, vorrei qui richiamare l'attenzione sul peso semantico delle parole in rima. È stato osservato da Rosa Delor¹⁷ che nella *Dansa grotesca de la mort* – che non è una danza macabra medievale, ma una veglia funebre contemporanea in cui il falso dolore esibito dai presenti contrasta con i vili e bassi pensieri formulati – si trovano variamente combinate in fin di verso parole che possono essere suddivise semanticamente in due gruppi, quelle che rinviano alla morte (*dalla* – *embolcalla* – *sucalla* – *tenalla* – *mortalla*) e quelle che

¹⁵ *ulls* : *embulls* : *sulls* rispetto a *pixum* : *resclum* : *pum*.

¹⁶ Su questo si vedano le osservazioni di Sebastià Bonet in Espriu 1995: 185-186.

¹⁷ Faccio riferimento alle annotazioni di Rosa Delor che corredano l'edizione critica di Espriu 2015: 155.

denotano cose di scarso valore (*faramalla – antigalla – grisalla – Requincalla – palla – xavalla – brivalla*), in una paradossale confluenza che mette a nudo con sarcasmo la deplorable miseria morale dell'umanità, incapace di attribuire un valore diverso alla vita e alla morte. Non dissimile ci appare la strategia che sorregge il sistema di parole in rima in *Perquè miris després aquests saltimbanquis*, uno dei quali saltimbanchi, l'orbo funambolo della seconda strofa, si esibisce in un'acrobatica quanto grottesca morte. Ebbene, mentre le parole che hanno per referente la morte occupano le rime alterne meno vistose (*mort – dissort / crit – nit – dit*), le parole connotate dalla rima *-um* (*ferum – greixum – reblum – fum – rasclum – pixum – resclum*), suffisso di per sé peggiorativo, sono quelle che rinviano a una materia sgradevole, repellente, sia corporea che intangibile, una materia che allude alla scomposizione e al degrado e che prende su tutto il sopravvento. Il sistema di suoni, di ripetizioni, di cacofonie, di effetti acustici, insomma, appare qui asservito, talora con procedimenti complessi, alla rappresentazione critica e sarcastica di una realtà umana denigrata e svilita.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Enquestes i entrevistes, I (1933-1973)* (1995), edició crítica i anotada de les enquestes i les entrevistes fetes a Salvador Espriu, a cura de F. Reina, Barcelona, CDESE - Edicions 62.
- Esriu, S. (1935), *Ariadna al laberint grotesc*, Barcelona, Quaderns literaris.
- Esriu, S. (1992), *Laia*, edició crítica i anotada amb estudi introductorio a cura de G. Gavagnin i V. Martínez-Gil, Barcelona, CDESE - Edicions 62.
- Esriu, S. (1995), *Primera història d'Esther*, edició crítica i anotada amb estudi introductorio a cura de S. Bonet, Barcelona, CDESE - Edicions 62.
- Esriu, S. (2000), *Ronda de mort a Sinera. Les veus del carrer. D'una vella i encerclada terra*, edició crítica i anotada amb estudi introductorio a cura de N. Santamaria, Barcelona, CDESE - Edicions 62.
- Esriu, S. (2015), *Les cançons d'Ariadna*, edició crítica i introducció filològica a cura de G. Gavagnin i V. Martínez-Gil, notes i introducció hermenèutica a cura de R. Delor, Barcelona, CDESE - Edicions 62.

B. Letteratura secondaria

- Bardera, D. (2015), *Mort, grotesc i sarcasme en l'obra narrativa de Salvador Espriu*, in D. Bardera, *L'home del sac: arquetip modern del no-res i alguns assajos de crítica literària*, Barcelona, Emboscall, pp. 77-85.
- Benet i Jornet, J.M. (1976), *Visita al laberint grotesc*, in J.M. Benet i Jornet, *La malícia del text*, Barcelona, Curial, pp. 55-69.
- Boyer, D. (2005), *Metres i rimes espriuanes*, in "Si de nou voleu passar". *I Simposi Internacional Salvador Espriu*, a cura di V. Martínez-Gil i L. Noguera, Barcelona, CDESE - PAM, pp. 71-91.
- Castellet, J.M. (1978), *Iniciació a la poesia de Salvador Espriu*, Barcelona, Edicions 62.

- Gassol, O. (2005), *La sàtira i l'humor en la narrativa espriuana dels anys 30*, in "Els Marges", 75, pp. 63-72.
- Gavagnin, G. – Martínez-Gil, V. (1995), "Laia" o la tensió entre el conflicte psicològic i l'espectacle grotesc, in *Salvador Espriu: algunes cartes i estudis sobre la seva obra. Edició en homenatge als 10 anys de la seva mort*, Barcelona, CDESE - PAM, pp. 71-105.
- Gavagnin, G. – Martínez-Gil, V. (2013), *Salvador Espriu, narrador*, in S. Espriu, *Prosa narrativa*, Barcelona, Edicions 62, Col·lecció Labutxaca, pp. 9-32.
- Pérez Escalera, M. (2005), *Els usos del grotesc a "Ariadna al laberint grotesc"*, in "Si de nou voleu passar". *I Simposi Internacional Salvador Espriu*, a cura di V. Martínez-Gil i L. Noguera, Barcelona, CDESE - PAM, pp. 157-173.

GABRIELLA GAVAGNIN is an Associated Professor of Italian Studies at the University of Barcelona. Her research focuses on Reception and Translation Studies. She is particularly interested in the literary and cultural relationships between Catalonia and Italy in the 19th and 20th centuries. She is a founder member of the ASELIT, Asociación Española de Lengua Italiana y Traducción, and since 2001 she has been codirector of peer reviewed journal "Quaderns d'Italià". She is also interested in problems of Textual Criticism applied to contemporary literature and has coordinated and co-curated the critical edition of Salvador Espriu's works. From 2006 to 2015 she codirected the annual journal "Indesinenter", dedicated to the study of Salvador Espriu. Recent publications: *Indirizzi e sviluppi degli studi critici sulla figura e l'opera di Salvador Espriu nell'ultimo ventennio*, in "eHumanista/IVITRA", 9, 2016, pp. 171-190; S. Espriu, *Les cançons d'Ariadna*, edició crítica i introducció filològica a cura de G. Gavagnin i V. Martínez-Gil, notes i introducció hermenèutica de R. Delor, CDESE - Edicions 62, 2015; *Da poeta a poeta, da traduttore a traduttore: il carteggio tra Umberto Saba e Tomàs Garcés*, in "Scripta", 5, 2015, pp. 252-264; *De l'esmena a la variant: les revisions espriuanes de l'obra en vers*, in "Indesinenter", 10, 2015, pp. 277-291; *Machiavelli translated into Catalan: textuals and editorials choices*, in "Journal of Catalan Intellectual History", 7, 8, 2014, pp. 65-84; *Entorn de la transmissió de les obres d'Espriu: contaminacions i bifurcacions d'autor*, in "Catalonia", 13, 2013; *Informàtica i edició filològica*, in V. Martínez-Gil (ed.), *Models i criteris de l'edició de textos*, Editorial UOC, 2013, pp. 117-135; *Frammenti di vita in labirinti di parole*, in S. Espriu, *Sotto l'attonita freddezza di questi occhi*, Passigli, 2013, pp. 7-16; G. Gavagnin and V. Martínez-Gil, *Salvador Espriu, narrador*, in S. Espriu, *Prosa narrativa. Edició del centenari*, Labutxaca, 2013, pp. 9-32; *Le traduzioni dal catalano di Adele Faccio. Poesia e ideologia*, in M.N. Muñiz and J. Gracia (ed.), *Italia-Spagna: cultura e ideología dal 1939 alla Transizione: nuovi studi dedicati a Giuseppe Dessì*, Roma, Bulzoni, 2011, 189-210.

E-MAIL gavagnin@ub.edu

SALVADOR ESPRIU TRA ANAGRAMMI E PSEUDONIMI COME CHIAVE D'ACCESSO A UNA REALTÀ META

Alberto MAFFINI

ABSTRACT • The article focuses on the presence and meaning of the anagram in Espriu's *Cicle líric* poems. On one hand, we analyse the anagram practice in a traditional way, underlining the correspondence between places in the real world and their poetical equivalent; on the other, we observe Espriu's peculiar recombination of elements he takes from reality, in order to preserve the intimate space of Sinera, which he sees attacked by the political regime and censorship.

KEYWORDS • Salvador Espriu, *Cicle líric*, Anagram, Sinera.

L'entrata di Salvador Espriu in una realtà meta coincide con l'evento traumatico della Guerra Civile spagnola, che determina non solo la scomparsa del pubblico per cui scriveva le sue prose di ambientazione surreale, ma anche della lingua stessa in cui si esprimeva, almeno a livello ufficiale. Gli eventi bellici provocano inoltre un drastico cambiamento nella sfera della quotidianità di tutta la penisola, e specialmente della Catalogna, tale da interrompere il *continuum* temporale, separando così il poeta dalla realtà che aveva sempre conosciuto¹.

Come reagire dunque a questa calamità, quale direzione prendere? La prima misura che Espriu sceglie di adottare è un cambiamento di genere letterario: privato di un pubblico a cui rivolgersi, diventa necessario scavare dentro di sé per trovare nella propria interiorità un nuovo interlocutore, abbandonando al contempo la prosa per la poesia, genere più ermetico e meno propenso a ricevere le attenzioni della censura franchista. Dice di questa scelta Espriu:

¹ Sul particolare rapporto che lega Espriu e il suo pubblico cfr. Martínez-Gil 2000.

Sense el clot de la guerra, la meva literatura hauria estat diferent. Tal vegada m'hauria dedicat a la narració o a la novel·la. Però obligat a treballar dotze hores per a subsistir no podria fer novel·la. Vaig haver de fer una espècie d'estudi de la meva literatura per a veure quin gènere convenia a la meva circumstància, i intuï que era el poema. Com abans de la guerra només havia fet narracions, penso si tal vegada no era un poeta disfressat de novel·lista (Piqué 1996: 62).

Proprio in concomitanza con questa scelta si verifica il primo 'scollamento' con la realtà: in maniera analoga a quanto avviene quando ci rechiamo in un museo per conoscere la realtà di civiltà perdute e queste ci vengono restituite in forma frammentaria, così anche Espriu raccoglie i frammenti di quanto era rimasto del suo mondo precedente: i cipressi, il mare, resti di qualche edificio, e li compone e ricompone in continuazione, dando vita a numerosissime varianti. Così nascono i cinque libri di poesie che costituiscono *Cicle líric*: attraverso pochi elementi, combinati però in maniera sempre diversa, entriamo in un mondo perduto, il mondo di Sinera, anagramma di Arenys de Mar.

Ogni creatore di un mondo ha bisogno però di regole che possano aiutarlo a mettere ordine nel caos: questo è il caso anche di Espriu, che si affida per la sua opera di ricostruzione agli insegnamenti della tradizione cabalistica². La pratica della cabala è particolarmente congeniale ad una poesia che ha come obiettivo ultimo il riscatto di un mondo perduto: infatti, attraverso la costante applicazione delle leggi di trasmutazione – che mostrano un chiaro parallelismo con la pratica anagrammatica – l'uomo, che inizialmente si trova nella situazione di dover scontare ancora il peccato originale di Adamo, è in grado di elevarsi e presentarsi nuovamente faccia a faccia con il suo Creatore.

La regolarità che la Cabala crede di trovare in tutto il creato è riscontrabile anche all'interno della struttura dello stesso *Cicle líric*, il cui schema lirico «és fortament premeditat: 30 poemes *Cementiri de Sinera*; 44 *Les hores*; 40 *Mrs. Death*; 44 *El caminant i el mur* i 30 *Final del laberint*» (Espriu 2013: 83). Dietro questi numeri si celano di nuovo dei significati occulti: il 30 dei primi due componimenti, nato dall'unione del 3, numero perfetto, e dello 0, il non numero, richiama la presenza, all'inizio e alla fine della creazione, dell'essere supremo, mentre il 44, attraverso la ripetizione del 4, numero materico, indica il predominio effimero della materia, separata dal mondo spirituale da cui proviene. Al centro, i 40 componimenti di *Mrs. Death* ricordano invece la durata tipica del periodo di prova nella Bibbia – tanti sono gli anni trascorsi dal popolo ebraico nel deserto, i giorni di cammino del profeta Elia prima di trovarsi con Dio sul monte Oreb, così come quelli passati da Gesù meditando e preparandosi nel deserto prima dell'inizio della sua missione pubblica. Non solo, ma da un punto di vista esoterico il 40 richiama anche la morte simbolica della materia – in quanto unione di 4, numero elementare, e 0, il nulla –, ricollegandosi così direttamente al titolo di questa sezione. La particolare simmetria con cui questi numeri si ripetono all'interno del *Cicle líric* produce un movimento discendente

² Riguardo il fecondo rapporto tra Espriu e la tradizione cabalistica cfr. Delor i Muns 2014, punto di arrivo di una lunga serie di riflessioni dell'autrice sul tema.

/ ascendente, determinando l'eterno ripetersi del cerchio. Questa divisione interna è accentuata dalla scelta di dare un titolo, spesso evocativo, ai componimenti delle tre sezioni centrali, mentre le poesie facenti parte di *Cementiri de Sinera* e *Final del laberint* sono contraddistinte solo da un numero romano, in ordine crescente dall'I al XXX.

Abbiamo già accennato alla correlazione esistente tra la cabala e la condizione dell'esilio, che lo stesso Espriu sperimenta e che non cessa di provocare effetti soprattutto sulla lingua adottata: «El idioma propio, entre los idiomas de las tierras extrañas, sufre, de igual modo, desplazamiento y se preserva en formas de una lenta evolución o de una reservada idealización. [...] Así, el lenguaje pasa a ser la esencia del Universo, como lo había sido el Génesis por su calidad nominativa» (Muñiz-Huberman 1993: 80).

Qui possiamo trovare la chiave di lettura del complesso universo poetico di Espriu e della sua maniacale attenzione al linguaggio, che si divide tra

una llengua prostituïda per estranys i propis que no volen ni saben defensar-la com a vincle d'unió de la comunitat catalana. D'altra banda, és una senyora de vella nissaga, llengua dels morts, que l'autor vol salvar de l'oblit per retornar-li la dignitat perduda, ja que ella és en si salvífica i capaç de purificar-lo mitjançant la creació per la paraula (Pijoan i Picas 1995: 28).

Questa ambiguità di fondo è espressa in maniera perfetta e convincente dall'anagramma, parola che è insieme sé stessa e altro, svolgendo così il duplice compito di definire e confondere. Resta quindi da verificare cosa cambi in Arenys de mar con il passaggio attraverso lo specchio deformante³ dell'anagramma e la sua trasformazione in Sinera. Per capirci meglio, approfittiamo della pagina istituzionale dell'Ajuntament di Arenys de Mar, che così ci presenta la cittadina al giorno d'oggi:

Arenys de Mar és un dels municipis principals de la comarca del Maresme. Amb una superfície de 6,5 quilòmetres quadrats, a 1 de gener de 2012, al padró municipal hi havia censats 15.030 habitants. La proximitat de la metròpoli barcelonina i els fluxos demogràfics dels darrers anys no han afectat el caràcter que li ha donat ser un poble petit que ha anat creixent equilibradament. Arenys de Mar té una gran activitat social i els arenyencs se senten molt orgullosos de la seva vila.

[...] El massís del Montseny queda molt a prop i el Parc Natural del Corredor - Montnegre és tot just a uns quants quilòmetres.

[...] El port d'Arenys és un dels més importants de la costa catalana. És l'exemple més evident de la llarga història i tradició marinera de la vila. El port concentra gairebé tota la flota pesquera de la comarca. [...] Tot el litoral arenyenc està vorejat per extenses platges que queden emmarcades pels turons que arriben fins arran de mar, un anunci de la veïna Costa Brava⁴.

³ Seguendo questa stessa linea investigativa, Delor i Muns (2010) ha pubblicato un articolo che parla proprio della rilevanza dello specchio nella poesia di Salvador Espriu come "Camí a la veritat": cfr. in particolare il § 1 "Salvador Espriu: una proposta entre el racionalisme cartesià, la moral pràctica de Seneca i la mística jueva".

⁴ Cfr. <http://www.visitarenys.com/ca/the_village> [07-IX-2015].

Ci troviamo di fronte alle informazioni necessarie a scoprire la cittadina per il suo potenziale turistico: Arenys de Mar è presentata immediatamente in relazione a Barcellona, quasi la sua esistenza dipendesse direttamente dalla prima, perdendo così in autonomia. La montagna non è selvaggia, brutale, fiera, ma addomesticata nel Parc Natural del Corredor, una riduzione di montagna accessibile a tutti i gusti e a tutte le tasche. È proprio la ratio economica e turistica a condizionare tutta la descrizione: il porto diventa un numero di barche, le spiagge cercano di nobilitarsi assimilandosi a quelle della vicina Costa Brava.

Il libro del *Cicle líric* che dedica più spazio ad Arenys e alla sua descrizione è sicuramente *Cementiri de Sinera*, con la cittadina del Maresme che viene citata direttamente in ben dodici componimenti. Andando ad esaminare più nel dettaglio queste ricorrenze, possiamo vedere come le poesie dalla II alla VII sembrano voler tentare una nuova Genesi, espandendo i germi della creazione contenuti nel primo poema, nel quale Sinera non viene nominata perché ogni cosa è in realtà già elemento che fa parte di lei:

Pels rials baixa el carro
del sol, des de carenes
de fonollars i vinyes
que jo sempre recordo.
Passejaré per l'ordre
de verds xiprers immòbils
damunt la mar en calma
(Espriu 2013: 199)

Ritroviamo così il sole, i cipressi, le vigne e il mare calmo, quegli elementi essenziali del paesaggio che saranno poi ricombinati nei poemi successivi, proprio come le lettere di Arenys in Sinera. Seguono a questo punto visioni più parziali e precise, che ci presentano Sinera come uno spazio chiuso (II: Sinera accerchiata dal mare e dalla montagna) eppure ricco di luce (III), perduto nella memoria (IV) ma che ancora si può percorrere, a piedi, in uno spazio fuori dal tempo (V).

La canzone VI rompe con questa visione nostalgica e positiva, utilizzando gli stessi elementi per decretare la fine di ogni pretesa di Sinera di mantenersi in vita:

Les barques de Sinera
no surten més,
perquè els camins de l'aigua
són fets malbé.
El sol no pot estendre,
per als ulls cecs,
domassos de les festes
damunt el gel.
Als rials ja no sona
cap cascavell.
Avanço per rengleres
de xiprers.

Solo i cipressi, gli alberi cimiteriali, rimangono a testimonianza di Sinera: il mare è inutile, poiché le barche non escono; il sole non ha forza, la natura è silenziosa e immota. La canzone VII, una processione lenta, funebre, che si spiega per le strade di Sinera e accompagna la città stessa alla sua morte, pone la parola fine a questo tentativo di rinascita subito abortito.

Altri tre componimenti, il numero XVI, XVII e XVIII, ci parlano di una Sinera differente, questa volta notturna e misteriosa, fatta di astri accesi sopra il cimitero (XVI) e di barche che viaggiano per l'inconscio del poeta, in alto mare e in alta notte (XVII), avvicinandosi a riva solo per restare sospese in questo crepuscolo che dura quanto durano i ricordi (XVIII). Possiamo quindi confrontare entrambe le versioni di Sinera, quella diurna e quella notturna, con quest'ultima esponenzialmente più raccolta ed intima, riflesso del mondo interiore del poeta, ospedale di immagini illusorie e di ricordi che solo in questo particolare habitat possono sperare di perdurare a dispetto della loro fragilità.

Nel poema XXIV il nome di Sinera si erge solitario come una triste profezia che sorge da un tempo presente svuotato di senso, vuoto come vuote sono le stanze di Sinera, tagliate fuori da un *temps dolent* che non saprà mai proiettarsi nel futuro e restituire un'illusione di eternità. È il tempo scisso del presente che si consuma, e che viene condensato attraverso l'immagine del fuoco, che nel tramonto incendia mare e nuvole, mentre la nera ombra del cipresso si staglia come unica spettatrice, sopravvissuta ancora una volta.

Poiché a Sinera Espriu non può, non vuole rinunciare, l'ultima parola di *Cementiri de Sinera* è, ancora una volta, Sinera:

Quan et deturis
on el meu nom et crida
vulgues que dormi
somniaut mars en calma,
la claror de Sinera
(Espriu 2013: 382)

È l'ultimo grido, l'ultimo augurio: lasciare che Sinera sopravviva almeno nel ricordo, con il suo mare calmo, con la sua luce diffusa. Quello che era, o che poteva essere Arenys de Mar, non esiste più: sopravvive Sinera, la sua immagine idealizzata, ridotta ai minimi termini per essere meglio custodita, geloso patrimonio di nostalgia e di memoria il cui ricordo ci attrae costantemente come il canto di un altro suo possibile alter-ego anagrammatico, la *Sirena*.

La creazione di alter-ego è una pratica frequente in Espriu, non solo per quanto riguarda la toponomastica della penisola iberica, con le coppie Lavínia-Barcellona, Alfaranja-Catalunya, Konilòsia-Spagna, Sefarad-Penisola iberica, ma anche in relazione alla propria identità di autore, attingendo alle due grandi fonti della cultura occidentale per nominare il proprio portavoce: dal campo della tradizione classica (Miralles 1979) sorge la figura di Tiresia, il profeta cieco delle disgrazie tebane, voce inascoltata e di cui la sorte si fa sovente beffa, mentre dal patrimonio della cultura ebraica proviene Salom,

esponente prototipico delle sofferenze del popolo giudaico⁵. Proprio quest'ultimo, apparso per la prima volta nella raccolta di prose *Ariadna al laberint grotesc*, è protagonista in *Cicle líric*, dove appare nel titolo della terza sezione di *Les hores*, "Recordant allunyadament Salom (18-VII-1936)", insieme con la data emblematica dello scoppio della guerra civile. Salom viene citato in quanto «és la tipificació vivent de l'artista sofrent, el contemplador, no passiu, sinó pregonant de compromès, d'una tragèdia col·lectiva i d'una culpabilitat indiscriminada global» (Cocozzella 1996: 240). Attraverso di lui Espriu rende evidente quel processo di disintegrazione della personalità dell'artista che sfocia anche nell'esilio interiore (Ilie 1967: 28-47, a proposito di Unamuno, parlava esplicitamente di *splitting of the self*).

Non c'è bisogno di ricordare come Salom in ebraico significhi pace, e di conseguenza la forte valenza simbolica di questo nome. Salom, e con lui la pace, si trova in una realtà perduta e vista da lontano –alcuni dei componimenti di questa sezione adottano la prospettiva deformante di un soggiorno italiano– la stessa dove sopravvive Sinera. Proprio quest'ultima ritorna in "Perquè un dia torni la cançó a Sinera", quarantesimo componimento di *Les hores*, e dunque in una posizione particolarmente significativa, con un titolo che apre a una fievole speranza.

Il senso di alienazione che il poeta sente stando nella pelle dell'esiliato Salom si esprime attraverso la soppressione delle coordinate temporali, necessaria per salvaguardare il ricordo:

Es un temps parat
a les vinyes altes, per damunt del mar.

He parat el temps
i records que estimo
guardo de l'hivern
(Espriu 2013: 681)

Questo inverno da cui occorre difendere i ricordi è prima di tutto spazio di silenzio, in cui «es tanquen / llavis catalans». I richiami al silenzio, alla dura costrizione del tacere sono diffusi per tutto il poema, e la voce poetica protesta la propria debolezza. Espriu sceglie di ripartire dalle piccole cose, dagli elementi base della lingua:

Sols queden uns noms:
arbre, casa, terra,
gleva, dona, solc.
Només fràgils mots
de la meva llengua,
arrel i llavor.

⁵ Per i più recenti studi sulla condizione degli ebrei in Catalogna e sul parallelismo tra ebrei e popolo catalano, cfr. Forcano 2014.

La mar, el vell pi,
 presentida barca.
 La por de morir.
 (Espriu 2013: 716)

Sono realtà primitive e semplici che vengono evocate prima del naufragio, per proteggerle e salvarle, prima che il silenzio imposto dalla violenza cancelli tutto.

La morte tanto temuta al finale della poesia precedente, e protagonista della raccolta *Mrs. Death*, non è perciò, penso ormai sia chiaro, solo la morte personale che attende il destino di ognuno, ma anche e soprattutto l'evento collettivo e tragico che ha spezzato irrimediabilmente la vita di Sinera e di Salom, determinandone l'attuale condizione di morte in vita. Il cimitero di Sinera, che aveva dato il titolo al primo libro di questo *Cicle líric*, si ripresenta in questa sezione nella sua solitudine estrema, tempio pieno solamente di oblio, e per questo motivo vera e unica residenza elettiva dell'io poetico. Davvero non resta quasi più nulla, e ci avviciniamo finalmente al punto zero da cui può nascere la catarsi, intravedendo il *Final del laberint* farsi largo nel silenzio della notte, per liberare, ancora una volta, la propria voce.

È quanto si augura Salom alla fine di *El caminant i el mur*: «Un petit foc que m'allunyi temences, / un llum mirat per la cansada nit», ma il vecchio ebreo è accorto, e sa che «Però sentir només, sense comprendre, / no em salvarà del vell furor del vent». Questi passi, tratti dalla poesia *Escrit a la manera de Salom*, si rispecchiano e trovano compimento nel poema successivo, *Sentit a la manera de Salvador Espriu*: «Ai, com guiar aquest immens dolor / al clos de les paraules de la nit?». La stretta relazione tra questi due componimenti ricalca la relazione esistente tra Espriu ed il suo alter-ego Salom: da un lato l'individualità di Espriu, che nella sua solitudine gli impedisce di far fronte al dolore, costringendolo a farsi muro, a chiudersi in sé stesso; dall'altra, la richiesta di Salom, la sua incessante speranza, che ha bisogno però di un sostegno saldo per non disperdersi come foglia al vento. Sarebbe insensato cantare la speranza ignorando il proprio dolore, e stolto pensare, tacendo, di sottrarsi. La lettura del libro dell'Ecclesiaste, profondamente amato e conosciuto da Espriu⁶, riecheggia qui attraverso l'insegnamento della ciclicità del tempo e del vissuto, che sottolinea la piccolezza dell'uomo, ma, anche, in quanto consapevole della propria condizione, ne celebra la grandezza.

Ci avviciniamo così finalmente alla conclusione del nostro percorso, a quel *Final del laberint* che già era stato anticipato in *Mrs. Death*. La presenza di un'anteprima di questo scioglimento non deve stupire, da un lato per il continuo e ormai familiare riutilizzo di materiali da parte di Espriu, e dall'altro a causa della credenza, radicata nell'ambiente cabalistico, dell'intima connessione di ogni elemento, che permette a quanti ne studiano i precetti di cogliere aspetti a prima vista occulti. L'ultima poesia del nostro *Cicle líric* afferma così coraggiosamente l'unità di ogni cosa, proclamando il valore della sofferenza e della spogliazione di sé per giungere all'essenza, alla vera conoscenza:

⁶ Un versetto dell'Ecclesiaste è posto in esergo a *Cementiri de Sinera*: I les filles de cançó seran humiliades (Ecc. 12.4).

Salvo el meu maligne
 nombre en la unitat.
 Enllà de contraris
 veig identitat.
 Sol, sense missatge,
 deslliurat del pes
 del temps, d'esperances,
 dels morts,
 dels records,
 dic en el silenci
 el nom del no-res.

In queste labbra, che si schiudono in silenzio per dire il nulla, finalmente si perde la propria individualità egoista, si lava la colpa antica che ha posto le spade in mano ai fratelli distruggendo Sinera, costringendo Salom all'esilio. Espriu è uscito dal reale sulla spinta degli orrori della guerra civile, e dopo un duro percorso di apprendistato ha riconosciuto che pure questa colpa si annidava dentro di lui, e corrompeva il ricordo di Sinera. Attraverso il *Cicle líric* ha compiuto una progressiva pulizia di quanto era superfluo, lottando anche con la propria lingua, abbandonando perfino la pretesa del ricordo, e mostrandosi disposto al sacrificio del silenzio per potersi salvare, per poter dare a Sinera un nuovo inizio.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Espriu, S. (2013), *Cicle líric*, Barcelona, Edicions 62, poi edizione digitale Kindle, 2009.

B. Letteratura secondaria

Cocozzella, P. (1996), *L'historicisme de Salvador Espriu*, in "Revista de l'Alguer", 7, pp. 233-250.

Delor i Muns, R.M. (2010), *Salvador Espriu: una proposta entre el racionalisme cartesià, la moral pràctica de Seneca i la mística jueva*, in "Zeitschrift für Katalanistik", 23, pp. 17-37.

Delor i Muns, R.M. (2014), *La Càbala i Espriu: una poètica de la llum*, Barcelona, Balasch.

Forcano, M. (2014), *Els jueus catalans. La història que mai no t'han explicat*, Barcelona, Angle.

Ilie, P. (1967), *Unamuno: an Existential View of Self and Society*, Madison, University of Wisconsin Press.

Martínez-Gil, V. (2000), "El meu poble i jo": *construcció literària i representativitat col·lectiva en salvador espriu*, in *Les literatures catalana i francesa: Postguerra i engagement*, Barcelona, PAM, pp. 243-260.

Miralles, C. (1979), *El món clàssic en l'obra de Salvador Espriu*, dins "Els Marges", 16, pp. 29-48.

-
- Muñiz-Huberman, A. (1993), *Las raíces y las ramas. Fuentes y derivaciones de la Cábala hispanoebrea*, México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Pijoan i Picas, M.I. (1995), *Estudi introductori*, in S. Espriu, *Antologia (Narrativa, teatre i poesia)*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-35.
- Piqué, A. (1996), *Salvador Espriu i el sentit ordenador*, in “Boletín del Instituto de Estudios Helénicos”, 3, 1, pp. 61-66.

ALBERTO MAFFINI received his PhD title in Spanish Literature from the Universities of Milan and Córdoba. In his thesis, *Del espacio deshumanizado al espacio de la memoria: trayectorias de los poetas del Veintisiete*, he analysed the changes that affected the spatial dimension in the poetic discourse of Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre and Luis Cernuda, giving a new unitary perspective to their works. His research interests also include mid and late 19th Century Spanish novel (especially Galdós, see for example his article *Comer y sanar: todo es empezar. Los últimos manjares de don Francisco Troquemada*), 20th Century Catalan poetry and the reception of Catalan literature in Italy (*Le riviste milanesi e la ricezione della letteratura catalana negli anni '20*). He has also published works on the 17th Century Spanish theatre, focusing on the stage depiction of the relationship between Spain and Portugal during the reign of Felipe II.

E-MAIL alberto.maffini@unimi.it

TRA SOGNO E REALTÀ: LA MITIZZAZIONE DELL'ISOLA DI IBIZA DA MARIÀ VILLANGÓMEZ A NORA ALBERT

Helena ALVARADO – *Alessandra* LOREGGIA

ABSTRACT • This essay aims to analyse the concept of an island as a place to explore and create bridges between the real and the imaginary, and as a place which tends to generate the myth and utopia of insularity. It focuses on the mythologizing of the island of Eivissa, which founding myth comes from the hand of Marià Villangómez, who already from his earliest books onwards illustrates the island landscape and the ode to the land going beyond subjectivity, with the desire of attaining a collective and universal essentiality. Their impression left fertile seeds in subsequent authors, such as Nora Albert, who has made the island her own poetic zone of navigation, culminating in myth in the collection *Punta Galera*.

KEYWORDS • Island of Eivissa, Myth and Mythologizing, Catalan Poetry, Marià Villangómez, Nora Albert.

Per comprendere ciò che unisce gli autori che nell'ultimo secolo hanno abitato, raccontato e amato Ibiza contribuendo alla sua mitizzazione è necessario analizzarne brevemente la storia poetica.

Sin dall'antichità – si pensi, ad esempio, all'*Odissea* –, il concetto di isola ha affascinato e nutrito in modo fertile l'immaginario occidentale fino ai giorni nostri. Lo spazio singolare, le dimensioni limitate e l'isolamento sono stati fonte d'evocazione, di riflessione e a volte di provocazione, cornice propizia per la riflessione letteraria, artistica e filosofica. Così, gli spazi dell'isola sono stati e sono tuttora utilizzati per esplorare e creare ponti tra il reale e l'immaginario, il visibile e l'invisibile, spesso nel senso di un rapporto ideale tra centro e periferia, tra la marcata identità isolana e l'alterità.

I concetti di acqua, di bellezza, di reale e di immaginario, di tangibile e di etereo che caratterizzano l'isola di Ibiza, sono a volte offuscati da stereotipi e, paradossalmente, per la stessa ragione l'isola è in grado di diventare un territorio distorto e sconosciuto. Le isole, i soli luoghi in cui non si è ancora imposto un ritmo non più a misura d'uomo, ci riportano alla nostalgia di ciò che fugge, alla riscoperta del nostro passato. Si tratta di

luoghi, tuttavia, che con la loro scoperta rendono omaggio alla bellezza e che con la morte di quest'ultima si sono trasformati in ambite mete turistiche, in luoghi idealizzati e pertanto poetizzati. Come le onde, movimenti ondulatori tra mito e realtà.

L'isola di Ibiza – mito turistico del nostro tempo – è stata, soprattutto durante il XX secolo, una delle utopie ultime dell'Occidente, come espressione dell'essenza mediterranea e terra cosmopolita per eccellenza, che ha sedotto molti importanti scrittori, pittori, scultori, fotografi e architetti. I nomi di Blasco Ibáñez, Santiago Rusiñol, Walter Benjamin, Raoul Hausmann, Jacques Prévert, Gisèle Freund, Rafael Alberti e María Teresa León, Jorge Guillén, Tristan Tzara, Coes Noteboom, Man Ray, James Frame, fra i tanti, magistralmente studiati dal poeta e saggista di Ibiza Vicent Valero (Valero 2007), sono accomunati dall'influenza che ciascuno di loro ha esercitato sull'isola attraverso le opere plastico-figurative o letterarie. Viaggiatori e artisti contemporanei hanno reso l'isola una metafora di libertà che, con le sue luci e le ombre, ha creato un mito artistico ormai decaduto ma che ha avuto un curioso prestigio internazionale, che ha spinto addirittura Orson Welles a filmarvi alcune scene di *Fake* (1973), il film basato sulla vita di Elmyr d'Hory, il famoso ed eccentrico falsario di Modigliani, e su quella di un altrettanto eccentrico falsario di biografie.

Il mito si è poi trasformato, per ammissione di molti abitanti, nella leggenda di un'isola in grado di garantire una vita diversa basata sull'allontanamento da certi lussi borghesi per tornare a un tipo di vita più vero, più rurale e genuino.

Tutto questo, assieme alle bellezze naturali dell'isola e al suo clima, alle sue calette appartate e incontaminate, ai numerosi sentieri inesplorati tra i magnifici boschi di pini, è riuscito ad attrarre sin dagli anni Cinquanta la generazione di *hippies* che fecero della casa di campagna il tempio delle loro aspirazioni psichedeliche e spirituali, descritte dal cineasta Barbet Shroeder – che ancora soggiorna di tanto in tanto nella sua casa di Ibiza, vicina a Punta Galera, non lontana da dove vive la poetessa Nora Albert. Barbet Shroeder è stato assistente alla regia di Godard nel film *More* del 1969, in cui ha voluto riflettere l'atmosfera dell'isola come destinazione già leggendaria per la controcultura degli anni sessanta, minacciata dalle droghe e dai paradisi artificiali, il tutto accompagnato dalle luci di Néstor Almendros e dalla musica dei Pink Floyd.

E, mentre molti abitanti di Ibiza abbandonavano la campagna per comprare appartamenti in città e per realizzare il sogno borghese – concetto superato da qualche anno –, gli stranieri che arrivavano sull'isola tornavano ai modelli primitivi, preindustriali. Come Walter Benjamin, che elaborò il concetto di utopia personale e sociale durante il suo soggiorno a Ibiza nel 1933, dove iniziò quello che diventerà un esilio definitivo; o come il filosofo Cioran, che nell'estate del 1966 scriveva nel suo *Quaderno di Talamasca*: «Viure lluny del Mediterrani és un error. Com he pogut durant tant de temps sacrificar-me al prejudici del Nord? Totes les meves desgràcies, vaja, diguem més aviat les meves decepcions, provenen d'aquí» (Cioran 2002: 18).

Intellettuali e artisti che aspiravano a essere viaggiatori e non turisti e che cercavano nel viaggio ciò che Albert Camus ha definito «le plésir nous écarte de nous même [...] le voyage, qui est comme une plus grande et plus grave science, nous y ramène» (Camus 1962: 20).

Cambiamento, intensità, atemporalità, fuga, trasformazione, la folgorazione di

Dioniso, alcuni degli ingredienti dell'utopia che ancora affiorano in un immaginario erotico e libertino ormai lontano dall'originaria ricerca di realizzazione culturale o artistica. Sarebbe logico interrogarsi sull'evoluzione della cultura locale, arricchita in parte dalla cultura esogena, e tuttavia – ieri come oggi – sempre minoritaria.

Per quanto riguarda la letteratura e in particolare la poesia, Ibiza e Formentera partecipano durante la seconda metà del XIX secolo del movimento di recupero della letteratura catalana denominato *Renaixença*. Dalla penna di autori come Josep Clapés, tra gli altri, nascono versi ispirati dall'isola, come quelli della poesia *Eivissa* (Clapés 1984: 59). Ma si ricordi anche l'attivista e archivista Isidor Macabich e la missione di recupero da lui promossa, con le sue attività religiose, sociali, giornalistiche, educative e del lavoro del folclorista e narratore Joan Castelló.

A grandi linee, si possono identificare tre tappe nell'evoluzione generale del XX secolo:

- 1) la prima, dal 1901, anno in cui Isidor Macabich pubblica la sua prima poesia, fino al 1939, anno in cui si proibisce l'uso pubblico della lingua;
- 2) dal 1939 al 1968, anno di pubblicazione dell'antologia *Poetes eivissencs*;
- 3) dal 1968 fino ad oggi.

Si tratta, è evidente, di fasi convenzionali, che tuttavia consentono di orientarsi in un'epoca di cambiamenti profondi. Ovviamente, la figura più influente e di spicco – per la quale si può parlare di un prima e di un dopo – è quella del narratore, traduttore, ma innanzitutto poeta Marià Villangómez (1913-2002), un vero e proprio *llambreig en la fosca*, faro della letteratura *pitiusa*, proiettatosi con efficacia e impatto sulla cultura catalana.

Si pensi ai versi «Ens entendrem amb la llengua que serà feix d'espigues, / I dins la nostra veu es gronxará la pàtria» (Villangómez 2013: 54), che si ricollegano a Salvador Espriu e in cui la coscienza linguistica va ben al di là della prospettiva locale.

Il poeta di Arenys, uno dei *bons clàssics* catalani, capisce ben presto il valore dell'ibizenco Marià Villangómez come prosatore, saggista, drammaturgo e soprattutto grande poeta, senza dubbio al livello dei migliori versi di Valéry, di Machado, di Guillén, di Costa i Llobera, di Eliot o di Ausiàs March. Tanto che, a proposito di *Declarat en el vent* (1963), aveva affermato con veemenza: «És el poeta més gran de les nostres illes i un dels més grans i cabdals del nostre redol idiomàtic» (Marí i Prunella 2009: 59). I due scrittori, nati nello stesso anno, facevano parte della stessa generazione, condividevano lo stesso scenario sociale e politico e avevano posizioni etico-morali e ideologiche molto vicine. Entrambi hanno creato un complesso e singolare modello poetico, grazie al quale hanno dato vita gli insuperabili mondi mitici di Sinera e di Ibiza, trasformando l'elemento locale in universale.

Sono stati legati da una profonda amicizia e, attraverso il carteggio pubblicato da Marí i Prunella, è possibile tracciare la mappa intellettuale e personale di due interlocutori di prim'ordine e, addirittura, il ruolo di critico di Salvador Espriu rispetto ai manoscritti dell'ibizenco e il suo intervento attivo nella pubblicazione per i tipi della casa editrice Barcino della raccolta di prose poetiche *L'any en estampes* (1954).

Sebbene Marià Villangómez avesse studiato Diritto all'Università di Barcellona tra il 1928 e il 1933, non aveva frequentato i circoli intellettuali della città fino al 1943, anno in cui – dopo gli studi di *Magisteri* – era stato destinato a Cornellà del Llobregat. I maiorchini Ferrà i Moll gli avevano fatto conoscere Ramon Aramon, che a suo volta lo aveva introdotto nei circoli letterari della Barcellona del dopoguerra. Furono anni di scambio con giovani scrittori come Josep Romeu, Joan Perucho, Maria Aurèlia Capmany o Tomàs Garcés che, più tardi, scrisse il prologo della sua *Antologia poètica* pubblicata da Barcino.

Tuttavia, il momento più decisivo dei cinque anni vissuti a Barcellona fu il 1946, anno in cui venne presentata la versione originale di *Terra i somnis*, a casa di Ramon Sunyer e alla presenza degli scrittori catalani del tempo, in particolare Clementina Arderiu e Cales Riba.

In seguito, come accennato, strinse amicizia con Espriu e con Marià Manent che, anni dopo, scrisse per lui il prologo di *Versions de poesia moderna*, e con il figlio Albert, con López-Picó, con J.V. Foix e con Jaume Vidal Alcover.

Nello stesso periodo, partecipò al concorso di poesia Cantonigròs (1955) con i *Sonets de Balansat*, che ne rappresentò la consacrazione come poeta catalano nel Principato e gli valse l'amicizia con Joan Triadú, membro della giuria insieme a Carles Riba, tra gli altri. Più avanti, grazie alla pubblicazione delle *Obres Completes* per i tipi delle Edicions del Mall (1986), conobbe giovani scrittori interessati al suo lavoro, come Àlex Susanna, Sam Abrams, Isidor Cònsul, J.M. Valldaura e, in particolare, di Francesc Parcerisas, che visse e lavorò a Ibiza come insegnante e che fu un grande promotore del suo lavoro.

L'importanza dei legami del poeta con il Principato è fondamentale ed emerge anche nei due volumi in prosa, di altissima qualità: *El llambreig en la fosca* (2000) e *Llocs viscuts*, (2012, postumo), che testimoniano l'esclusione da un complesso e ricco mondo ormai scomparso e mettono in luce l'evoluzione poetica dell'autore e le affinità con altre figure – ad esempio con Machado, rapporto indagato dal poeta di Ibiza Jean Serra (2007: 17) –, le fonti di ispirazione, oltre a tanti altri aspetti.

Per quanto riguarda la lirica, nonostante avesse cominciato a scrivere in catalano nel 1933, le sue raccolte poetiche sono state pubblicate solo anni dopo e l'ordine di pubblicazione spesso non corrisponde a quello della stesura. Così, le poesie di *Elegies i paisatges* (1949) sono state scritte tra il 1933 e il 1943 e quelle di *Terra i somni* (1948) tra il 1943 e il 1945. Si tratta di poesie sorprendenti perché, senza esitazione, la voce del poeta – che nel corso del tempo assumerà un rilievo e una profondità sempre maggiori –, già mostra a livello embrionale sia i temi sia la ricchezza formale di una lirica densa, profonda e coerente, impregnata del paesaggio dell'isola – terra, mare, luce e vento – e che, a differenza di quanto si rivela nella produzione dell'Escola Mallorquina, fonde il canto della terra – espresso da un punto di vista soggettivo e immediato – con l'assoluto e con il desiderio di raggiungere un'essenzialità collettiva e universale. Comincia così un diario lirico in cui terra, paese e sogno formano un'alleanza duratura e inscindibile nei versi, l'inizio di quella che potrebbe essere chiamata la mitizzazione dell'isola vista da dentro, autoctona e lontana da uno sguardo estraneo e, tuttavia, lontana dal folclore.

Lo stesso titolo della poesia *Terra natal* compresa nella raccolta *Elegies i paisatges* (1933-1943) ci riporta all'appartenenza, all'identità, alle origini. Il suo contenuto lega tra

loro paesaggio, terra e lingua e il desiderio di recuperare e mantenere in vita le radici profonde. Una poesia dall'apparente semplicità che però con un linguaggio impeccabile e sottile tocca il cuore con efficacia e ruota attorno al sentimento individuale e collettivo, fino a divenire una poesia-simbolo, anche grazie alla popolarità dei gruppi musicali UC e Projecte Mut che ne hanno reinterpretedo la forza.

Arrelar, com un arbre, dins la terra:
no ser núvol endut d'un poc de vent.
Sobre els camps coneguts de cada dia,
veure un cel favorable i diferent.
Mirau com cau, quotidià, el crepuscle,
cada cop renovant-me el sentiment.
Damunt la terra nostra i estimada,
del cor neixen el pi, l'aire i l'ocell.
El blanc record de la infantesa hi sura,
i ha de fer bo, aques sol, als ossos vells.
Vull escoltar-hi aquest parlar que arriba
de molt antic als llavis de la gent.
El meu amor, la ferma companyia,
vull somiar-hi, entre la mar i el vent.

Per quanto riguarda lo stile, ad esempio, sorprendono l'essenzialità e il notore formalità della prima poesia, *Impressions d'Eivissa* (1933) – poi citata in *Elegies i paisatges* –, scritta in alessandrini permeati di riflessione esistenzialista, che identificano un percorso poetico sempre più penetrante e approfondito, caratterizzato da una sensibilità assolutamente moderna:

Pels graons de les cases on refreda la calç / munten, lentes, les ombres. Les finestres, obertes / al gran crepuscle, miren llunyanies incertes. / Palmeres i oliveres de jardins espectrals / són imatge de somnis i nostàlgies despertes. / La torre es dreça, al cim, amb els delers més alts. / Els núvols s'escabellen, la nit va al seu encaç, / i els estels, a dalt, punyen les altures desertes (Serra 2007: 17).

Gli anni del soggiorno dello scrittore a San Miquel de Balansat, dal 1946 al 1959, come maestro, rappresentano la tappa più creativa della sua vita, in cui egli non solo scrive uno dei suoi migliori libri di poesia, il cosiddetto 'ciclo di Balansat', ma anche il ricordato *L'any en estampes* (1954), un gioiello di prosa poetica, come anche il *Llibre d'Eivissa* (1957), una sorta di piccola enciclopedia sull'isola, oltre a diverse opere teatrali.

L'isola è diventata il centro della sua poesia e le raccolte successive – tutte caratterizzate dalla presenza di un paesaggio umanizzato – mostrano una maggiore articolazione e ampiezza, arricchendosi di temi e concetti nuovi, dal trascorrere del tempo all'amore, dal desiderio al dolore, dalla riflessione metafisica e quella sulla realtà poetica. Ciò traspare in *Els dies* (1950), uno dei principali motivi della poetica post-simbolista e tema che apre *Els béns incompatibles* (1954), un libro che, insieme a *La Miranda* (1958) e *El cop a la terra* (1962) inclina alla meditazione sulla condizione umana, personale, metafisica e meta-poetica, per chiudersi con *Declarat amb el vent* (1963), una sorta di

sintesi poetica che include alcune delle poesie più suggestive dell'autore, come *Els murs*, *Seguint Virgili* o *L'altra illa*, al contempo omaggio ai poeti ammirati, quali Espriu, Riba, García Lorca, Alberti, Guillén o Machado.

Con questo libro l'autore chiude un ciclo di trenta anni di fruttifera creazione, in cui l'isola, più che una realtà strettamente fisica, sembrerebbe il pre-testo di un *corpus* poetico ricco e variegato e tuttavia compatto, coerente, in cui la riflessione solitaria e meditativa si riattacca alla trascendenza collettiva. Un percorso poetico unitario, solido, che – a partire dalla decisione di abbandonare la poesia –, si trasforma nel lavoro di traduttore.

Le sue *versioni*, come lui stesso le chiama, costituiscono un autentico patrimonio letterario e ripropongono le parole dei sonetti di William Shakespeare fino a Charles Baudelaire, Dylan Thomas o W.B. Keats, fra i tanti, mostrando le preferenze e i gusti estetici del poeta. Nel 1993, questa ricca messe di traduzioni è stata raccolta, dopo accurata revisione, e ordinata nei tre volumi pubblicati dalla casa editrice Columna (Villangómez 1991: 40).

Marià Villangómez è stato insignito di premi e onorificenze – Creu de Sant Jordi (1984), Premi de les Lletres Catalanes (1989), Doctor Honoris Causa della Universitat de les Illes Balears (1995) – e, oltre ad essere uno scrittore, è stato anche un grande promotore culturale, insostituibile nelle *Pitiüses* (Ibiza e Formentera). Prima di lui, la conoscenza della letteratura isolana era scarsa, con esitazioni bilingui, come quelle di Isidor Macabich o Joan Castelló Guasch. Grazie al contributo di Marià Villangómez si apre il dialogo di appartenenza alla tradizione catalana ed europea contemporanea, con un registro linguistico unitario che segna il consolidamento di una letteratura catalana colta e moderna nelle due isole.

Così, la maestria di Villangómez supera il giudizio del tempo, come presagiva Salvador Espriu, in modo saldo e vigoroso, come in questi versi emblematici e essenziali: «Voler l'impossible ens cal, / i que no mori el desig» (Villangómez 1991: 40).

L'impronta ferma e profonda, culturale e linguistica di Marià Villangómez è destinata a lasciare un segno sia sulla produzione degli scrittori suoi contemporanei, sia di quelli futuri.

Per questo si può affermare che in quasi tutte le raccolte poetiche è rilevabile almeno una citazione, diretta o indiretta, del poeta. Tra i casi di questo tipo, possiamo citare Jean Serra, Josep Marí, Bartomeu Ribes, Manel Marí o la stessa Nora Albert.

Nella produzione poetica di tutti loro gli elementi dell'isola sono ben presenti e addirittura divengono un tema centrale, come nel caso di Nora Albert, *alias* Helena Alvarado che sin dalla prima raccolta, *Mots i brases* (2004), colloca l'isola al centro della sua poetica.

Quello per Ibiza è da considerarsi un vero e proprio amore a prima vista. È sufficiente un giorno a Punta Galera per stabilire un rapporto magico. Il panorama rurale che si affaccia sul mare, diviene il nucleo centrale di tutta la produzione poetica dell'autrice, rivelandosi non solo una proficua fonte d'ispirazione ma anche un luogo dove è possibile ritrovare spazi e momenti per se stessa, in cui coltivare quell'abitudine all'introspezione che aveva caratterizzato la sua infanzia.

L'isola diventa una presenza che accompagna la Albert di raccolta in raccolta,

cambiando, evolvendosi, facendo da sfondo in alcune occasioni, assumendo il ruolo di protagonista in altre.

In *Mots i brases* (Alberto 2004), premio Lambda 2003, l'isola fa da sfondo all'erotismo. In *Des de l'illa* (Albert 2008), lo stesso titolo afferma la centralità di Ibiza nella raccolta, frutto della collaborazione con il pittore Carles Guasch, anch'egli ibizenco. Nata dall'amore di entrambi per l'isola, la collaborazione tra Carles Guasch e Nora Albert dà voce ai sentimenti che essa suscita nei due artisti. Le poesie offrono una visione personale del piccolo mondo che Guasch e Albert trasformano in costruzioni dal netto cromatismo, sia con le parole che con le immagini, per ricondurci all'universo conosciuto e condiviso dai due. Seppur atemporali, verso e pittura si trasformano nella matassa inestricabile fatta delle esperienze personali che hanno dato loro la vita, immagini e parole divengono spunto di riflessione.

Il libro riverbera il riflesso di quegli angoli nascosti che la natura offre all'occhio umano. Ciò che Nora Albert definisce *univers atàvic*, viene reso plasticamente da Carles Guasch con i colori primari dei suoi quadri. Il blu delle sue tele, del mare e del cielo, invita a viaggiare con l'immaginazione attraverso le tonalità della luce, della luminosità dell'isola. Con *Des de l'illa*, questa coppia di artisti dall'incredibile complicità, dipinge l'isola da un particolare punto di vista, che riesce a trasmettere il senso profondo d'amore provato per Ibiza.

Stesso amore, stessa venerazione, emergono in *Calç i Memòria* (Albert 2009), raccolta realizzata in collaborazione con Vicent Ferrer Guasch, pubblicata nel 2009, a un anno dalla morte del pittore. In essa il procedimento di mitizzazione dell'isola operato dalla poetessa prosegue, i suoi *haikus* questa volta si sposano con trentadue riproduzioni delle tele bianco su bianco in cui Ferrer Guasch omaggia le case di Ibiza (Alvarado i Esteve 2011).

Riprenderò le parole utilizzate da Margarita Marí Tur per descrivere il libro: «Un lloc, un instant, un ambient, sempre amb l'illa com a referència [...]. La pàtria comuna convertida en símbol i en receptora d'un amor declarat i, malgrat algun rèquiem no exempt de petits naufragis, incondicional» (Marí i Tur 2008: 10).

Il titolo e la prima parte del volume sono, per l'appunto, omaggio alla tipica casa di Ibiza. La calce come metonimia delle dimore dell'isola descrive il loro caratteristico bianco puro. Il termine memoria fa riferimento all'isola vista con gli occhi del pittore Vicent Ferrer Guasch, in cui si riflette l'immagine dell'Ibiza di un tempo e nelle pietre vi è l'impronta della sua infanzia: la pittura diviene, così, sia un modo di preservare la memoria, sia un modo per tornare allo stato originale delle cose.

La prima sezione risponde alla volontà di preservare il passato e trasferisce gli infiniti bianchi della calce sulle candide pareti degli oli di Ferrer Guasch. E proprio questa nota bianca all'interno del paesaggio delle Baleari diviene parte del meccanismo di mitizzazione dell'isola. *Ses cases*, con la loro caratteristica struttura cubica, si tramutano in uno spazio poetico in cui il contrasto tra luci e ombre gioca un ruolo fondamentale. Lo scontro e l'incontro di questi due elementi è tanto reale quanto simbolico, poiché è indubbiamente un riferimento ai percorsi di luce che le linee spezzate dall'ombra ancora descrivono sui muri de *ses cases*, ma allo stesso tempo cela in sé la metafora di un luminoso passato che

il presente sta via via cancellando, la lotta contro l'ombra diventa quindi lotta contro quella mania di modernizzazione che trasformerà il paesaggio di Ibiza in un pallido ricordo impresso nelle mente di chi quell'isola l'ha vissuta davvero, di chi sa che quelle *cicatris de la calç* sono segni del passato, ricordo degli anni trascorsi e istantanee di mille infanzie.

El gest del camí
em duu sempre a la casa.
Calç i memòria
(Albert 2009: 14)

L'olor de la llum
el tacte del silenci,
o el tast de la calç?
(Albert 2009: 24)

Fare esperienza dell'isola diventa un atto che fa appello a tutti i sensi, sino a farla diventare quasi un prolungamento del corpo. E per questo si sente il bisogno di difenderla, di difenderne gli spazi e la storia.

No oblidis, illa
d'incendiades calmes,
els teus orígen
(Albert 2009: 92)

Ma è con *Punta Galera* (Albert 2013) che Nora Albert si riallaccia intenzionalmente alla mitizzazione dell'isola operata da Marià Villangomez. Qui la poetessa intende rendere spazio la metonimia di una meta-realtà superiore, che abbracci tutta l'isola e la faccia diventare universale. La stessa Albert in un'intervista di qualche anno fa ha affermato che ciò che le importava era che Punta Galera fosse traducibile in qualunque lingua e riconducibile a un messaggio universale, poiché ciascuno ha la propria Punta Galera.

Carme Riera, in occasione della presentazione del libro a Barcellona, ha affermato che l'operazione compiuta dall'Albert era permettere la trasformazione dell'isola da spazio fisico a luogo mitico. Non a caso la raccolta si apre con un frammento dell'*Enciclopèdia d'Eivissa* che spiega cos'è Punta Galera, affiancato da un lemma del *Diccionari personal* della poetessa, in cui viene fornita la sua personale definizione del luogo: «nom d'un indret mític, real o imaginari, fugisser i etern», Punta Galera è vista come uno spazio simbolico, un luogo mitico e mistico.

Questa contrapposizione iniziale, tra definizione tecnica e soggettiva del luogo, rappresenta i due aspetti che ci accompagneranno per tutta la raccolta; le poesie parlano di un paesaggio esteriore però allo stesso tempo di interiore, che in un certo momento arrivano a coincidere. Di fatto, molti dei riferimenti presenti nelle poesie riguardano momenti e spazi realmente vissuti, i pomeriggi, le notti, i tramonti, il contatto con la natura, sono tutti elementi da interpretare attraverso gli occhi dell'io poetico.

Nella raccolta si stabilisce una profonda sincronia tra gli stati d'animo e la natura su cui essi si riflettono e, viceversa, tra la natura e l'impatto che essa ha sull'anima. Punta Galera è un luogo che spinge alla riflessione, un luogo dove temporalità e atemporalità

condividono lo stesso spazio. L'apparente immobilità del paesaggio, se si dilata la concezione del tempo, dimostra la sua estrema mutabilità in ogni dettaglio. Il mare smussa le pareti rocciose della costa cambiandone il profilo, gli alberi si espandono allungando nuovi rami verso il cielo. Il paesaggio si modella, si fa e si disfa come la vita delle persone che lo abitano.

Ho conosciuto Nora Albert in un bar di Maiorca, e ricordo ancora che quel pomeriggio parlandomi della sua isola, della sua Ibiza, mi ha detto che per lei rappresentava «un lloc d'arribada i partença, de records i oblits», concetto sintetizzato nel simbolo dell'onda che arriva e se ne va, portando con sé la storia di un istante fugace che è anche una frazione di eternità. In questo territorio della memoria l'istante è eterno, non vi è principio né fine o, meglio, principio e fine occupano lo stesso spazio: quello della geografia dell'anima.

In un punto della raccolta, l'autrice ci parla del cormorano, metafora della poesia, che come essa è in grado di immergersi in profondità, e anzi di tracciare un percorso tra profondità e superficie, creando tra le due dimensioni uno spazio comune, unendo il corallo all'onda.

La poesia offre la possibilità di ascoltare nel silenzio e di vedere nel buio. Di fatto, immergendosi, si coglie la ricchezza di un mondo impercettibile dalla superficie:

T'agrada fer *snorkeling*, el cap dins l'aigua.

Dedins, la mirada no té edat.

Amb els braços encalces frèvols països
i els rescates dels turbulents afraus.

Vols ser com el corb marí que s'envola,
es capbussa i retorna a la superfície.

Així mateix la poesia, obrir-se
endins i cap enfora a l'ensem.

El silenci de l'abís, la mirada
que veu l'imperceptible en la foscor,
que dedins albira la blava memòria.

Escriure, inscriure, dir-se, desdir-se,
passaport de paradís invisible.

[...]

T'agrada fer *snorkeling*, el cap dins l'aigua.

Dedins, la mirada no té edat.

(la silent elegància dels peixos
s'acuitava a deixar-la lliscar)

(Albert 2013: 46)

Spesso, quindi, i paesaggi si trasformano in metafora dei sentimenti. La pelle è un territorio, la poesia è un'isola. Il paesaggio che muta è simbolo del tempo che passa. In tutto il libro l'autrice descrive lo scorrere del tempo in un luogo che è stato motivo di gioia e di dolore insieme, avvicinandola fin quasi a fondersi con gli spazi che da anni la circondano. Il percorso intrapreso l'ha portata, raccolta dopo raccolta, a vedere in Ibiza, e ancor più in Punta Galera, la metafora del suo e del nostro peregrinare per il mondo.

I així, dia a dia, pas a pas
 t'abessones a les estacions
 que fan i perfan diferents paisatges
 (Albert 2013: 49)

Come il paesaggio che è sempre lo stesso pur cambiando col passare del tempo, così cambia il corpo, che cresce, invecchia e muta seguendo le stagioni della vita. Lo sguardo può essere diverso, ma resta intatto il rapporto che esso stabilisce col paesaggio e la conseguente trasposizione letyteraria. Consapevole di trovarsi a metà strada, fra le parole già dette e quelle ancora da scrivere, la poetessa riconosce il *ferotge instinct de viure*, la forte volontà di vivere intensamente quel luogo – e in quel luogo –. Ed così che, nell'ultima parte del libro, proseguendo un percorso forse insinuato già dal principio, la poetessa umanizza Punta Galera, trasformandola in un personaggio, con il quale poter instaurare un dialogo ininterrotto. Un interlocutore che ormai non è più un muto testimone, ma un ente che accompagna i battiti del cuore: «Tots els camins, / dòcils gests de la terra, / et duen a sa Galera» (Albert 2013: 78). Ogni passo sembra così condurre verso i sentieri di pietra di quel luogo, che sembra attenderla da sempre.

Sin qui si è parlato di *Punta Galera* come di una raccolta di poesie di Nora Albert; tuttavia, il libro non è solo questo, come si intuisce già dalla scelta della copertina: questo libro è frutto di una collaborazione con un'altra grande artista: la fotografa Laia Moreto Alvarado, figlia della scrittrice.

L'artista nelle sue fotografie gioca con la contrapposizione tra forza e fragilità; le sue sono fotografie estremamente poetiche, che non cercano di trasporre in immagine le poesie, quanto di coglierne l'essenza e renderla visibile. Le due autrici disegnano lo stesso spazio fisico, più che come paesaggio, come luogo fertile cui adattare le loro rispettive arti, per delineare la stessa concezione del tempo. Una sola parola non narra, proietta un'immagine. Un'immagine, descrivendo, si sposa con le parole. Un gruppo di parole, regolate da un ordine preciso, danno vita a una narrazione. E così, Moreto Alvarado costruisce nessi visivi capaci di suggerire significati testuali e per comprendere entrambi questi aspetti, dalla narrazione all'associazione di immagini, è necessaria la stessa cosa: tempo; perché parole e immagini sono unite nel tempo e dal tempo.

Le due arti racchiuse nelle pagine di questo libro ci offrono la possibilità di immergerci in un'appassionante lettura di significati duplici: le parole di Nora Albert come le foto di Punta Galera descrivono l'emozione suscitata dalla riflessione, che deriva e si collega col linguaggio. La percezione del tempo e dello spazio convergono, per dimostrare che l'arte, indipendentemente dalla forma in cui viene espressa, è destinata a essere poesia.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Albert, N. (2004), *Mots i brases*, València, Brosquil Edicions.
 Albert, N. (2007), *Tentacles de cel*, Ibiza, Institut d'Estudis Eivissencs.

- Albert, N. (2008), *Des de l'illa*, Ibiza, Editorial Mediterrània.
- Albert, N. (2009), *Calç i memòria*, Palma di Maiorca, Editorial Moll.
- Albert, N. (2013), *Punta Galera*, Girona, Curbet Edicions.
- Alvarado i Esteve, H. (2011), *Paraula de Poeta*, Lloseta, Impremta Goya.
- Camus, A. (1962), *Carnets I (mai 1935 – février 1942)*, a cura de F. Gross, Chicoutimi, Université du Québec, 1962, <http://classiques.uqac.ca/classiques/camus_albert/carnets_I/camus_carnets_t1.pdf>
- Cioran, E.M. (2002), *Cuaderno de Talamanca*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- Villangómez, M. (1991), *Obres completes. Versions I, II, III*. Barcelona, Columna Editorial.
- Villangómez, M. (2013), *Obra poètica completa*, Barcelona, Viena Edicions.

B. Letteratura secondaria

- Alvarado i Esteve, H. (2010), *Llegir, Escriure*, in “La Miranda-Diario de Ibiza”, 101, p. 32.
- Alvarado i Esteve, H. (2011), *Carles Guasch: La elegante magia de la abstracció*, in “De todo en Ibiza”, 11, p. 6.
- Alvarado i Esteve, H. (2013), *Marià Villangómez, un “llambreig dins la fosca”*, in “Serra d’Or”, 639, pp. 30-32.
- Clapés, J. (1984), *La nostra pròpia veu, Literatura de les Pitiüses*, Divisa, IEE.
- Gomila, P. (2013), *Nora Albert, Punta Galera com a espai simbòlic*, in “Quadern del Turó”, <<https://peregomila.wordpress.com/2013/07/23/nora-albert-punta-galera-com-espai-simbolic/>>
- Gomila, P. (2015), “*Fràgils naufragis*” de Nora Albert, in “Quadern del Turó”, <<https://peregomila.wordpress.com/2015/07/16/fragils-naufragis-de-nora-albert/>>
- Marí, I. (1995), *Marià Villangómez Llobet: una presentació*, Palma, Editorial Moll.
- Marí, I. (2015), *El centenari de M. Villangómez Llobet: la universalitat d’un escriptor eivissenc*, in “Estudis Romànics”, 37, pp. 629-630.
- Marí i Prunella, J. (2006), *Marià Villangómez: una aproximació*, Barcelona, PAM.
- Marí i Prunella, J. (2009), *La “carpeta 49”: de Salvador Espriu a Marià Villangómez*, Barcelona, PAM.
- Marí i Tur, M. (2008), *Pròleg*, in N. Albert, *Des de l'illa*, Ibiza, Editorial Mediterrània, 2008, pp. V-XII.
- Ribes, B. (2013), *Illa* in “Poetari”, 3, pp. 53-57.
- Ribes Guasch, B. (2013), *Marià Villangómez: rutes literàries*, Eivissa, Consell Insular.
- Serra, J. (2007), *A la vora de Villangómez*, Mallorca, Ed. Documenta Balear.
- Valero, V. (2007), *Viajeros contemporáneos. Ibiza, siglo XX*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- Vernet i Pons, E. (2014), *Com el vaivé de les onades*, in “Lletres”, 59, pp. 1-27.

HELENA ALVARADO (Nora Albert as a pseudonym) is a linguist, essayist and translator. She has written books and articles both within the sphere of Catalan literature and more widely. She has been a Catedràtica de Llengua i literatura catalanes, she has worked at the Institut Verdaguer of Barcelona and at the Universitat de les Illes Balears. With studies in Fine Arts, she has also made inroads into the world of the image (the Campoamor prize for photography, and the video *Tres mirades per a un quadre* in the art collection of Lacaixa). Her multi-faceted artistic interests have led to the combined work of art and literature, together with Vicent Ferrer Guasch, entitled *Calç i memòria* (Editorial Moll, 2009); her

photographic and literary project-in-progress with Alejandro Marí; the work *Des de l'illa*, with Carles Guasch, whose painting she defines as the calligraphy of a dream; and likewise her collaboration with the artist Laia Moreto Alvarado, who provided the photographs for the book *Punta Galera* (Curbet Edicions, 2013). She plays a notable part in stimulating cultural participation and has organised and/or presented a variety of cultural events. As a poet, she has won a number of literary awards, including the Lambda prize 2004 for *Mots i brases* (Ed. Bosquil, 2004), the Baladre prize 2007 for *Tentacles de cel* (Institut d'Estudis Eivissencs, 2007), the Vall de Sóller prize 2012 for *Punta Galera* (2013), the Vila de Benissa prize 2014 for *Fràgils naufragis* (Viena, 2015), and the II Premi Ciutat d'Eivissa 2014 for *Lletra menuda* (Balàfia Postals, 2016). She is a member of the AILC, the AISC, the Anglo-Catalan Society, the AELC and the PEN writers' organizations, with which she has collaborated either with communications or with articles, lectures and recitals. She has also worked with "Diario de Ibiza" (in the "Miranda" supplement) and radio (IB3). In 2014 she was the subject of a study at the University of Turin (the thesis *Laurea cum Laude* of Alessandra Loreggia) and in 2015 the "Rivista Italiana di Studi Catalani" dedicated a hundred pages monographic section to her. She has been translated into Italian, English, Portuguese, Castilian, Dutch and Greek. Since 2011 she is a member of the Committee of the AELC for Ibiza and Formentera.

E-MAIL noralbert@yahoo.es

ALESSANDRA LOREGGIA is graduated in Modern Foreign Languages and Literatures at the University of Turin, with a dissertation on the poetry of Nora Albert. From 2014 she collaborates with the Catalan Department of the same University, taking part in events aimed the promotion and diffusion of the Catalan language and culture. In May 2014 she participated in the Jornades d'Estudis Catalans at the University of Turin, organized in collaboration with the Institut Ramon Llull and the Acadèmia Valenciana de la Llengua. She was in the local organizing Committee of the XI International Congress AISC – Associazione Italiana di Studi Catalani, where she presented a speech. She is coauthor –along the poet– of the monographic section of the "Rivista Italiana di Studi Catalani" 5 (2015) dedicated to the poetry trajectory of Nora Albert.

E-MAIL alessandra_lor@ymail.com

ALTERACIONS INSTRUMENTALS DELS FETS HISTÒRICS. ELS ANACRONISMES DEL TRAUMA A LA NARRATIVA MALLORQUINA¹

Pilar ARNAU I SEGARRA

ABSTRACT • The concept of ‘anachronism’ has evolved completely over time. Nowadays, anachronism is no longer linked only to an ‘error’. Anachronism has new meanings and can be used artistically, especially in literature and film, where sometimes it augments the tragic discourse, sometimes the comic discourse. In Mallorcan literature about the Civil War, we find ‘anachronism of trauma’, that will be analyzed in this article.

KEYWORDS • Theory of Anachronism, Literature on the Spanish Civil War, Literature of Mallorca, Anachronism of Trauma.

1. Introducció

Quan l’any 1980 Mercè Rodoreda publicava *Quanta, quanta guerra*, probablement no pensava que vint-i-cinc anys més tard algú començaria una comunicació a un congrés italià de catalanística parlant de la presència del «paper de plata» en aquesta novel·la. Efectivament, una de les frases que em va sobtar més en llegir-la va ser el fet que una florista barcelonina emboliqués un ram de flors, millor dit, una sola flor, amb «paper de plata», allò que avui en dia en diem «paper d’alumini» o, fins i tot, «paper Albal». I em va estranyar perquè recordo com, a la meua família, aquest tipus de paper d’embolicar no hi va arribar fins als anys setanta, i era tan preat que la meua mare, dona estalviadora per obligació, sovint el netejava per poder tornar-lo a emprar.

La frase exacta de Rodoreda diu: «La mestressa de la floristeria em va embolicar la rosa amb paper de plata i la va ruixar» (Rodoreda 1980: 183). Impossible, vaig pensar, ja hi havia paper d’alumini als anys trenta a Catalunya?

¹ Agraeixo a la professora Elena Pistolesi la modificació del títol d’aquest article, basat en la comunicació llegida al XI Congresso Internazionale AISC a Torí el 16 de setembre de 2015. *Anacronisme del trauma* és un concepte que vam discutir en el llarg diàleg posterior a la lectura de les diverses comunicacions d’aquella taula.

Fent una recerca de sobretaula per internet em vaig assabentar que l'escriptor Màrius Serra, convertit en detectiu de badades literàries temporals, o, si es vol dit d'una altra manera, en col·leccionista d'anacronismes en la literatura universal, denominava aquest tipus d'incorrecció temporal «anacronisme tecnològic», i el citava en un article, juntament amb l'ús del *bolígraf* per part d'un agent dels SS alemanys l'any 1943 a la novel·la *Cuando pase tu ira*, de l'autora sueca Åsa Larsson; o l'ús del *plàstic* a *L'arqueòleg*, de Martí Gironella, novel·la ambientada el 1910, any, com tots sabem, en què el plàstic encara no era un material d'ús habitual (Serra 2015).

Màrius Serra s'ha convertit en un dels detectius més actius del nostre país, un detectiu a la recerca d'anacronismes literaris, i el principal impulsor del Premi Borni, concurs que convida els lectors a detectar anacronismes en novel·les històriques. Així, Serra publica regularment a la revista digital *Núvol* els seus comentaris sobre els anacronismes literaris localitzats pels lectors i els agrupa sota títols com «anacronismes mèdics», «anacronismes geogràfics» o, fins i tot, «anacronismes americans», és a dir, la presència de patates, de tomàtigs o de blat de moro en obres literàries la trama de les quals se situa a l'Europa anterior a 1492.

No hem de pensar, però, que la col·lecció de píxies i badades, o si voleu, d'anacronismes literaris tal com s'entenen fins ara, sigui una iniciativa recent i innovadora. Hi ha cultures literàries on la recerca d'anacronismes és una mena de joc d'intrigues que forma part dels clubs de lectura. Però també hi ha estudis més acurats. L'any 1966, Hans Braun publicava una petita obra sobre els anacronismes en el món literari germànic que segueix sent de referència obligada cinquanta anys més tard (Braun 1966). Amb el títol *Hier irrt Goethe – unter anderen. Eine Lese von Anachronismen von Homer bis auf unsere Zeit*, Braun hi recollia tota una sèrie d'anacronismes en les obres d'autors clàssics tan reconeguts com Honoré de Balzac, Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, Martin Luther, Hans Sachs, Friedrich von Schiller i William Shakespeare. Fins i tot hi ha referències a anacronismes a les òperes *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart, o a *Die Meistersinger von Nürnberg*, de Richard Wagner.

Aquesta antologia d'errades cronològiques, rigorosament sistematitzades i estudiades, comparteix amb altres publicacions semblants el fet d'estar escrita amb una bona dosi d'ironia: Braun hi analitza els textos amb ironia humorística, tot manifestant implícitament la voluntat de mostrar els anacronismes literaris com a errors autorials i, paral·lelament, hi expressa la intenció d'humanitzar els grans autors clàssics de la literatura occidental. Tot plegat, sembla que l'estudiós ens vol dir que els clàssics són humans que poden equivocar-se i, a més, que els anacronismes són habituals i molt diversos en la literatura universal.

A partir de finals del segle passat, i especialment en el món acadèmic francòfon, ha esdevingut habitual trobar estudis sobre els anacronismes literaris, entesos aquests també com a errades cronològiques. En aquest context sobresurt la tesi de doctorat que Aimé Petit publicà l'any 2002 sobre els anacronismes a les novel·les del segle XII (Petit 2002). Petit (2002: 11) destaca, per exemple, que al *Roman de Thèbes*, estimat de l'any 1150, els romans, els grecs i els troians lluitaven els uns contra els altres com si fossin guerrers de l'Edat Mitjana.

Miriam Lay Brander considera en un estudi més recent que els anacronismes

medievals podrien denominar-se «anacronismes ingenus» perquè aquella literatura no té en compte que les estructures socials d'aquesta època no es poden transferir a altres períodes històrics, ja que cada etapa temporal està marcada per mentalitats i estils de vida diferents (Brander 2011: 14).

Tot partint de bibliografia internacional recent, l'objectiu d'aquest treball se centra en examinar els diversos conceptes teòrics de l'anacronisme i exposar-ne una breu sistematització. Aquesta part teòrica ens servirà per a formular un concepte que hem anomenat *anacronisme del trauma*. Immediatament després, aplicarem aquesta noció a diversos textos de la narrativa mallorquina contemporània ambientada en la Guerra Civil i explorarem algunes modificacions instrumentals que hi apareixen.

2. Anacronismes: el seu concepte actual

Si els autors medievals projectaven el seu temps a l'Antiguitat, els autors del Renaixement assumien un moviment invers: introduïen l'Antiguitat en el propi present. En realitat no podem parlar d'un desenvolupament conscient dels anacronismes fins al segle XVII (Brander 2011: 15). D'una banda, segons escrivia Aimé Petit, els autors del XVII empraven l'Antiguitat amb objectius polítics concrets (Petit 2002: 23-24); de l'altra, el terme «anacronisme», almenys en el món francès, apareix explícitament a finals del segle XVI, i, segons Wilhelm Schmidt-Biggeman, el terme remet a una datació errònia d'un fet historiogràfic (Schmidt-Biggemann 2003: 26), és a dir, es refereix aquí exclusivament a una errada cronològica, una noció que ha sobreviscut fins als nostres dies. En aquest context, el propi Petit afirma que «L'anachronisme illustre l'impossibilité pour l'homme d'accomplir parfaitement la synthèse du passé et du présent, il représente en même temps une tentative pour échapper au(x) temps, mais c'est aussi l'objet d'une ingénieuse technique» (Petit 2002: 285).

La definició més estesa, doncs, del terme *anacronisme* és aquella que vincula el desequilibri cronològic a una errada. Tots els diccionaris consultats remeten a aquesta afirmació. Des del *Larousse* francès, que parla de «Erreur qui consiste à ne pas remettre un événement à sa date ou à son époque; confusion entre des époques différentes»²; al *Duden* alemany: «falsche zeitliche Einordnung»³; o al *Diccionari de la Real Academia Española* (molt proper al *Larousse*): «Error que consiste en suponer acaecido un hecho antes o después del tiempo en que sucedió, y, por extensión, incongruencia que resulta de presentar algo como propio de una época a la que no corresponde»⁴. El DIEC també parla d'un «Error que consisteix a suposar esdevingut un fet en una data altra que la seva, error de cronologia», si bé afegeix una segona accepció: «Fet, costum, etc., no propi del temps al qual es vol referir o incongruent amb el seu ambient com a propi d'una altra època»⁵.

² <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/anachronisme/3187>>

³ <<http://www.duden.de/rechtschreibung/Anachronismus>>

⁴ <<http://dle.rae.es/?id=2UUACdV>>

⁵ <<http://dlc.iec.cat/results.asp?txtentrada=anacronisme&Submit2=Cerca+directa+al+diccionari>>

Tot plegat, el concepte d'anacronisme es vincula generalment a un error cronològic. És, per tant, un fenomen fàcilment destriable. Basta tenir uns coneixements historiogràfics suficients per a detectar l'errada. És, hi insistim, un concepte impregnat de negativitat.

Els estudiosos dels anacronismes han perfilat diverses tipologies per a classificar-los. Així, en un dels seus primers treballs sobre l'anacronisme i la novel·la històrica, Celia Fernández Prieto els divideix en dos grans blocs (Fernández Prieto 1996: 199-201):

l'anacronisme verbal (Fernández Prieto 1996: 199), és a dir, el llenguatge del narrador i dels personatges, un anacronisme que l'autora considera necessari, però que reconeix que sovint no és captat pel lector;

l'anacronisme diegètic (Fernández Prieto 1996: 200), semàntic-sintàctic, aquell que sorgeix quan no existeix una congruència entre el context i els seus personatges: «El pasado es entonces reducido a un mero escenario, una especie de museo arqueológico en el que hablan, sienten y actúan personajes elaborados según los criterios ideológicos, psicológicos y culturales del presente del autor» (Fernández Prieto 1996: 200).

Fins aquí l'anacronisme ha estat considerat un error, una equivocació temporal, una errada de l'autor que desequilibra la relació entre el temps creat per l'escriptor i el temps que vol crear. No obstant això, la sistematització dels anacronismes d'Aimé Petit no té un judici de valor, sinó que se centra en l'essència mateixa del desequilibri cronològic. Petit presenta tres tipus d'anacronismes (Petit 2002: 33):

- 1) el procronisme, que seria un fet esdevingut en una època anterior al temps en què realment s'esdevingué;
- 2) el paracronisme, que seria el fet esdevingut en una època posterior al temps en què realment s'esdevingué;
- 3) el metacronisme, que seria simplement un desplaçament temporal, sense especificar-ne la ubicació cronològica.

En la mateixa línia no-valorativa, Fernández Prieto defineix l'anacronisme com una incongruència temporal que consisteix a inserir en un període històric elements materials o categories culturals que pertanyen a un altre període, anterior o posterior (Fernández Prieto 2004: 250). No s'al·ludeix ací tampoc a una errada, sinó a una «incongruència temporal», la qual cosa pot ser interpretada també com un anacronisme deliberat. Hem de tenir present que l'evocació del passat històric en la narrativa literària centrada en fets històrics exigeix una labor prèvia a l'escriptura narrativa. El novel·lista ha de documentar-se i estudiar l'època, els esdeveniments i els personatges que l'han marcada i posteriorment n'ha de seleccionar la informació que li sembli més oportuna per aconseguir un text ficcional que creï un efecte de versemblança. Parlem ací de *realemes*, un concepte encunyat per Itamar Even-Zohar i que, d'una manera molt sintètica, podríem definir com un mecanisme que, mitjançant les paraules, posa a disponibilitat del lector detalladament els objectes i els esdeveniments, com si els estigués contemplant:

Il en ressort que les « éléments de la réalité » (tels qu'êtres humains et phénomènes naturels, voix et meubles, gestes et visages), lors même qu'ils sont bien « là » dans le monde extérieur, constituent dans toute expression verbale qui s'y réfère des éléments du répertoire culturel,

le répertoire des *realia* ou –en bref, et pour plus de commodité et de clarté– des «réalèmes». Les prendre comme tels ne revient pas à préjuger de leur nature (conventionnelle ou non), ni à évaluer les objectifs en vue desquels ils ont été insérés dans le texte. Cela signifie simplement qu'il faut les considérer comme les constituants d'un système structuré qui est la source de leur existence et le principe de leur émergence dans un énoncé quelconque, c'est-à-dire une contrainte déterminant leurs possibilités d'insertion (Even-Zohar 1985: 111).

La inserció dels *realemes* històrics pot ser deliberada. Brian MacHale (1987: 86-88) afirma que la seua inclusió en la narrativa històrica ha d'obeir tres pautes:

- 1) els personatges i els esdeveniments no poden contradir la versió de la història oficial;
- 2) aquest principi ha d'aplicar-se també als realemes emprats;
- 3) la lògica i la física del món ficcional han de ser compatibles amb les del món real, per tal que els realemes es puguin transferir del món real al món ficcional.

Amb tot, hem de tenir present que els anacronismes literaris són fruit de la creativitat de l'artista. I els considerem tant si són involuntaris com si són deliberats: en aquest darrer cas parlariem d'*anacronismes literaris intencionats*.

Perquè l'anacronisme, malgrat la tendència popular –però també cultural i literària–, que du a pensar que és un element negatiu, una manca de coneixement de l'autor que l'ha creat, o una pifiada puntual, pot ser també previst, intencionadament creat per l'autor amb un propòsit específic. Pensem llavors que els anacronismes literaris poden ser *funcionals*, és a dir, poden respondre al desig de l'autor, que els ha creat amb una intenció expressa, una voluntat d'assolir una funció determinada. En aquest context, podríem parlar de diversos tipus d'anacronismes funcionals, si bé els més usuals serien, al nostre parer, els *anacronismes còmics* i els seus oposats, els *anacronismes tràgics*.

Els *anacronismes còmics* serien aquells que, en barrejar elements de diverses èpoques, poden crear comicitat. No són d'ús exclusiu a la literatura, sinó que en trobem molt sovint a la cinematografia històrica d'intenció còmica. La seua proliferació pot generar el desconcert del lector (o de l'espectador). Aquesta estratègia pot respondre a una intenció de sàtira política que, manipulant i barrejant fets i personatges històrics, provoca la rialla i, a la vegada, evoca certes reflexions.

D'altra banda, podríem parlar d'*anacronismes tràgics* quan la seva funció és precisament la contrària, és a dir, crear *tragicitat*. El recurs a la *tragicitat* mitjançant anacronismes és un fenomen molt més complex que l'anteriorment esmentat. L'autor hi recorre per a estimular i incrementar l'empatia del lector envers el sofriment patit per les figures literàries del seu text narratiu i, paral·lelament, per a denunciar uns fets traumàtics. És per això que aquí parlarem de l'*anacronisme* del trauma com aquell recurs literari que pretén provocar la identificació del lector amb l'ideari dels perdedors i els seus sentiments. En aquest context, els estudis sobre el trauma a la literatura publicats a partir de la postguerra europea han generat una copiosa obra assagística. A partir de la teoria freudiana, Ann Kaplan proposa una distinció entre el «trauma victim» i el «vicarious or secondary trauma» (Kaplan 2005). El primer seria el trauma viscut en primera persona, el trauma contat directament per l'individu que l'ha experimentat, mentre que el segon seria

el trauma que experimenten les persones a les quals els relaten les vivències traumàtiques, com els familiars més directes o els professionals que els assisteixen (metges, psicòlegs, psiquiatres o advocats). Kaplan aplica aquests conceptes per a teoritzar sobre la influència del trauma en els lectors i en els espectadors, i afirma que «the reader or viewer of stories or films about traumatic situations may be constituted through vicarious or secondary trauma» (Kaplan 2005: 39). I més endavant continua: «Perhaps literary and film scholars were distracted from studying the reader or viewer position by focusing on events within a fictional or documentary text and studying the representation of trauma in terms of protagonists» (Kaplan 2005: 41).

3. Alguns exemples d'anacronismes del trauma

L'impacte del trauma en els lectors és un dels objectius de l'escriptura ficcional que, a partir de les conseqüències de les guerres i altres tipus de conflictes bèl·lics, vol construir una *realitat històrica* on destaquí la tragèdia de les catàstrofes humanes provocades per l'abús del poder i la submissió imposada mitjançant la repressió física i/o psicològica.

La representació de l'experiència traumàtica que se'n desprèn –sovint impregnada d'ideologia–, està plena de recursos estilístics i textuais que volen convèncer el lector (o l'espectador, en el cas del cinema) de la injustícia i el trauma viscut pels personatges. En darrer lloc, el trauma ficcional ha de poder experimentar-lo el propi lector, com un «trauma secundari». Així, a la narrativa d'arrels històriques que tematitza la brutal repressió que patiren els republicans durant la Guerra Civil a Mallorca percebem una abundància d'*anacronismes traumàtics*, fets històrics reals que els escriptors han modificat, han instrumentalitzat literàriament per tal d'augmentar-ne la tensió literària. No són, per tant, esdeveniments fruits de la ficció, sinó fets històrics desplaçats cronològicament en els textos narratius. Molt sovint són procrónismes, fets avançats al moment real en què s'esdevingueren. La seua proliferació no respon a un recurs a la ucronia, és a dir, la ucronia com s'empra habitualment: l'autor textual reescriu la història des del present, però no ho fa per a preguntar-se què hauria passat si un fet històric hagués succeït en un moment diferent del que realment succeí, ni tampoc es demana si la modificació d'aquest fet hauria tingut altres conseqüències històriques, ni posa en dubte la història oficial sobre el tema que tracta ficcionalment. La multiplicació dels *anacronismes del trauma* respon a la necessitat autorial d'augmentar la tragicitat narrativa ficcional.

Probablement l'esdeveniment històric convertit en *anacronisme del trauma* que apareix més sovint en aquest tipus de narrativa és el desembarcament de les tropes republicanes a la costa manacorina l'estiu de 1936, concretament a les platges de la Punta de n'Amer, fet conegut popularment a Mallorca com el «desembarcament d'en Bayo». Aquesta expedició, formada notablement per milicians de tota casta política, soldats, personal sanitari de la Creu Roja, etc., que provenien sobretot dels ports de Barcelona i Tarragona, estava a les ordres del capità Alberto Bayo Giroud. El desembarcament de les tropes començà el 16 d'agost de 1936, i es replegaren el 12 de setembre del mateix any, deixant centenars de morts i ferits a l'illa. La brutal repressió que dugueren a terme els falangistes mallorquins un cop alleujats de l'amenaça republicana ha estat la font històrica de diverses obres novel·lades. Molt sovint, aquest esdeveniment històric, juntament amb

l'estada de les tropes feixistes italianes, s'emplaça temporalment segons la voluntat de cada escriptor: alguns narradors situen el desembarcament de Bayo ja el mes de juliol, i d'altres amplien l'estada de les tropes italianes fins a finals de la Guerra Civil, quan en realitat, malgrat haver estat autors de grans massacres, només van romandre a Mallorca fins a finals de 1936 (Arnau i Segarra 2016).

En aquest context, alguns anacronismes serveixen als escriptors per augmentar la veracitat, l'autenticitat del seu relat, tot introduint personatges històrics en moments en què no pertoca temporalment, com les al·lusions a Georges Bernanos, l'escriptor filofeixista i catòlic francès, autor de *Les grands cimetières sous la lune* que apareix a *El misteri del Cant Z-506*, de Miquel Ferrà Martorell. En aquesta novel·la, protagonitzada per Ramón Franco, el germà aviador del general Francisco Franco, que va viure a Mallorca durant la Guerra Civil, l'escriptor Bernanos apareix a Mallorca l'any 1938 (Ferrà Martorell 1985: 18), quan és sabut que l'autor francès va abandonar l'illa als voltants de la Pasqua de 1937:

28 d'octubre de 1938. [...] Diu Bernanos, George Bernanos, aquest que quan passa per davant la tertúlia militar del Bar Formentor o del Casino mira de coa d'ull i es fa dissimuladament el senyal de la Creu, que això no és això. Sí, Bernanos el novel·lista que sol defugir la mirada de Ramon [Franco] i no acaba: "Els cafès de Ciutat de Mallorca, ciutat ara franquista, estan estibats de gent armada que juga al dòmino als matins i va a la caça de rojos a s'horabaixa. Molt sovint no hi ha judicis. Només gent afusellada. A la nit es produeixen els habituals *paseos*, i així, amb l'excusa de ser interrogats, els sospitosos són trets de casa seva, arrencats dels llits i dels braços de la dona, duits en camions als afores de la vila, i allà, un a un, exterminats d'un tret al cap. L'endemà al matí, el batlle va per les cases dels executats per tal de lliurar a cada vídua el certificat de la defunció on la causa de la mort és sempre la mateixa: congestió cerebral..."

I Ramon sap que Bernanos, que ha anat com un fantasma d'un cap a l'altre de l'illa sense creure el que veien els seus ulls, plora per aquest cristianisme que ara s'utilitza per matar (Ferrà Martorell 1985: 15, 18).

D'altra banda, i tornant a les tropes feixistes italianes instal·lades a Mallorca, cal destacar la presència en aquesta literatura del famós *conde Rossi* –que ni era compte ni nomia Rossi⁶– i els seus sanguinaris *Dragones de la muerte*, també obeeix a la voluntat dels escriptors d'aprofundir en el dolor causat pels afusellaments indiscriminats que feren els italians, així com els bombardeigs de Barcelona fets per avions italians que s'enlairaven a Mallorca. Aquest fet és situat en diversos espais temporals, segons el narrador. Per exemple a la novel·la *El sol surt al crepuscle* (1993), de Josep Maria Palau i Camps, l'autor reubica l'arribada dels assessors militars italians abans mateix del desembarcament de les tropes republicanes, és a dir abans del 12 d'agost del 36, quan en realitat els italians arribaren més tard, el 26 d'agost del mateix any:

⁶ Nomia Arconovaldo Bonacorsi (Bolonya, 1898 - Roma, 1962). Molta informació sobre aquest personatge infame la trobareu a Massot i Muntaner 1988.

Un dia aparegueren pels carrers de Palma uns homes. De fet ningú no sabia ni com ni quan havien arribat. No eren gaires, però se'ls veia per tot arreu. L'uniforme feia pensar que era un mateix home repetit indefinidament, cosa que accentuava, encara, l'expressió del seu rostre, en tots ells la mateixa. Era una expressió de duresa volguda; la mirada fera, els llavis sempre closos amb força, feien que els rostres semblessin iguals i iguals als de l'home que e, en aquells dies, governava la terra d'on havien vingut.

[...] El cap d'aquests homes -el cognom del qual en la seva llengua era el nom del color que les autoritats de Mallorca donaven als seus adversaris- era un home alt, corpulent [...] Al cap de pocs dies d'haver arribat corria la brama que era ell, en realitat, qui manava a Mallorca, també que gaudia de gran predicament entre la gent benestant (Palau i Camps 1993: 87-88).

Més endavant es parla del desembarcament d'en Bayo sense fer-ne una al·lusió nominativa, sembla que els soldats i els falangistes mallorquins estaven forçats a lluitar contra un enemic desconegut:

Havíem arribat, feia vuit dies, encaixonats en autocars i camions com sardines dintre una llauna, a contenir els de l'altra banda que havien desembarcat a cinquanta quilòmetres de Ciutat. La cinquantena de quilòmetres fins aquell port es va fer en un silenci tan negre que com la nit. Arribaràrem esporuguits. Amb una por tal que ni la camisa ens tocava a la pell. Ni les dosis massives de conyac que ens havien repartit al pati de la caserna abans de partir, havien estat suficients per a treure del nostre pensament la consciència del perill que, per no saber exactament quin era, ens feia, sentir-nos més temorencs (Palau i Camps 1993: 106).

Especialment nombrosos i intencionats són els anacronismes a la novel·la *Carrer de l'Argenteria 36*, d'Antoni Serra. Aquesta novel·la narra la vida quotidiana d'una parella de vells argenters xuetes, descendents de jueus conversos, durant l'estiu de 1936. Ignasi i Nina viuen, com molts d'altres xuetes, al carrer de l'Argenteria, en ple Call de Ciutat. Per tal de denunciar la brutal repressió contra la població mallorquina d'esquerres (sindicalistes, polítics, familiars de represaliats, etc.) i la persecució irracional del col·lectiu xueta per part dels falangistes locals –sota el control dels militars sublevats–, Serra condensa tota una sèrie de fets històrics en un període de temps delimitat que no se correspon amb la realitat històrica *stricto sensu* (Arnau i Segarra 2003). Amb aquest objectiu, l'execució del batle Emili Darder⁷ i Alexandre Jaume⁸, o l'atrocitat inhumana que significava el fet d'anar a berenar d'ensaimada amb xocolata calenta després d'haver presenciat els afusellaments públics que tenien lloc de matinada davant les tàpies del cementiri de Palma⁹, no són més que anacronismes literaris la funció dels quals és

⁷ Emili Darder (1895-1937), metge i darrer batlle republicà de Palma, fou afusellat el 24 de febrer de 1937, sis mesos més tard de l'emplaçament temporal de la novel·la d'Antoni Serra.

⁸ Alexandre Jaume Rosselló (1879-1937) fou un polític socialista mallorquí, afusellat també el 24 de febrer de 1937.

⁹ Els afusellaments massius de republicans s'intensificaren després del replegament de les tropes de Bayo, és a dir, a partir de finals de setembre de 1936.

intensificar la maldat dels falangistes mallorquins per aconseguir l'empatia del lector cap a la causa republicana:

– Avui comença el consell de guerra contra aquesta genteta republicana que n'han fet de tot color... Ja saps a qui em referesc, supòs... Bé, tothom sap que els conemnarán, perquè com diu l'Evangelí, l'herba dolenta, l'han d'arrabassar de rel, si no volen que cresqui una alta vegada... S'ha previst que els ajusticiaran prest, d'ací a poc, potser a finals d'aquest mes, o fins i tot, abans de deu dies (Serra 2015: 158).

I Ignasi experimenta una mescla d'angúnia i pànic, però el periodista falangista prossegueix, amb orgull i arrogància:

Som un home ben informat. Ho sé tot d'aquesta ciutat... i els Darders i companyia, els afuselaran abans d'acabar el mes. Confii, Ignasi, perquè si no ho fes així no sabia què pensar, i no voldria haver de pensar res dolent de tu, que t'hi veurà al cementiri. Et faig a saber que hi haurà la millor gent d'aquesta ciutat, els creients convençuts, els homes de bé, els patriotes de primera línia (Serra 2015: 158).

Ignasi passa en vetlla la major part de la nit anterior als afusellaments. Té por, li manca l'aire. A les cinc del matí decideix anar a l'afusellament. Té només una hora per a posar-se la roba del diumenge i caminar ràpidament fins als cementiri. En arribar-hi, veu que molta gent se saluda com si se conegués de sempre «Aquests hi han vingut com podien haver anat als toros. El gustet que passaran de veure sang fresca, rondinà» (Serra 2015: 162). Després dels afusellaments, la gent aprofitava per fer tertúlia, la qual continuaria «A Can Joan de s'Aigo, a prendre'ns una bona tassa de xocalata amb ensaïmades, i així farem una mica de bulla» (Serra 2015: 163).

Més allunyada en el temps encara seria la notícia de que els falangistes volien fer un llistat de xuetes per a lliurar-lo com a present a Adolf Hitler, i poder així enviar tots els xuetes als camps de concentració alemanys. En realitat, aquest fet, popularment conegut a Mallorca però fins ara de difícil documentació històrica, tingué lloc l'any 1941, quan els falangistes demanaren al bisbe Josep Miralles un llistat dels descendents dels jueus conversos, cinc anys més tard de l'època en què Antoni Serra ambienta la seua novel·la. Així, Nasi, atemorit i amb gran inseguretad, s'adreça a l'advocat xueta i falangista Gabriel Cortés per a informar-se'n:

– He sentit dir que Falange prepara unes llistes de tots nosaltres, vull dir de tots els que duim els llinatges... – Ignasi no acabà la frase. Emmudí. Fità atentament la cara del misser per veure-hi la reacció, per saber segur si el trobava ridícul o simplement un foll acollonit, pensà. Es remogué en el seient, nerviós, però prosseguí: –En una paraula, senyor misser, que segons m'han dit, als xuetes i pronuncià la paraula que fins a aquells moments mai no havia dit-, sí, als xuetes, ens volen entregar als alemanys.

L'advocat no contestà de moment, com si Ignasi no li hagués dit res de nou.

– Vostè no es pot imaginar el patiment de la meua dona –mentí de bell nou Ignasi–. No s'hi pot viure, a ca nostra, em cregui. No tenim ni un moment d'assossec d'ençà que ho sabem. Per això, he pensat que vostè, que és un home de lletres, influent i ben informat, me n'ha de

dir qualque cosa en clar, de tot això de les llistes. Creu que correm perill? Creu que ens n'hauríem d'anar? O troba que ens podem estar a ca nostra tranquils, sense por? L'advocat el fità atentament, però Ignasi va pensar per un moment que un llampec de dubte li havia travessat els ulls (Serra 2015: 101).

Efectivament, el clima advers a tot allò relacionat amb el judaisme havia provocat la demanda d'una «relació dels descendents de jueus mallorquins per poder deportar-los a camps de concentració –posteriorment camps d'extermini–, tal com s'estava fent a Alemanya amb els jueus, principalment» (Font 2007: 154). La Falange va encarregar al bisbe Miralles Sbert i a l'arxiver diocesà Vich Salom que els facilitessin l'elaboració d'aquestes llistes. L'arxiver redactà un informe en què precisava que aproximadament el 35% del total de la població mallorquina tenia sang jueva, amb la qual cosa l'assumepte filonazi caigué pel seu propi pes (Forteza Pinya 1966: 159-162).

4. Conclusions

Tot plegat, aquests anacronismes són històrics en la mesura en què es tracta d'esdeveniments històrics documentats, però que en aquesta narrativa estan desplaçats temporalment. Els anacronismes, doncs, marquen diferències i paral·lelament creen continuïtat. Remeten a l'especificitat històrica de les formes de pensament i existència d'un moment històric determinat.

L'anacronisme forma part de l'essència del pensament lineal humà, basat en la continuïtat cronològica com a base de qualsevol ideari:

[...] la narración histórica y la narración ficcional obedecen a los mismos mecanismos estructurales y sólo se diferencian pragmáticamente. En los dos casos estamos ante construcciones de realidad, elaboraciones discursivas cuya definición no se plantea ya en el nivel ontológico sino en el pragmático, es decir, en el territorio de los pactos y de las funciones atribuidas culturalmente a los discursos (Fernández Prieto 1998: 148).

Els anacronismes no poden ser reduïts a un error cronològic, tant si són immersos en un text històric com en un text de ficció, ni tampoc en cap altra manifestació cultural en la qual es poden inserir. Els anacronismes literaris no són només representacions del *present* i del *passat*, o del *present* i el *futur*, sinó una sèrie de *resents* que en les situacions de comunicació literàries es fonen, es dissolen.

Els *anacronismes del trauma* són anacronismes artístics, especialment literaris o cinematogràfics, que contenen una forta càrrega ideològica: transmeten un missatge polític implícit que a la vegada és clar i precís. Al seu voltant s'estableix un discurs polític i ideològic que, des del present, intenta explicar el passat a un públic actual. Un passat traumàtic que es vol intensificar mitjançant l'ús d'aquestes modificacions cronològiques, la funció de les quals és la identificació del lector o l'espectador amb la injustícia que l'autor vol posar de manifest, i la seua empatia per la causa que es defensa implícitament.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Bernanos, G. (1938), *Les grands cimetières sous la lune*, Paris, Plon.
 Ferrà Martorell, M. (1985), *El misteri del cant Z-506*, Barcelona, Planeta.
 Palau i Camps, J.M. (1993), *El sol surt al crepuscle*, Palma de Mallorca, Editorial Moll.
 Rodoreda, M. (1989), *Quanta, quanta guerra*, Barcelona, Club Editor.
 Serra, A. (1988), *Carrer de l'Argenteria, 36*, Barcelona, Editorial Pòrtic.

B. Letteratura secondaria

- Arnau i Segarra, P. (2003), *La imagen del xueta en la literatura mallorquina contemporánea: "Carrer de l'Argenteria, 36" de Antoni Serra*, dins P. Joan i Tous i H. Nottebaum (a cura de), *El olivo y la espada: Estudios sobre el antisemitismo en España (siglos XV-XX)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, pp. 478-493.
 Arnau i Segarra, P. (2016), *Narrar el fracaso y la barbarie: la representación literaria del desembarco del capitán Bayo en Mallorca*, dins *Novela Histórica e Historia Militar. Actas del II Congreso Internacional de Historia Militar*, a cura de E. Martínez Ruiz, Madrid, Ministerio de Defensa, pp. 425-436.
 Brander, M.L. (2011), *Der Anachronismus als literatur und kulturwissenschaftliche Kategorie*, dins *Anachronismen – anachronismes – anacronismi – anacronismos: Atti del 5. Dies Romanicus Turicensis; Zurigo, 19-20 giugno 2009*, a cura de C. Albizu, Pisa, ETS, pp. 13-27.
 Braun, H. (1966), *Hier irrt Goethe – unter anderen. Eine Lese von Anachronismen von Homer bis auf unsere Zeit*, München, Deutscher Taschen Verlag.
 Even-Zohar, I. (1985), *Les règles d'insertion des 'réalèmes' dans la narration*, dins "Littérature", 57, pp. 109-118.
 Fernández Prieto, C. (1996), *Poética de la novela histórica como género literario*, dins "SIGNA", 5, pp. 185-202.
 Fernández Prieto, C. (1998), *Historia y novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Editorial Eunsa.
 Fernández Prieto, C. (2004), *El anacronismo: Formas y funciones*, dins *Literatura e Historia. Actas do Colóquio Internacional Literatura e História*, Porto, a cura de M. de Fátima Marinho-Publicaciones da Faculdade de Letras de la Universidad de Porto, vol. I. pp. 249- 259.
 Font, M. (2007), *La fe vençuda. Jueus, conversos i xuetes a Mallorca*, Palma de Mallorca, Miquel Font Editor.
 Forteza Pinya, M. (1966), *Els descendents dels jueus conversos mallorquins*, Palma de Mallorca, Editorial Moll.
 Kaplan, E.A. (2005), *Trauma and Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Jersey-London, Rutgers University Press New Brunswick.
 Massot i Muntaner, J. (1988), *Vida i miracles del "Conde Rossi". Mallorca, agost-desembre 1936 / Málaga, gener-febrer 1937*, Barcelona, PAM.
 McHale, B. (1987), *Postmodernist Fiction*, London, Methuen.
 Petit, Ai. (2002), *L'anachronisme dans les romans antiques du XIIe siècle. Le Roman des Thèbes, le Roman d'Énéas, le Roman de Troie, le Roman d'Alexandre*, Paris, Honoré Champion Éditeur.
 Schmidt-Biggemann, W. (2003), *Geschichte, Ereignis, Erzählung. Über Schwierigkeiten und*

Besonderheiten von Geschichtsphilosophie, dins A. Speer (a cura de), *Anachronismen*, Würzburg, Königshausen&Neumann, pp. 25-50.

Serra, M. (2015), *Anacronismes tecnològics: Mercè Rodoreda, Åsa Larsson, Martí Gironell*, dins *Núvol*, 23-III-2015 <<http://www.nuvol.com/noticies/tecnologics-merce-rodoreda-asa-larsson-marti-gironell/>> [20-VIII-2015].

PILAR ARNAU I SEGARRA is a Professor of Catalan and Literary Criticism. She has a degree in Translation and Interpreting Studies from the Universitat Autònoma of Barcelona, and in Didactics of Foreign Languages to Adults from the Université de Toulouse-Le Miral. She also has a degree in Philology with a Maîtrise in Contemporary Mallorcan Narrative from the Université de Toulouse-Le Miral, published in *Documenta Balear* in 1999. She has a masters degree in Llengua i Literatura Catalanes from the Universitat de les Illes Balears, where she is currently preparing her doctoral thesis on *Literatura exòfona Catalana*. She has also studied at the Universities of Trieste, Bochum and Hamburg, and she developed her doctoral researches in Canterbury and Turin. Her publications can be found on the website of the Universitat de les Illes Balears <www.uib.cat/depart/dfc/litecont/equipilararnau.html>

E-MAIL parnausegarra@gmail.com

HUMOR I PARÒDIA. PERSPECTIVES TRENCADORES EN EL RELAT HISTÒRIC¹

Silvia GRASSI

ABSTRACT • Interpreting the construction of memory as a cultural process, this article is based on the premise that it is important to examine the institutions responsible for this construction and their aims. Considering the television medium as one of these institutions, I focus on ideological meanings embedded in the narratives of Catalan television period dramas. In particular, I analyze the television series *La memòria dels Cargols* (1999) which presents a parody of both the hegemonic discourses of Spanish institutions and the official discourses of Catalan institutions.

KEYWORDS • National Memory, Counter-Memories, History Wars, Television Series, Catalan Television.

Tenint com a marc teòric una conceptualització constructivista de les identitats nacionals i la definició de Louis Althusser del mitjà televisiu com a «Ideological State Apparatus» (Althusser 1989) el projecte que estic desenvolupant a la Universitat d'Oslo analitza com les narracions televisives construeixen imaginaris nacionals. En aquest treball em centro en les narracions històriques de la televisió. En la primera part faig una introducció del marc teòric de la meva recerca i en l'última part analitzo la sèrie *La memòria dels Cargols*. Les reflexions teòriques ocupen una part important. Això es deu al fet que acabo de començar aquest projecte que tracta de temes als quals m'apropro per primera vegada.

Benedict Anderson defineix una nació com una comunitat imaginada (Anderson 1991). Aquesta comunitat es crea a través d'allò que Homi K. Bhabha anomena una construcció narrativa de la nació (Bhabha 1990). En aquest sentit, la identitat nacional no

¹ Aquest article és el resultat de la recerca conduïda en el marc del projecte “Discourses of the Nation and the National” del departament de Literature, Area Studies and European Languages de la Universitat d'Oslo.

és natural, intrínseca en nosaltres mateixos, sinó que és una representació feta d'experiències compartides i històries narrades, val a dir que es construeix amb discursos. La percepció de la nostra identitat nacional s'adquireix a través d'un procés de socialització i una de les institucions socialitzadores més poderoses és, sense dubte, la televisió. Per Stuart Hall, la televisió és un instrument actiu en la construcció selectiva de l'imaginari social (Hall 1977). Per això, les narracions televisives representen un recurs per a la construcció de projectes identitaris personals i col·lectius. Segons Barker, «by identity project is meant the idea that identity is not fixed but created and built on, always in process; a moving towards rather than an arrival» (Barker 1999: 3).

Per aquest motiu, després de la transició, la Generalitat de Catalunya va considerar com una prioritat la creació d'un servei de ràdio i televisió públics. Els objectius per dur a terme aquest projecte eren ambiciosos i contrastaven amb la idea del Director General de RadioTelevisión Española, segons el qual les televisions autonòmiques havien de ser «antropológicas y complementarias» (Gifreu – Casasús 2003) a les dues cadenes estatals. Malgrat això, la idea d'una televisió folklorica va ser rebutjada en favor d'una «televisió total», segons la definició de Jaume Ferrús: una televisió creada amb l'objectiu de construir un espai virtual en el qual els catalans poguessin reconèixer-se, funcionant, així, com un element de cohesió social i com un instrument que contribuís a la narració d'un imaginari nacional (Ferrús 1991). Com afirma Josep-Anton Fernández, el servei televisiu públic de Catalunya aspira a produir i a disseminar «a national narrative able to compete successfully for loyalties and adhesion (both rational and affective; on the part of both consumers and producers), and thereby to delimit a cultural and media space – both industrial (as system of production, distribution, and consumption of cultural goods) and symbolic (as a universe of reference)» (Fernández 2005: 222).

La Corporació Catalana de Ràdio i Televisió sempre ha insistit en definir el servei de ràdio i televisió públics de Catalunya com a nacional. Segons Lluís de Carreras, «les televisions que desenvolupen la funció de representar una comunitat que es pot identificar políticament com a nació i que s'ha creat o està justificada per ser un vehicle per una llengua o amb l'objectiu de preservar una cultura singular i diferenciada té la vocació d'una televisió nacional» (Carreras 1987: 53). D'aquesta manera, la televisió nacional és un mitjà que assumeix la responsabilitat d'esdevenir una institució i una plataforma de nation-building per una comunitat per a la qual no només és un punt de referència primari sinó que també és un element entorn al qual se centren els seus continguts. De Moragas, Garitaonandia i Lopez defineixen aquesta funció amb el concepte de proximitat: «El concepto de proximidad aplicado a la televisión tiene que ver con la idea de que entre la emisora y sus receptores existe un escenario de experiencias compartidas, cosa que, en definitiva, se verá reflejada en los contenidos de la programación» (Moragas – Garitaonandia – López 1999: 19).

Tal i com indica Price una de les funcions de les anomenades televisions nacionals ha sigut reforçar la comunitat que constitueix l'estat (Price 1995: 19). En aquest sentit Catalunya representa un cas molt interessant perquè, encara que no sigui un estat, d'una banda s'identifica políticament com a nació i, de l'altra, com ja he comentat, s'ha dotat d'un servei televisiu públic que compleix els requisits d'una televisió nacional. Per això,

la televisió pública catalana representa un espai de conflicte discursiu sobre la identitat i un espai social on poder negociar la memòria col·lectiva.

Representar el passat amb l'objectiu de reforçar una identitat nacional és un aspecte fonamental de totes les televisions nacionals. Tanmateix, quan la nació i l'estat coincideixen la construcció del passat és legitimada per les estructures de l'estat, que amaguen el caràcter arbitrari de la construcció, segons el procés de nacionalisme banal descrit per Billig (1995). Al contrari, quan una nació no té un estat que la legiti, la construcció de les seves narracions es fa evident també perquè aquestes contrasten amb les narracions dominants promulgades per l'estat. En aquests contextos es pot produir allò que Linenthal i Engelhardt anomena «history wars» (Linenthal – Engelhardt 1996), és a dir, interpretacions i narracions oposades sobre un mateix fet històric.

Segons Stock, els estats aspiren a produir narracions del passat amb força suficient com per «supercede the differing economic and social backgrounds of the participants, welding them, for a time at least, into a unit» (Stock 1990: 150). Els processos de memòria són fonamentals per la nostra capacitat de concebre el món i la memòria és un dels mitjans a través del qual construïm les nostres identitats. James Wertsch afirma que «members of all sorts of groups recognise the inherent link between memory and identity and make special efforts to promulgate their account of the past. The modern state stands apart, however, in the level of resources and authority it can muster when creating a usable past and restricting competing efforts» (Wertsch 2002: 68). Els estats tendeixen a sostenir que les seves narracions són objectives i pretenen que aquestes siguin acceptades pels ciutadans, per tal de crear una comunitat imaginària lleial.

Mead sosté que només el present és real, mentre que el passat pateix un constant procés de construcció en el present i a través d'aquest. Michel Foucault en *L'archéologie du savoir* afirma que el futur s'anticipa sempre a sí mateix, mentre que el passat no para de desplaçar-se (Foucault 1969: 229). Aquesta perspectiva definida 'presentist memory approach' té en *The invention of traditions* de Hobsbawm i Ranger la seva obra més coneguda (Hobsbawm – Ranger 1983). Segons Hobsbawm i Ranger, el passat s'emmotlla per servir els interessos dominants del present: «Invented traditions are used as a means of exercising power, to establish and legitimize institutions, to symbolize social cohesion and to socialize individuals to the existing social order» (Mistral 2003: 57). En la mateixa línia, Plumb a *The Death of the Past* afirma que «authority once achieved must have a secure and usable past» (Plumb 1969: 41), mentre que Bodnar, amb aquesta perspectiva, elabora el concepte de memòria pública: «Public memory is a body of beliefs and ideas about the past that help a public or a society understand both its past, present and by implication, its future». Per Bodnar la construcció de la memòria pública és un procés comunicatiu i cognitiu, el principal focus del qual no és el passat sinó «serious matters in the present such as the nature of power and the question of loyalty to both official and vernacular culture» (Bodnar 1992: 15).

Aquesta perspectiva ha estat rebutjada per alguns autors que la critiquen per reduir el concepte de memòria col·lectiva a la idea d'ideologia o 'falsa consciència'. Els autors que utilitzen el 'popular memory approach' consideren que la memòria d'un grup social o cultural no es pot reduir sempre a l'objectiu polític de sostenir les relacions de poder, ja

que no és només imposada des de dalt. La perspectiva de la memòria popular reconeix que la narració del passat és instrumental i influïda pels interessos del present i que les polítiques i els processos entorn la memòria són conflictius. Tanmateix, aquesta perspectiva rebutja la idea d'una col·lectivitat sense *agency*. Al contrari reconeix als membres del grup la capacitat de crear *counter-memories* respecte a les narracions dominants. Barbara Misztal reconeix també la possibilitat que aquestes contra-memòries, si aconsegueixen subvertir les narracions dominants, es puguin transformar elles mateixes en un discurs dominant (Misztal 2003: 66). Les narracions històriques promulgades per les institucions catalanes es troben en una situació ambigua, ja que d'una banda són 'contra-memòries' respecte a les narracions hegemòniques de l'estat espanyol i, d'altra banda, són narracions promulgades per institucions amb l'objectiu de sostenir un projecte nacional i crear una comunitat imaginària lleial.

Jo interpreto la construcció de la memòria com un procés social i cultural. Per aquest motiu és important analitzar les institucions responsables d'aquesta construcció i els seus objectius. Utilitzaré per tant l'anomenada 'Discourse analytical perspective', segons la qual la construcció de la memòria és una pràctica discursiva. De fet, jo comparteixo amb Wertsch que les institucions no poden construir la memòria col·lectiva directament, sinó que produeixen instruments culturals en la forma de textos narratius (Wertsch 2002: 117) que poden ser interpretats, acceptats o rebutjats en maneres diferents per part dels membres del grup al qual es dirigeixen.

Un dels objectius amb què va néixer TV3 era «recuperar la memòria històrica del país» (*Deu anys de TV3* 1993). Rebutjant una interpretació essencialista de la 'història', jo no comparteixo l'ús del verb recuperar: el passat no és un objecte perdut que s'ha de trobar, sinó que considero que és una narració que canvia constantment segons qui, quan i en quin context la narra. Per això, la funció de TV3 no és tan sols 'recuperar la memòria històrica', sinó narrar els esdeveniments del passat des d'un punt de vista i una perspectiva específics.

A partir dels anys '90 es va viure allò que Barbara Misztal anomena «commemorative fever» (Misztal 2003: 2). TV3 no va ser una excepció amb documentals com *Els nens perduts del franquisme* (2002), *Els maquis, una guerra silenciada* (2005) i *Franco visita a Catalunya* (2006). Tanmateix, aquesta funció de construcció i negociació de la memòria col·lectiva s'ha desenvolupat no només en el gènere del documental, sinó també en la ficció amb sèries com *La memòria dels Cargols* (1999) i *Temps de silenci* (2001).

He decidit focalitzar la meua atenció sobre aquest gènere perquè considero que no s'ha de subestimar el paper de les sèries televisives com a productes ideològics. John Fiske i John Hartley interpreten els textos de ficció televisiva com a llocs polisèmics per la generació de significats ideològics (Fiske – Hartley 1978: 19). Per Rachel Moseley i Jacida Read les representacions culturals en la televisió adquireixen una importància molt significativa gràcies al poder de la representació de promoure i contestar la dominació (Moseley – Read 2002: 238). Els programes d'entreteniment juguen un paper crucial en aquest sentit perquè, segons Terry Lovell, encara que no siguin pensades principalment per ser un vehicle per la transmissió d'idees també les sèries de televisió produeixen idees i aquestes es poden segurament posicionar en termes ideològics (Lovell 1981: 47). Aquest és el motiu pel qual em centro en les sèries de televisió: encara que el seu paper ideològic

sigui menys evident que en altres gèneres com ara les notícies i les tertúlies, el seu poder de construir significats culturals i polítics mereix escrutini. Tampoc s'ha de cometre l'error de sobreestimar el paper del mitjà televisiu i subestimar el paper actiu de la audiència. Per això, jo interpreto les narracions televisives com a recursos per a la construcció d'identitats col·lectives, ja que aquestes són activament apropiades i utilitzades pels espectadors en maneres diferents. Com suggereix Barker, la televisió no construeix identitats com si fos una agulla hipodèrmica sinó que ofereix materials perquè l'audiència els pugui interpretar i incorporar en els seus projectes identitaris tant personals com col·lectius (Barker 1999: 7).

L'última part d'aquest treball analitza la sèrie *La memòria dels Cargols* emesa per TV3 des del 18 de gener fins al 12 de juliol del 1999. Aquesta sèrie presenta en clau d'humor alguns dels moments més importants de la història de Catalunya. *La memòria dels Cargols* narra les vicissituds d'una família ordinària, els Cargols, que s'entrellacen amb la història del país. Per tant la sèrie utilitza un mètode inductiu de narració: esdeveniments històrics com la Reconquesta Cristiana, La guerra dels Segadors o La guerra civil es viuen des d'una micro-perspectiva, la d'una família de classe baixa. Aquesta micro-perspectiva contrasta amb la típica narració històrica promulgada pels estats-nació i les seves institucions. De fet, segons François Furet «Within the collective experience of humanities, what witnesses have found most fascinating and what lends itself best to narrative is the saga of great men and of states. Little wonder, then, that history [...] developed into chronicles of power and war. The divisions of the narrative tended to underline the misfortunes and the victories of mankind – the great moments of history» (Furet 2001: 270).

O'Donnell i Castelló hi veuen una constant en l'elecció d'aquesta micro-perspectiva en les sèries catalanes dels anys '90 i principi del 2000 com *La memòria dels Cargols* (1999), *Temps de silenci* (2001) i *Històries de Catalunya* (2003). Encara que aquesta micro-perspectiva no sigui ni molt menys exclusiva de les narracions creades en contextos de nacions sense estat, en la seva opinió el fet que la ficció històrica catalana d'aquests anys eviti parlar de reis i conquistadors per concentrar-se en la història popular està lligat a aquest context: «Quizás esto también se deba a la imposibilidad de narrar una Historia en mayúsculas, basada en los dirigentes y las elites, cuando desde el punto de vista del narrador se considera que, a partir de cierto momento del pasado, 'tus reyes' o 'tus dirigentes' dejaron de hecho de ser percibidos como 'los tuyos'» (Castelló – O'Donnell 2009: 194).

La sèrie està ubicada en Santa Gueraula, un lloc fictici que, en la intenció dels autors, representa un poble típic de l'interior de Catalunya. En aquest microcosmos hi conviuen diferents classes socials: la classe treballadora, el clero i la noblesa. Una de les principals fonts d'humor en la sèrie és la incapacitat dels catalans de trobar acords per solucionar junts els seus problemes. La classe treballadora està sovint dividida tal i com ho representa la rivalitat entre la família dels Cargols i la dels Esclatasang, la noblesa es demostra sempre distant dels problemes de la gent i el clero està més aviat interessat en mantenir el poder i el control social. A més, els membres de la família dels Cargols representen alguns tòpics socials. Així el pare, en Ramon, propietari d'un petit mas, és conservador i refractari als canvis; la seva dona, la Constança, és pragmàtica i 'pencaire'; el seu germà, el Bernat, és

un rebel i, sent sense terra, és el més favorable als canvis socials radicals; la fadrina és una dona gran, susceptible a la superstició però també dipositaria d'una certa saviesa popular (sovint la sentim pronunciar frases com 'quan s'ajunten els de dalt, els de sota prenen mal'). En cada època històrica, aquests tòpics socials estan interpretats pels mateixos actors i mantenen els mateixos noms i això fa que hi hagi un sentit de continuïtat als problemes socials tractats, com si es volgués subratllar que algunes situacions i les pautes de comportament del 'poble català' es repeteixen al llarg de la història. Per tant, a través d'aquesta caricatura de tòpics socials la sèrie ofereix als catalans una ocasió per reflexionar sobre alguns temes i, al mateix temps, riure's de si mateixos.

La sèrie combina un quadre històric rigorós (per cada episodi dos historiadors havien d'escriure un llarg dossier que els escriptors utilitzaven per crear històries i personatges) amb un to irreverent que sovint serveix per qüestionar o, com a mínim treure ferro, tant a la retòrica hegemònica de l'estat com als discursos oficials de les institucions catalanes. Per exemple, en l'episodi sisè titulat "La guerra dels Segadors" descobrim que l'himne nacional de Catalunya i la cançó *L'estaca* han estat inventats per un soldat de Flandes després de ser operat al cervell per un pagès que es feia passar per metge. Bakhtin ens recorda que l'humor és una forma de resistència al poder i la paròdia és un mitjà crític per confrontar i deconstruir discursos hegemònics (Baym – Jones 2013: 3).

Prenem com a primer exemple l'episodi novè titulat "El decret de Nova Planta". Estem en el 1720 i el *Capitán General* anuncia la visita a Santa Gueraula. El baró i el batlle del poble no han fet complir el decret i, de fet, ni tan sols saben de què va. Quan per fi el troben descobreixen que un dels punts fonamentals del decret era la imposició del castellà, llengua que ningú parla al poble excepte el capellà i el baró. Ni tan sols el batlle el parla. El capellà fa una lliçó ràpida de castellà als habitants del poble i, davant dels escasos resultats, els diu que contestin a qualsevol pregunta del *capitán* amb "desde luego, excelencia", amb resultats molt divertits. L'humor de l'episodi i de la sèrie en general deriva també del fet que situacions lligades al context històric s'utilitzen per comentar qüestions que afecten Catalunya en el present. A vegades, poden ser simples referències com una escena en la qual, com que tots els documents notariais de la baronia estan escrit en català, el baró dóna l'ordre d'amagar-los:

Baró: – Si el *Capitán General* us els demana digueu-li que són a ca l'enquadrador.

Secretari: – A quin, si no n'hi ha cap al municipi.

Baró: – Doncs, el de Salamanca.

Secretari: – No! Que allí se'ls queden.

Però sobretot l'episodi és una ocasió per caricaturitzar la retòrica federalista «de una España variada y plural pero en su esencia una», com diu el *capitán*. En un clar homenatge a la pel·lícula *Bienvenido Mr Marshall* de Berlanga tot el poble es transforma lluint una sèrie de tòpics (des dels vestits andalusos, fins a les sevillanes) per fer una bona impressió al *capitán*.

En altres ocasions són l'indipendentisme i la retòrica centralista de l'estat a ser objecte d'ironia. En l'episodi vint-i-unè titulat "Independència" es viuen les dues hores d'independència de l'octubre 1934. Tanmateix, aquest episodi històric es viu des del punt de vista del petit poble de Santa Gueraula que se sent exclòs tant per la República

Espanyola com per la Generalitat de Catalunya. En una escena els habitants es queixen dels impostos, de la falta d'inversions, de l'actitud i la falta de respecte del Govern Espanyol. «Els de Madrid no ens han preguntat mai res», diu un. «Sí, són com els de Barcelona», li respon una noia. Després d'un moment de silenci, els habitants comencen a discutir sobre el tracte que la Generalitat ha reservat a les Valls de Santa Gueraula i conclouen que la solució millor és constituir un estat per ells mateixos: «La independència és com la botifarra, la millor és la feta a casa!». Però, declarar la independència no és tan fàcil i necessiten un document que la legitimi. El troben a casa del baró: una carta de Pere, el del punyilet, en la qual explica que cavalcant per Santa Gueraula havia perdut una espadenya. «E mentre que aqueixa espadenya no fóra tornada, quedon fora de ma protecció i vassellatge sos pobladors i descendents venidors», es llegeix. Amb aquest document declaren l'estat independent i sobirà de les Valls de Santa Gueraula. Tanmateix, les divisions i la incapacitat dels habitants de posar-se d'acord impedeixen prendre qualsevol decisió. En aquesta situació la família Cargol, cansada del fet que ningú els faci cas, decideix declarar-se estat independent.

Davant de la insubordinació de la família Cargol, el govern de Santa Gueraula, es a dir el govern de l'estat, reacciona de manera contundent amb les armes. «Vosaltres sou l'exèrcit de Santa Gueraula», diu el president; «la vostra missió és vetllar per la unitat de la pàtria». I un habitant afegeix: «I per defensar la constitució votada democràticament per tots els garaulencs. Dit així queda més modern». En tota aquesta situació la dona de Ramon Cargol ja no pot més i li demana el divorci: «Ara vull ser jo independent» li diu. La ironia de l'episodi es troba en què cada moviment dissident acaba convertint-se en dominant per alguns altres. Així la independència de Catalunya és viscuda pels habitants de Santa Gueraula com un procés excloent. La independència de Santa Gueraula és rebutjada per la família Cargol per la discriminació que pateixen; i la independència de la família Cargol és rebutjada per la Constança que està cansada del fet que el seu marit prengui sempre decisions sense consultar-la. En tota aquesta situació concitada tothom s'ha oblidat d'Espanya: la guàrdia civil arriba i arresta tothom, des del govern de Santa Gueraula fins a la família Cargol, després d'haver detingut Companys i els membres del govern de la Generalitat. Els únics dos que escampen l'arrest són el batlle i el capellà que aconseguen disfressar-se d'angelets a l'església. «Ens hem salvat d'una de bona», diu el batlle. «Independència? No hi tornarem mai més!», li respon el capellà. «Mai més... fins a la propera vegada...», ironitzant d'aquesta manera sobre els nombrosos intents frustrats de Catalunya d'aconseguir la seva llibertat.

En l'últim episodi titulat "Fantasmes del passat" tornem al present, el 1999. El batlle i el capellà de Santa Gueraula han trobat l'últim descendent de Ca' Cargol a Mèxic (el seu avi havia emigrat). Bernat és un home deshonest i egoista que, quan arriba i descobreix que el mas que ha hereditat no val res, vol desfer-se'n al més aviat possible. El que ell no sap és que a la casa hi viuen els 'fantasmes del passat': els membres fundadors de la família Cargol que a l'any 1250, fugint dels sarraïns, s'hi van instal·lar. Aquest fantasmes han vist generació darrera generació com la família Cargol passava a través de la història i ara tenen por que la memòria de la família desaparegui: «Què en serà de nosaltres? Ningú ens recordarà. Desapareixerem». Bernat no els veu o sent fins que una nit troba l'arbre genealògic dels Cargols: aquest mateix arbre el veiem a la sigla inicial de

cada episodi i, en el primer episodi, és el que dóna pas a la narració de la història de la família Cargol.



Imatge 1. L'arbre genealògic de la família Cargol

Bernat es queda mirant una foto dels seus antepassats i, a partir d'aquell moment, sense adonar-se'n, comença una conversa amb un dels fantasmes. Com diu Susan Sontag, una fotografia és «both a pseudo-presence and a token of absence, [...] [an incitement] to reverie» (Sontag 1977: 16). Després de la sorpresa inicial, Bernat deixa que els fantasmes li expliquin la memòria de la família Cargol i finalment el noi decideix quedar-se a viure a Santa Gueraula. Per tant, en aquest últim episodi l'element fantàstic funciona com a mecanisme per mobilitzar i resoldre la trama.

La sèrie deixa un final obert. En l'última escena descobrim que, uns anys després, Ca' Cargol s'ha venut a una família d'immigrants. Els veiem arribar amb un matalàs enrotllat sobre el cotxe. Com podeu veure en la imatge sembla un cargol:



Imatge 2. L'arribada del cotxe dels nousvinguts que conclou la sèrie.

Els membres de la família dels nous vinguts estan interpretats pels mateixos actors que interpreten la família Cargol. Arribats a la casa repeteixen en àrab les mateixes frases que els primers membres de la família Cargol havien dit l'any 1250 quan havien vist el mas per primera vegada: la dona es queixa de l'alt preu que els han fet pagar, la filla és entusiasta i el pare conclou la sèrie amb la frase que la va obrir: «A partir d'ara aquesta serà la nostra casa. Aquí hem arribat i aquí ens quedarem». La sèrie per tant suggereix el començament de les històries d'una altra família que, arribada a Catalunya com els Cargols al 1250, formaran part de la història del país.

En conclusió, *La memòria dels Cargols* presenta una paròdia i caricatura de la societat catalana al llarg de la història. Ofereix un missatge crític sobre els processos de 'recuperació de la memòria', ja que, com afirma O'Donnell, «la historia no es lo que pasó, sino la narrativa que actualmente tiene más éxito en términos de establecer un mapa de las causas y efectos de lo que se propone como lo más importante en el pasado, con la vista puesta tanto en explicar el presente como legitimar el futuro» (O'Donnell 2007). No és una casualitat que pee als Antics Grecs, Mnemosyne, la deessa de la memòria, fos al mateix temps mare de la història i també de la poesia, metàfora que suggereix el lligam entre memòria, història i narració. La naturalesa ideològica de les narracions històriques és inevitable. Entenc aquí el terme ideologia en el sentit Gramscià de visió del món (Gramsci 1975). Com afirma Uspenskij: «The nature of narrative is such that any account is inherently perspective bound and partial» (Wertsch 2002: 78). Tanmateix, la micro-perspectiva de sèries com *La memòria dels Cargols*, juntament amb la ironia i la paròdia que proporciona tant dels discursos hegemònics de l'estat com dels discursos oficials de les institucions catalanes, permet la narració d'una memòria nacional heterogènia i complexa. D'aquesta manera s'evita això que Peter Novick imputa als processos de memòria col·lectiva, és a dir la incapacitat d'assumir diferències, contradiccions i ambigüitats: «Collective memory simplifies; sees events from a single, committed perspective; is impatient with ambiguities of any kind; reduces events to mythic archetypes» (Novick 1988: 3-4). En un moment en el qual les institucions catalanes discuteixen l'estatus polític i jurídic actual de Catalunya dintre de l'Estat espanyol amb l'objectiu de constituir-se en un estat hi pot haver el risc de repetir les pautes de comportaments dels estats-nació i els seus processos de narració històriques. Al contrari, el qüestionament de l'estatus quo que s'està vivint a Catalunya hauria de ser una ocasió per qüestionar també precisament aquests processos de creació de memòries nacionals hegemòniques, duts a terme pels estats-nació; una ocasió per construir relats històrics diferents que incloguin veus dissonants que proporcionin visions alternatives, plurals i dialògiques del passat, contrastant el discurs monolític de la història oficial promulgada per l'estat espanyol. Edgar Illas també suggereix una «aproximació al passat» que es distancii de les narratives històriques dels estats-nació, «fetes d'episodis importants i obres cèlebres», per construir narracions deslligades de la pretensió d'universalitat (Illas 2015) o, afegiria jo, de la pretensió d'objectivitat. Evitant el risc, subratllat per Barbara Misztal, que les 'contra-memòries' es transformin elles mateixes en un discurs dominant (Misztal 2003: 66).

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Gramsci, A. (1975), *Quaderni dal carcere*, Torino, Einaudi.

B. Letteratura secondaria

- Althusser, L. (1989), *Ideology and Ideological State Apparatuses*, dins *Lenin and Philosophy and Other Essays*, a cura de L. Althusser, London, New Left Books, pp. 170-186.
- Anderson, B. (1991), *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London - New York, Verso, Revised Edition.
- Barker, C. (1999), *Television, Globalization and Cultural Identities*, Maidenhead, Open University Press.
- Baym, G. – Jones, J.P. (2013), *News Parody in Global Perspective: Politics, Power and Resistance*, dins *News Parody and Political Satire Across the Globe*, a cura de G. Baym i J.P. Jones, New York, Routledge, pp. 1-12.
- Bhabha, H.K. (1990), *Introduction: Narrating the Nation*, dins *Nation and Narration*, a cura de H.K. Bhabha, London, Routledge, pp. 1-7.
- Billig, M. (1995), *Banal Nationalism*, London, SAGE.
- Bodnar, J.E. (1992), *Remaking America: Public Memory, Commemoration, and Patriotism in the Twentieth Century*, Princeton, Princeton University Press.
- Carreras, L. De (1987), *La ràdio i la televisió a Catalunya avui*, Barcelona, Edicions 62.
- Castelló, E. – O'Donnell, H., *Historias de Cataluña: Ficción y memoria histórica en la televisión pública catalana*, dins *Historias de la pequeña pantalla. Representaciones históricas en la televisión de la España democrática*, a cura de F. López, E. Cueto i D.R. George Jr., Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, pp. 175-196.
- Deu anys de TV3*, Barcelona, Columna Edicions.
- Fernández, J.A. (2005), 'Ouch, Spain!': *The Comedy of Identity and the Trauma of Invisibility in Dagoll Dagom's "Oh! Espanya"*, dins "Catalan Review", 19, 1-2, pp. 221-240.
- Ferrús, J. (1991), *Televisión de Cataluña*, dins *II Jornadas sobre televisión autonómica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, pp. 200-201.
- Fiske, J. – Hartley, J. (1978), *Reading Television*, London, Methuen.
- Foucault, M. (1969), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard.
- Furet, F. (2001), *From Narrative History to Problem-oriented History*, dins *The History and Narrative Reader*, a cura de G. Roberts, London, Routledge, pp. 269-280.
- Gifreu, J. – Casasús, J. (2003), *TV3 i Catalunya ràdio: Líderes con deudas*, in *El País*, 8-X-2003, p. 6.
- Hall, S. (1977), *Culture, the Media and the "Ideological" Effect*, in *Mass Communication and Society*, a cura de J. Curran, M. Gurevitch i J. Woollacott, London, Edward Arnold, pp. 315-348.
- Illas, E. (2015), *1714-2014: Un esdeveniment de memòria per al nou estat català*, comunicació presentada al 15è Col·loqui Internacional de la North-American Catalan Society, Barcelona, 29-30 de juny i 1 de juliol del 2015.
- Linenthal, E. – Engelhardt, T. (1996), *Introduction. History Under Siege*, dins *History Wars: The Enola Gay and Other Battles from the American Past*, a cura de E. Linenthal i T. Engelhardt, New York, Henry Holt and Company, pp. 1-8.

- Lovell, T. (1981), *Ideology and Coronation Street*, dins *Coronation Street*, a cura de R. Dyer et al., London, British Film Institute, pp. 40-52.
- Misztal, B.A. (2003), *Theories of Social Remembering*, Mainhead, Open University Press.
- Moragas, M. de – Garitaonadia, C. – Lopez, B. (1999), *Televisión de proximidad en la era digital: razones para el optimismo*, in *Televisión de proximidad en Europa: experiencias de descentralización en la era digital*, a cura de M. de Moragas, C. Garitaonadia i B. Lopez, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Serveis de Publicacions, pp. 14-40.
- Moseley, R. – Read, J. (2002), “*Having it Ally*”: *Popular Television (Post-) Feminism*, dins “*Feminist Media Studies*”, 2, 2, pp. 231-249.
- Novick, P. (1988), *That Noble Dream: The “Objectivity Question” and the American Historical Profession*, Cambridge, Cambridge University Press.
- O’Donnell, H. (2007), *Noticias y ciudadanía: el telespectador, el poder y el debate público*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- Plumb, J.H. (1969), *The Death of the Past*, London, Macmillan.
- Price, M.E. (1995), *Television, the public sphere and the national identity*, Oxford, Clarendon Press.
- Sontag, S. (1977), *In Plato’s cave*, dins *On Photography*, a cura de S. Sontag, New York, Doubleday, pp. 3-24.
- Stock, B. (1990), *Listening for the Text: On the Uses of the Past*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Wertsch, J.W. (2002), *Voices of Collective Remembering*, Cambridge, Cambridge University Press.

SILVIA GRASSI is a scholar in Cultural Studies, Media Studies and Gender-LGBT Studies. Dr Grassi obtained her Undergraduate degree in Cultural Studies (2006) and her MA in Cultural and Media Studies (2008) at Università degli Studi di Milano. In 2014 she obtained her Ph.D. from the School of European Languages, Translation and Politics of University of Cardiff. From January 2015 to July 2016 she was member of the research project “Discourses of the Nation and the National” at the Department of Literature, Area Studies and European Languages of University of Oslo. Dr Grassi’s research focuses on how cinema and television from different cultural contexts (mainly British, American, Spanish and Catalan) construct meanings around gender and sexuality. She is also interested in examining how mass media construct meanings around national and cultural identities, particularly in the Catalan context. She has recently published the book *Gender and Sexual Dissidence on Catalan and Spanish Television Series: An Intercultural Analysis* (Cambridge Scholars Publishing, 2016). She is currently editing a special issue for the journal “Romance Studies” entitled *National Symbols across Time and Space*, which comprises five articles dealing with contested interpretations of national symbols and their impact on identity construction processes. She has published several articles on the construction of sexual and gender identities in television narratives such as *To be or not to be: The Essentialist Paradigm in Spanish and Catalan Television’s Depiction of Sexuality*, in “Romance Studies”, 34, 1, 2016, pp. 64-76; *Soap Operas: A Women’s Space? The Case of Catalan culebrons*, in “Journal of Catalan Studies”, 16, 2013, pp. 88-118; *Game Over: How to Deal with the End of a Soap*, in *Films and Finality: Dossier on the Last Film*, in “Jura Gentium Cinema: Cinema and Globalization Journal”, 2012; *Forbidden Voices: Resistance and Female Genealogy in “La Mari”*, in “Altre Modernità”, 8, 2012, pp. 341-350. She has also published a chapter, *Visual Nation: Constructing a*

National Identity on Catalan Television, in Seeing in Spanish: From Don Quixote to Daddy Yankee: 22 New Essays on Hispanic Visual Cultures (Cambridge Scholars Publishing, 2011).

E-MAIL silvia.grassi84@gmail.com

EL MIRALL DEFORMANT DE LA FRAGMENTACIÓ A *EL COR DEL SENGLAR* DE BALTASAR PORCEL

Laura PACHE CARBALLO

ABSTRACT • In his novel *El cor del senglar* (2000) Baltasar Porcel blends landscapes and real characters with fiction, and he creates a world through deformed reflections formed by memories and desires. The author uses the myth of Andratx to build an interpretation of the reality, shaping a dialogue between loss and recreation. Porcel presents an ennobled and almost philosophical adventure focused on the past, the family, the village where he was born and even of his own being and personality. All this is presented as a stroll through the abyss that is left between the known and the unknown, that brings out the complexity of the world, bringing the reader into a reconsideration of what reality is.

KEYWORDS • Baltasar Pocat, Metafiction, Contemporary Catalan Literature, Fragmentarism, the Myth of Andratx.

1. Introducció

Aquest treball pretén aproximar-se a una de les novel·les de maduresa de l'escriptor mallorquí Baltasar Porcel. En el context d'una producció marcada per la patent mitificació de la seva terra, dibuixarem un recorregut pels elements narratius més importants de l'obra per tal de desgranar detalls característics d'un llibre molt personal que a la vegada constitueix un retorn als orígens de l'autor.

Baltasar Porcel neix a Andratx (Mallorca) el 1937. L'any 1960 s'instal·la a Barcelona mogut per motius professionals, on mor l'1 de juliol de 2009. Escriptor, periodista i crític literari, va cultivar una àmplia tipologia de gèneres, dels quals destaquen sobretot la narrativa i els articles periodístics; constituint, amb la seva trajectòria, una de les veus més destacades de la literatura catalana. Els seus primers escrits inauguren un cicle mític on recrea el territori illenc amb un rerefons realista però poètic i màgic alhora. Exposa un món marcat pel fatalisme, uns lligams familiars sempre determinants i una natura omnipresent i exuberant de tints quasi romàntics. Tal i com sosté Pilar Arnau: «L'evocació de la naturalesa adquireix pertinència ontològica perquè esdevé ham per a la reflexió, perquè anticipa la formulació del pensament i perquè mostra la contingència de la peripècia humana» (Pons 2006: 235). Si bé abandona aquesta mirada íntima i local a partir dels anys vuitanta cap a fites més polifacètiques i ambicioses, amb *El cor del senglar* (2000)

recupera la veta del cicle mallorquí mantenint l'esguard cosmopolita i inquiet dels últims temps. L'autor ens presenta en aquesta obra una recreació d'aventures sublimada, filosòfica i vitalista del seu passat familiar, de la terra on va créixer i d'ell mateix. Aquest retorn als orígens s'edifica amb la successió d'històries personals que confirmen una altra de col·lectiva, entreteixint una realitat novel·lesca heterogènia i fragmentada a partir d'elements cohesionadors, per formar una unitat última on tot es barreja i es complementa. En paraules del mateix autor:

El cor del senglar és a la vegada una història familiar, una narració d'aventures i costumista, una novel·la històrica, un llibre mític, molt obert, simbòlic. M'ha permès tornar a Mallorca, a Andratx, però d'una manera diferent. Crec que el llibre és el resultat de tot el que havia fet fins ara (Planas 2000: 169).

2. Fils de continuïtat

Les personalitats que poblen la novel·la estan marcades per una experiència que apel·la al ressorgiment; completen els buits del present amb els fragments viscuts, els quals reapareixen en un cicle imparabile i es presenten embastats a partir de dos elements comuns: la figura de Baltasar Guillem, l'oncle del protagonista i la veu narrativa, que actua d'element integrador reconduint els relats i conformant una història personal i conjunta de tints històrics i reflexius a la vegada. La resta de personatges traspunten com un corol·lari d'aquest entramat de familiars i amics, combinant persones reals i altres productes de l'invençió porcel·liana. Trobem, doncs, noms coneguts com Camilo José Cela, Joan Miró, Llorenç Villalonga o el banquer Joan March, que conflueixen amb altres referents culturals existents i variats (locals i universals, literaris i polítics, filosòfics i artístics) com Quevedo, Diderot, Freud, Picasso, Pi i Maragall, Ramon Llull, Balzac, Tolstoi, Huxley, Azorín, Pirandello, Bach, Alcover o Sade entre d'altres, tots ells transfons del món porcel·lià, constant en el llibre i testimoni de la vasta tradició en la que se situa l'escriptor. D'aquesta manera, realitat i fantasia s'alien per construir «una novel·la, en la qual tot el que és inventat sembla real i tot el que és real o història sembla ficció» (Pons 2011). Una multiplicitat d'elements dispars, mostra del talent extens i versàtil de l'autor mallorquí, que aconsegueix edificar un tot a partir de fonaments desiguals i inclús contraris. Disparitat de veus, de punts de vista, de testimonis, de documents que recullen el passat, d'experiències, de moments temporals, d'espais, de memòries, de personatges, d'estils, de tons. Els procediments són molts i variats per conformar l'armadura integral de l'obra, la qual sembla que ens vulgui dir que per molt que intentéssim fraccionar el món, reordenar-lo, regnaria una coherència invisible que aconseguiria reestructurar l'essència del que no es veu però que intervé, independentment de com es manifesti. Això es traspasa a la novel·la mateixa de manera explícita al seu inici:

¿Qui sap quan les coses acaben, quan les coses comencen? L'aire vola invisible mentre ens omple d'energia vital. Aquest mateix llibre arrenca de la manera que ho fa i podria fer-ho d'una altra ben diferent. Sense, però, que en resultés una història distinta, perquè tot va com l'aigua: corre en rierols per allí on pot, avall, per acabar invariablement enclotada [...].

Llavors el problema no consisteix a evitar l'inevitable, sinó a recabalar de la regió sucumbida un o altre tros de vida (Porcel 2000: 11).

S'hi barregen per tant moltes coses que cal detenir-se a analitzar per entendre com està articulada aquesta personal història, partint de l'essència fragmentària i deformant del mirall de l'autor. Intentarem traçar alguns dels punts més destacats d'aquesta arquitectura, resseguint-ne la seva significació en el conjunt de l'obra.

3. Circularitat

D'entrada, cal donar veu a la concepció circular de la trama, que es presenta de la mà d'un misteri que cal resoldre. El punt de partida és la recerca al voltant de la figura fantasmal de l'oncle com a mecanisme identitari. Aquest plantejament alimenta els passos del protagonista durant tot el llibre per acabar completant-se amb paral·lelismes que van conformant la trama gràcies a les diferents veus testimonials, fins arribar a tancar la història amb la consciència d'una mort circular, funcional. Els morts es ressusciten ja que «pugnen sobreexistent en infiltració perquè les revingudes passions ocultes dicten que el seu cicle, el seu teixit planetari, no ha periclitat» (Porcel 2000: 11). La mort és la matèria en transformació, motor, passat-present, l'únic que queda és la terra¹, complint una màxima universal i quasi cosmogònica que es formalitza en la correspondència de la llum i la foscor. D'aquesta manera, la novel·la comença amb una foscor marcada pel desconeixement i acaba amb una revelació gràcies a la construcció de tota la crònica ficcional. El text s'alimenta d'ell mateix, recuperant motius i personatges que acaben quadrant en la lògica interna del relat. No sobra res, està tot armat a consciència, l'entramat retòric dibuixa una trajectòria plena de salts temporals i espacials que al final acaba encaixant en la seva circularitat. El mateix Baltasar Guillem, ressò del narrador i de l'autor, ja ho sentència a la novel·la: «Tot canvia [...] tot té una ineludible funció alhora evolutiva i circular» (Porcel 2000: 181). Opera intrínsec un *continuum* interminable, un cicle durador de la mort i la vida, un etern retorn sense fi perquè el cor torni «a bategar anhelós, malgrat que sigui un vell cor de senglar hirsut. És d'aquesta manera com s'esdevenen els dies de l'amor, tan delerosos. I com ressusciten els morts» (Porcel 2000: 11).

¹ Cap al final de la novel·la es pot llegir: «la terra i el rocam, la mar, els astres i la nit, romanen; constitueixen, doncs, l'eternitat [...]. Per tant la terra val més que un arbre genealògic i la sentim més vinculada al futur: en substància continuarà existint com és, mentre que de les persones venidores no en sabem res», a Porcel 2000: 322.

4. Ficció i realitat

Tal i com ha assenyalat Pau Vidal:

el joc de l'autor és des del primer moment aquest: que la realitat d'ell mateix i del seu temps s'introdueixin en la ficció de tal manera que el lector pugui creure que li estan explicant una veritat històrica (Vidal 2000: 122).

La història novel·lesca sembla alimentar-se d'un espai geogràfic real que recupera a partir de píndoles de passat a Andratx, que va erigint-se a mida que avancen les pàgines com a nou fruit d'una fructuosa recreació ficcional que veu de la imaginació ambiciosa que caracteritza l'escriptor: «Un Andratx fruit de la simbiosi d'allò que ja no existeix però que renega de la idealitat que l'autor havia volgut per a l'espai geogràfic i humà en què havia viscut» (*Escriptures contemporànies* 2009: 266). La trama d'aquest llibre evidencia la voluntat de fer reviure el que va ser Baltasar Guillem, representant de l'home i el món porcel·lià en tota la seva magnitud i metàfora de la condició humana, representada pel «cor» i el «senglar» del títol². El mateix record que d'ell se'ns presenta el mostra com «una individualitat atàvica, una insolidaritat visceral. I una generositat que podia resultar il·limitada» (Porcel 2000: 49); en definitiva, «una composició de dualitats» (Porcel 2000: 23). Per això la mort i la vida, la raó i l'instint, el bé i el mal, l'aparença i la realitat, l'universalisme i el localisme, l'actualitat i la història o la tradició i la ruptura caminen de la mà per crear una tensió de contraris capaç d'alimentar la necessitat de realitzar-les, ni que sigui imaginativament. Baltasar Porcel va ser carn de contradicció, personatge complex i hedonista, capritxós i profund a la vegada, i va saber per tant en els seus textos erigir l'antilogia com a essència de l'existència, constituint-se en última instància element de coneixement amb l'instrument que més còmode li resultava per fer aquesta operació: la literatura. Doncs «la realitat és tan variada que t'incita a la invenció»³. En segon lloc, es desprèn d'aquesta concepció el lligam que existeix entre imaginació i espai narratiu i que fa possible que aquests es rendeixin a la reflexió sobre els mecanismes de la vida; com si la ficció tingués el poder per Porcel de compensar a través de la fantasia les frustracions més íntimes, d'equilibrar un món imperfecte. Sembla que l'autor, amb aquest relat replet de vigor i complexitat, ens digui justament que l'existència s'ha de viure en

² El «cor» com a símbol de la vida, del nucli essencial de l'estirp familiar i metàfora de tots els homes; el «senglar» com a element identificador de la família, de la força i de l'animalitat amb la que ens reconeixem, confosos amb l'eternitat sencera. Serveix també per identificar Baltasar Guillem amb un «tarannà de bèstia salvatge [...] una mena d'ésser al marge del sistema» (*Escriptures contemporànies* 2009: 306-307). La disseminació de la presència animal per tota l'obra de Porcel (aquí podem trobar el senglar com a senyera d'una identitat individual i col·lectiva, però també gossos, ocells... amb una dimensió sempre figurada) sembla que busqui difuminar la frontera entre món animal i humà, com si aquesta fos resultat d'un artifici de la raó.

³ Ho sentència el protagonista de *Els dies immortals*, una altra novel·la de Porcel de 1984.

ella mateixa, de forma intensa, des d'una postura vitalista, com un nietzscheà, un escriptor partidari de l'acció, perquè «res no acaba en els papers ni en les dades. Ni tan sols en la vida» (Porcel 2000: 295). Assistim a un espai literari on «les coses que pareixen més fantàstiques són les més reals i les que semblen més habituals, més quotidianes, són les inventades» (Planas 2000: 170). En aquest sentit, la voluntat creadora se situa per sobre de la mateixa realitat, dominant-la i superant-la, recreant-la per, si es pot, millorar-la; donar-li cos i poder transcendir així els estrets límits espaciotemporals. Es manifesta aquesta «autoritat» creadora que Pilar Arnau i Segarra que «sembla una manera de justificar la subjectivitat com a mesura de totes les coses» (Pons 2006: 222), una legitimació que traspasa el text en sí mateix, amb intenció cohesionadora, on l'atzar juga un paper primordial, que fa que les consideracions morals brillin per la seva absència. Això fa que l'autoritat esmentada estableixi una relació peculiar amb el text per la que no exerceix un control patent sobre aquest, sinó que concedeix, d'alguna manera, el permís perquè flueixi, un terme molt heraclità al gust de Porcel, en funció de la pròpia subjectivitat. Resideix de fons una voluntat de ser que dóna com a resultat una nova realitat, on va implícita l'aposta per la lluita, l'inconformisme, l'erradicació del que no agrada, un desafiament a la pròpia mort, i d'aquí l'expedició, el viatge. Aquesta és la màxima que l'oncle intenta transmetre al seu estimat nebot o inclús incert fill, i potser també al lector: «perquè la vida més plena consisteix a potenciar un tros de la realitat material disparant-la a través de l'imaginari: llavors res no s'esgota, sinó que es recrea» (Porcel 2000: 82). L'experiència apareix, així, com una plataforma per la imaginació, tot i que per a l'escriptor Andratx no va representar, *a priori*, una fita literària, fins que ho fou:

amb Andratx mai no em vaig proposar aconseguir literàriament res: ni escriure'n una novel·la ni oferir-ne un mite. Va ocórrer, però, que per ventura, per educació literària i lectures, molt deficientes les dues, em vaig trobar obligat a escriure sobre allò que coneixia i que és o era Andratx. Millor dit, va resultar que en el moment d'«omplir» una situació o un personatge, si el situava a Andratx em semblava que adquiria una major sensualitat, un relleu superior, un enquadrament més adequat (Porcel 1992).

5. La fragmentació i la memòria

L'autor ha estat sempre un viatger incondicional, real i literàriament, segons Oriol Pi de Cabanyes:

Es pot dir que Baltasar Porcel ha situat el viatge com a idea-força en el mateix centre de la seva ocupació. Ha corregut món i n'ha explicat el què. Com Ulisses, Porcel ha experimentat que la vida només es troba en el camí, i que és aventura i atzar. Ha escrit per afirmar-se i per comprendre, per estimar i salvar-se, per tot plegat (Pi de Cabanyes 1991: 105).

Si per a Odisseu l'objectiu era tornar a Ítaca, per a Baltasar Porcel és a les Cases Velles, a Andratx, a Mallorca, així com a totes les històries enterrades en els nombrosos racons plens de fantasmes i secrets amagats, «el món altre o l'altre vessant dels cossos tangibles, de les idees acceptades, com hi ha l'altra cara de la Lluna...» (Porcel 2000: 31). *El cor*

del senglar representa, doncs, un periple, llegir i escriure són navegacions, reflex viu de la passió per l'aventura interior:

Si la vida et fuig, si la vida es mou i vols viatjar per conquerir el món, et trobes amb què necessites conquerir el passat. I de passat només tens tots aquells ossos, món familiar de mort; però clar, aquest món de mort com el converteixes en un món de vida? Dons fent que el seu volum vagi ensems amb el volum del present, viatjant i conquerint el món (Porcel 1991: 109-110).

I aquí comença a operar la fragmentarietat de l'obra. La novel·la transcorre en diferents àmbits geogràfics (Mallorca, Cuba, la Provença) i diferents períodes temporals (el passat llunyà, el pròxim i també l'actual). El transfons històric és definit i es recrea amb atenció, però es revela important només com a marc, a mode de decorat per la narració, doncs els personatges es belluguen per un món que senten com a territori seu, ells s'imposen al món⁴. Sembla que es vulgui trobar una sort de salvació personal o col·lectiva a través de la memòria en una època on la repressió política allunyava d'un còmode reconeixement en el cos social establert. Per això, amb el seu constant fer i desfer, legitima la reelaboració mítica de la realitat, de la «seva» realitat». Com en altres autors dins la tradició catalana: Josep Pla i Palafrugell, Villalonga i Bearn, Espriu i Sinera, o Rodoreda i la seva Barcelona. No deixa de raure en això la concepció proustiana de resistir a l'acció devastadora del temps per recuperar, gràcies a la literatura, un passat convertit en paradís perdut, identificat amb la joventut, amb ideals de llibertat i progrés. Assistim aquí a aquest simbòlic combat entre passat, present i futur, com revela la consciència de l'oncle ja mort però sempre present: «La nostra història ja no és nostra, és el que es reflecteix de nosaltres en els altres [...]. El tu teu que m'he fet meu ja és més autèntic per a mi que no m'ho sóc jo amollat per aquí i per allà» (Porcel 2000: 289), perquè en el fons el que s'evidencia com a potent motor narratiu és la nostàlgia dels temps perduts. Al cap i a la fi, «el passat no existeix, només existeix el joc de la nostra memòria [...] sense experiència no existeix la memòria» (Porcel 2000: 321). La reconstrucció de la realitat, canviant i múltiple, es proclama inexpressable, ja que hi poden haver versions diferents d'un mateix fet (com diferents veus testimonials a la novel·la), i s'acaba completant amb episodis de la ficció a partir de materials que provenen de la memòria col·lectiva i l'experiència personal. Tot això es fa patent amb la reelaboració de materials diversos gràcies a la qual el narrador pot construir l'entramat principal. Trobem cartes escrites per Baltasar Guillem o altres personatges, testimonis que recorden fets passats de forma volgudament imparcial, entrevistes i diàlegs, notes escrites perdudes en algun racó vell de la casa familiar, notícies publicades a diaris... I sobretot gràcies a l'escriptura, que crea el món, «o aquest és només quan les paraules el designen [...]. La llengua com a portadora de gens culturals amb influència social secular, no com a simple vehicle funcional de

⁴ Entrevista a Baltasar Porcel publicada al diari *Avui* el 29-II-2001 per X. Bussé <<http://www.xtec.cat/~jducros/Baltasar%20Porcel.html>>

relació» (Porcel 2000: 262). La reelaboració s'erigeix per tant com a procediment principal del món narratiu, formal i conceptualment.

6. Dimensió existencial

Segons Joaquim Molas, els textos de Porcel compleixen tres condicions, que es reflecteixen a *El cor del senglar*. En primer lloc, el text es presenta armat d'ell mateix, amb el que analitza passions, conductes contradictòries, l'ésser humà i la seva essència. Neix d'una atmosfera, d'una imatge, d'una sensació que va transformant-se per convertir-se al final quasi en una catarsi. La reconstrucció de la figura de l'oncle per part del narrador-protagonista es consolida durant la lectura com a presència fantasmal, real i literària, dibuixada des de diferents punts de vista en un teixit de correspondències amb el protagonista –*alter ego* de l'autor– i amb altres personatges que desfilen pel llibre, creant reciprocitats identitàries que serveixen per edificar, entre totes les veus que es pronuncien, una figura fragmentada però autèntica de l'oncle rememorat i per tant del narrador⁵ i del mateix autor; i en última instància del món que es proposa, que no entén de geografia ni de limitacions temporals. Ens remunten al llunyà passat de l'escriptor per entendre l'abast de la construcció identitària, el «jo» i en conseqüència, el «nosaltres» entès com a unitat, l'Home de Lluny o el llegendari rebesavi conegut com l'Ésser Essencial de la novel·la poden ser Baltasar Guillem de Les Cases Velles, Baltasar Porcel, Valentí Porcelet, Baltasar Alexandre i tots els Baltasar o succedanis que hi puguin haver, perquè «l'un mossega la cua de l'altre, un cercle que es clou» (Porcel 2000: 328), com si realment existís una entitat profunda i unitària, sentit últim de l'existència, com si hi hagués un destí alimentat pel seu caràcter circular, com si explicar el país fos una «manera de contribuir a la seva transformació»⁶. El sentit doncs d'aquest viatge del no resideix tant en el final del camí, sinó precisament en tot el que queda abans, en la mutació i el que es guanya durant el trajecte. Perquè, al final, tot suma a l'hora d'escriure (Porcel 1992): l'home, el paisatge, la mort, els efectes de la llum, constitueixen un tot en connexió que parteix en l'autor d'una consciència panteista ecològica. «A la fi havia emprès aquell viatge induït pels signes esvanits trobats ací i allà. Ni sabia què buscava» (Porcel 2000: 256). El que busca Porcel amb l'escriptura és arribar al més profund de la seva consciència, entablant un diàleg actiu amb la part més amagada d'aquesta, el que anomena «substrat existencial», base i fi de les seves històries. Es deixa emportar per un impuls creatiu que reelabora després narrativament:

⁵ Tal i com senyala Vidal 2000: 122: «Aquesta, doncs, és la clau de volta d'*El cor del senglar*: el narrador».

⁶ Tal i com sosté Rosa Cabré (*Baltasar Porcel* 1994: 89), qui assenyala que, com Joaquim Molas, Josep M. Castellet o Joan Fuster, Porcel participava d'aquesta «idea heretada de Jaume Vicens Vives d'explicar el país com una manera de contribuir a la seva transformació».

El libro, cada vez más, me importa poco a nivel consciente, de planteamiento previo. De hecho, lo que hago es empecinarme, y a ratos con crispación, intentando formular narrativamente las imágenes, las atmósferas, las sensaciones, que pululan amalgamadas en mi inconsciente, que constituyen el poroso substrato existencial que permanece más allá de los días y los deseos. El magma, en definitiva, que puede llegar a contener el peso y la medida de lo que esencialmente somos (Quintana 2009).

Aquest suport essencial és el que alimenta la novel·la, aquesta novel·la i moltes altres històries de l'autor ja des dels seus inicis. Perquè, com dicta ja una de les primeres pàgines del llibre, amb una sintètica mostra de mestratge retòric: «El veritable sentit de l'existència és instintiu, batega en les ànimes, és germinatiu magmàtic i no quadriculat matemàtic» (Porcel 2000: 12). Com el mateix autor diu: «el què de les coses és al darrera, està amagat» (Morró 2011).

Per una altra banda, elabora operacions d'interiorització, d'essencialització de la realitat que acaben en una doble construcció articulada amb un «jo» meitat biogràfic, meitat ficció i la d'un univers mític que gira al voltant d'un sol nucli urbà –en aquest cas el seu poble, Andratx–, de la identitat mallorquina a partir de la qual articula una metàfora de la condició humana. Ens movem doncs entre l'abisme que queda entre el que coneixem i el que no, cap a una reflexió existencial que posa en evidència la diversitat i la complexitat del món. El salt a l'universal ve representat pel particular tractament que fa de les passions humanes, per com se'ns presenten dibuixats els personatges, les seves inquietuds i el seu sentir més immediat que els fa vulnerables i còsmics, i que, a la vegada, troben correspondència en les descripcions dels paisatges, on sembla bategar el cor mateix de tots els homes. Ho fa amb certa afecció per la nota desagradable, la violència gratuïta i les escenes portades a l'extrem de la mà de personatges deformes i obscurs, guiats per passions bàsiques, constitueix una ramificació del tremendisme que la crítica ha atribuït a un llegat celià, tot i que, tal i com puntualitza Bou, «allò que en les novel·les més canònicament “realistes” del començament es podia entendre com a tremendisme celià en els llibres posteriors a *Difunts sota els ametllers en flor* ja era personalitzat i convertit en un dels ingredients més característics del seu món narratiu» (Bou 1988, IX: 365). Lluny de constituir un mer procediment estètic, representa un al·legat existencial que beu de l'esperpent i del mite amb tons poètics. La grotesca rialla de Nietzsche i de Valle-Inclán, però també del *Nocturn de Primavera* de Josep Pla reinterpretats per un escriptor escèptic que s'acosta al mal i a la intel·lectualitat sense renunciar a una vessant vitalista. Tal i com sosté Sergio Vila Sanjuán, Porcel se'ns presenta com «un autor que se sentia un poco Fausto, otro poco Ulises y otro Conde de Montecristo, su apuesta de salvación fue por el Gran Arte» (Vila Sanjuán 2015). Aquesta profunditat existencial es materialitza en la vessant filosòfica a la que tendeix la prosa de Porcel, on analitza els sentits més profunds de l'existència. Una conquesta i un món individual que van més enllà de l'anècdota per erigir-se com una postura davant la vida. L'últim Porcel ofereix la imatge d'un escriptor madur que aconsegueix transmetre la desorientació de l'home qui, un cop perdudes les antigues certeses, es mou erràtic pel món contemporani:

En mis cuentos, como en mis novelas, trato de reflejar al hombre entendido como una pasión, y su lucha por construir su propio destino. Su ambición, su miedo a la muerte... Y la paradoja

del hombre que busca la felicidad pero que, al mismo tiempo, se enfrenta a un destino trágico⁷.

7. La projecció del mirall

Seguint els raonaments de Molas, tot això el porta a construir un discurs que aconsegueix desnarrativitzar el relat, acostant-se a una síntesi plena de tensió poètica que juga constantment amb la successió d'històries i episodis a la que assistim en aquest univers viu. El «jo» cobra un paper primordial en aquest passeig entre el passat i el present, es fragmenta, donant una visió entramada des de dins i des de fora del relat alhora, doncs es tracta d'una «novel·la feta sobre un joc de miralls que reflecteixen el que som, però no és fàcil saber el que som, instints, somnis, fets, és una amalgama que si li dones una mica de llibertat és capaç de donar-te molt de joc» (Planas 2006: 170). Per això a vegades el narrador fa de protagonista i altres es personifica en veus alienes, arribant inclús a prendre el mateix nom. Aquí assistim a un desdoblament amb el tàndem oncle-nebot, un mirall de l'altre (Porcel 2000: 288-289); el Baltasar del passat s'identifica amb el del present, que cobra identitat a través dels ulls d'un jove que recorda, amb perspectiva, les aventures del germà del seu pare:

em sento encara més obscurament reconfortat [...] en saber que dins el cor de l'oncle sempre vaig ocupar un lloc decisiu, que quan jo devia tenir cinc o sis anys aquells dos homes dels meus mateixos gens una nit i en una llunyaníssima illa tropical intentaven traçar el meu destí (Porcel 2000: 223).

La identificació del protagonista amb Baltasar Guillem representaria, a través de la mirada fragmentada del record i el testimoni d'una època passada, l'esperança de no repetir els errors de l'oncle, vist pel «jo» narratiu com a model moral millorable. Paral·lelismes d'espais, de temps i de personatges que construeixen el reflex d'un mirall que deforma la realitat recordada, reconstruïda amb materials de tot tipus per bastir-ne una altra en la qual es fa patent el llegat familiar, el futur i essència de l'home des de la mirada de Porcel; com si la història i els heretatges ens acostessin a una fatalitat inevitable, amb una atmosfera tan màgica com indescriptible però plena de veracitat:

L'ésser humà no actua impulsat pel lliure albir, segons ens ensenyen el mateix catolicisme i determinades creences, sinó a partir d'una successiva i repetida estirada subconscient provocada pel temor, la rapacitat, la gana, l'odi, el fred, etcètera [...]. També m'ha costat de descobrir i ni tan sols m'agrada haver-ho assolit, però m'he de rendir a l'evidència (Porcel 2000: 182).

Amb el transcurs de la història, la primera persona sembla doncs ramificar-se sense deixar de ser-ho, acaba sent altres alès que completen aquest entramat vivencial. A vegades

⁷ Veg. <<http://www.xtec.cat/~jducros/Baltasar%20Porcel.html>>

arriba a materialitzar-se en una tercera persona, distanciant-se del relat, per inclús contribuir amb textos documentals que aporten una clara voluntat d'objectivisme. Amb tot, la versemblança que suposa aquesta primera persona fa que el conjunt de materials aplegats siguin manipulats lliurement per l'autor amb l'objectiu de, sumant uns amb altres, dissenyar el camí per una biografia moral formada per episodis, sublimació de desigs i mancances amb aparença de memòria testimonial, a meitat de camí entre la transposició lírica i la intensificació èpica. Cronista de ficció, imaginatiu, amb el periodisme i la literatura aquest autor manifestava dues vessants complementàries. Hi ha un pronom que, en l'univers porcel·lià, resulta hegemònic: el «jo» portat a les seves últimes conseqüències, amb les limitacions i projeccions que això pot comportar. El «jo» funciona com a element de cohesió narrativa, punt de confluència d'aquest joc de miralls fet de fragments d'existència, la reconstrucció d'un llinatge, una època real i inventada que es mou entre el mite i la història. Doncs el mirall deformant de la fragmentació a *El cor del senglar* opera de forma determinada a favor de la concepció vital de l'autor:

Dins la sala planava una sensació d'irrealitat que, estrambòticament, en canvi, adquiria un aire de realitat dins els miralls, on el grupet d'oients quedava emmarcat i multiplicat, i formava una mena de disciplinada congregació metafísica (Porcel 2000: 200).

Es fa patent una poètica on s'instauren uns inicis a mode de viatge iniciàtic, una cerca familiar aparentment banal que acaba revelant la natura d'una existència compartida. S'aplica la projecció d'un «jo» individual i concret però a la vegada ramificat, exercici a partir del qual va cobrant força i presència. Tant és així que, quan s'acaba el llibre, s'ha creat una ambientació quasi màgica marcada pel redoblament de la veu narrativa: a l'últim capítol, el jove narrador de l'inici se'ns presenta quasi com un doble de l'oncle i del mateix escriptor. Es passeja per l'obra una veu subjectiva, reflexiva, elegant i convençuda, lleugera i solemne al mateix temps que acaba sent la culminació d'una història parcial convidada a universalitzar-se. Superades les tres centes pàgines, el lector s'assabenta de què Porcel ha aconseguit fer un recorregut intrincat però ferm per tot un univers a partir de l'anècdota històrica i experiencial, arribant a captar el sentit impalpable que de tot això es desprèn. Representa la construcció d'una identitat individual, familiar i col·lectiva. Una llum, tal i com resen les últimes frases: «amb aquest llibre he arribat a una frontera, ara és visible gairabé tot el que ho deu poder ser» (Porcel 2000: 324). Perquè l'escriptura té aquest poder regenerador.

8. La llengua catalana i la seva potencialitat expressiva

Així, a la novel·la trobem una concentració *in crescendo* de passatges més descriptius i d'altres més narratius o reflexius per embastar històries diverses amb un temps múltiple on s'hi barregen; armat tot amb una marcada tècnica del ziga-zaga o de mosaic a partir de la qual s'acaba plasmant un resultat fill de la modernitat, capaç d'abastar plans, motivacions, atmosferes i gradacions que pugnen per sortir en un tipus de narració oberta a la sensibilitat actual. Tal i com senyala Molas:

Amb les seves operacions, a través de les quals posa en joc no solament les experiències de tipus personal, sinó també les de tipus llibresc, que van d'Homer a Hemingway, i d'aquest, a Sartre, tot passant per Conrad, Faulkner i Pavese, Porcel, en el fons, no fa sinó complir amb les lleis del que els entesos bategen amb una paraula màgica, la de «modernitat», és a dir, amb les lleis de subjectivització, de fragmentació, de distanciament crític i, a la vegada, irònic. I, al capdavall, de poetització (Molas 1993: 90).

Tot això ho aconsegueix servint-se d'una retòrica acurada que li ha procurat moltes i bones crítiques. La construcció d'ambients i la mitificació del seu poble nadiu queden definides amb una riquesa descriptiva que aixeca un món a través de reflexos deformats de fets, records i desigs; la seva literatura parteix d'uns orígens que són una gent en paisatge, «feta d'atmosferes, de sensacions i d'idees que es teixeixen com un conjunt. Un clima que es formalitza mitjançant un argument però que sempre queda» (Molas 1993: 104). L'adjectivació cobra un paper destacat seguint mestres de la literatura contemporània com Flaubert, Baroja o Pla; l'adjectiu magistralment manipulat per crear una especial atenció en allò que s'està explicant, en forma d'atracció o rebuig; el mot que determina, especifica, descriu, individualitza o situa és, en el cas de Baltasar Porcel, una mostra delicada i potent del seu estil. Àlex Susanna ho descriu d'aquesta manera:

Plenitud textual i ahora narrativa: la sensació no sols d'estar en possessió d'una dicció desbordant i enlluernadora quant a la seva expressivitat [...] sinó de saber perfectament com tractar el seu material narratiu a fi de treure'n el màxim rendiment (Susanna 1994).

Segons el propi escriptor, la seva trajectòria narrativa no ha patit gaire evolució si no passant a ser més rotund, barroc i amb un to més connectat amb l'actualitat. El que queda clar és la creixent sensualitat d'alguns dels seus passatges narratius, l'habilitat per descriure de forma viva els paisatges, on es combinen cert lirisme poètic amb un detallisme molt realista, batec expressiu de les passions humanes, amb tocs expressionistes i simbòlics. Barcelona i Mallorca passades per un filtre deformant que aconsegueix teixir un corol·lari del que és la seva literatura, amb un rerefons que remet inevitablement a l'única i veritable pàtria de Porcel: la llengua catalana i la seva potencialitat expressiva. Llavors, quin és el sentit d'escriure? «Doncs trobar a través de la novel·la allò que la vida té de tancat. Llavors, l'estil o el text, l'argument de la història, no importa, ni el seu final» (Porcel 1991: 109).

9. Conclusions

En definitiva, *El cor del senglar* es revela com una novel·la de maduresa de l'autor, estructurada en vuit capítols que operen com finestres obertes a la diversitat del món. Constitueix el retorn a uns orígens geogràfics i col·lectius on el passat i la realitat contemporània dialoguen marcats pel ritme d'una prosa viva. Hi van apareixent un seguit de personatges martiritzats per les passions, o pel que els ha tocat viure, que arrossegueu vivències amb un rerefons paisatgístic mirall de les vivències personals, emmarcant la complexa existència humana i terrenal en una dimensió reinventada i literària. Perquè com diu més d'un personatge a la novel·la: «I si no és cert, és bonic (Porcel 2000: 263).

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Porcel, B. (2000), *El cor del senglar*, Barcelona, Edicions 62.

B. Letteratura secondaria

Baltasar Porcel, *De la realitat al mite. Antologia crítica*, a cura de R. Cabré, Palma de Mallorca, Govern Balear.

Bou, E. (1988), *La literatura actual*, dins *Història de la literatura catalana*, a cura de M. de Riquer, A. Comas, J. Molas, Barcelona, Ariel, vol. XI, pp. 355-419.

Escriptures contemporànies: Baltasar Porcel i la seva obra, a cura de M. Pons, J.A. Reynés, P. Rosselló Bover, Barcelona, PAM.

Molas, J. (1993), *Baltasar Porcel, entre la reflexió moral i la mitificació*, dins *Creació i Crítica en la Literatura Catalana*, a cura d'E. Bou i R. Pla, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 81-90.

Morró, M. (2011), *La generació literària dels 70 a les Illes*, dins Blog El Tigre de Paper <<http://www.tigredpaper.cat/wordpress/2011/11/25/la-generacio-literaria-dels-70-a-les-illes/>>

Pi de Cabanyes, O. (1993), *La fabulació d'unes terres a l'Havana*, dins *Creació i Crítica en la Literatura Catalana*, a cura d'E. Bou i R. Pla, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 101-107.

Planas, A. (2000), *Baltasar Porcel. La novel·la de la vida*, Palma de Mallorca, Lleonard Muntaner.

Pons, M. (2006), *Autoritat i norma literària. "Les maniobres de l'amor", de Baltasar Porcel*, dins *Identitat, literatura i llengua. Actes de la secció literària del XIX Col·loqui Germano-Català*, a cura de P. Arnau i Segarra, Barcelona, PAM, pp. 220-242.

Pons, P.A. (2011), *El cor del senglar (2000)*, dins *Visat*, 11, <<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articulos/54/2/0/2/prosa/baltasar-porcel.html>>

Porcel, B. (1991), sense títol, dins *Creació i Crítica en la Literatura Catalana*, a cura d'E. Bou i R. Pla, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 107-110.

Porcel, B. (1992), *Qui sóc i per què escric*, dins *Lletra. La literatura catalana a internet*, <<http://lletra.uoc.edu/ca/autor/baltasar-porcel/detall>>

Quintana, J.M. (2009), *Baltasar Porcel a Menorca*, blog de l'autor, <<http://quintanapetrus.com/2009/05/08/baltasar-porcel-a-menorca/>>

Susanna, À. (2004), *Baltasar Porcel, un gran reserva*, dins *Avui*, 6-V-2004, p. 22.

Vidal, P. (2000), *Baltasar Porcel, "El cor del senglar"*, dins "Els Marges", 66, pp. 122-123.

Vila Sanjuán, S. (2015), *El arte de integrar contrarios*, dins *La Vanguardia*, 14-IX-2015 <<http://www.lavanguardia.com/libros/20140622/54410271266/arte-integrar-contrarios.html>>

LAURA PACHE CARBALLO holds a BA (Hons) and is a PhD student in Hispanic Studies at the Universitat Autònoma of Barcelona. She has also a Post-graduate Diploma in Cultural Production and Communication from Universitat Ramon Llull. Her field of study is focused on the Spanish and Catalan contemporary prose fiction and literary tale. She has coedited three volumes dedicated to the fantastic and supernatural literature (*De lo sobrenatural a lo fantástico. Siglos XIII-XIX, Variaciones de lo merarreal en la España de lo siglos XX y XXI*,

Sobrenatural, fantástico y metarreal. La perspectiva de América Latina, Biblioteca Nueva, 2014). She has published several articles, such as *La fantasía del suicidio en los cuentos de Enrique Vila-Matas* (in *Variaciones de lo merarreal en la España de lo siglos XX y XXI*, Biblioteca Nueva, 2014, pp. 297-306), *La transposición de apetitos en “Modelos de mujer”* (in *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Biblioteca Nueva, 2015, pp. 479-486), *El “disparate” de calmar la muerte: violencia y risa en Ramón Gómez de la Serna* (in *Tuércela el cuello al cisne. Las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea*, Editorial Renacimiento, 2016, pp. 91-104), *La poética de un descenso iniciático: “El viaje vertical” de Enrique Vila-Matas* (in *Actas del XIII Congrès Internacional de la Asociación Aleph*, forthcoming). Currently, she is working on the organization of the XIV Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica, *Transbordes literarios. Correspondencias y confines en la literatura hispánica*, at the University of Barcelona.

E-MAIL laurapcarballo@gmail.com

L'ART CATALÀ CONTEMPORANI I LA INTERRELACIÓ AMB LA LITERATURA I LA DANSA. EL CAS D'*EL VENT DEL POBLE* (2010) D'ANTONI MIRÓ

Carles CORTÉS

ABSTRACT • This research focuses on the Valencian painter Antoni Miró's collection *El vent del poble*, about the dancer Antonio Gades, opened in Getafe in 2010. This collection is a series of twenty-four charts on digital canvas unveiling the artist's expression and movement about the dancer through the poem *Vientos del pueblo* by Miguel Hernández. Thus, this article offers an analysis of three overlapping languages –painting, dance and literature– as an example of Catalan contemporary artistic creativity.

KEYWORDS • Painting, Literature, Dance, Contemporary Art, Catalan Art.

El vent del poble és el títol de la col·lecció pictòrica del pintor valencià Antoni Miró (Alcoi 1944) sobre imatges del ballarí Antonio Gades, inaugurada a Getafe el 2010, i que després va visitar diversos espais expositius del país. Es tracta d'una sèrie de vint-i-quatre gràfiques digitals sobre llenç on l'artista recreava l'expressió i el moviment de la dansa del ballarí, també valencià, Antonio Gades (nom artístic d'Antonio Esteve; Elda 1936) a través dels versos del poema de Miguel Hernández (Oriola 1910), *Vientos del pueblo*, que donen títol a les obres. Una versió artística a partir de la interacció entre literatura i la dansa que serveix d'exemple de la barreja de llenguatges artístics en l'art català contemporani. Un sentit híbrid del qual el pintor n'és el responsable que genera una falsa realitat a partir de tres disciplines en aparença inconnexes: la pintura, la dansa i la literatura.

El punt de partida de la mostra és el poema de Miguel Hernández *Vientos del pueblo me llevan* publicat per primera vegada el 22 d'octubre del 1936 tan bon punt havia començat l'alçament del General Franco i s'havia iniciat la Guerra Civil. Hernández

publicava el poema en la revista *El Mono Azul*¹, una publicació del bàndol republicà sota l'auspici de l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per a la Defensa de la Cultura. Un nom que prenien dels vestits dels milicians al front de guerra i que tenia com a objectiu fer arribar als soldats un missatge de la seua funció en defensa de la República i la democràcia enfront dels feixistes sublevats. És obvi que la lectura del poema facilita de seguida la seua interpretació: el poeta opta per l'enaltiment de la moral de les tropes republicanes i defensa una victòria dels ideals que representa el poble que dóna suport al govern legítim. Un cant per l'esperança, per la defensa de les llibertats i per la fortalesa d'esperit envers les adversitats:

Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta.

Los bueyes doblan la frente,
impotentemente mansa,
delante de los castigos:
los leones la levantan
y al mismo tiempo castigan
con su clamorosa zarpa.

No soy de un pueblo de bueyes,
que soy de un pueblo que embargan
yacimientos de leones,
desfiladeros de águilas
y cordilleras de toros
con el orgullo en el asta.
Nunca medraron los bueyes
en los páramos de España.
¿Quién habló de echar un yugo
sobre el cuello de esta raza?
¿Quién ha puesto al huracán
jamás ni yugos ni trabas,
ni quién al rayo detuvo
prisionero en una jaula?

Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma,
labrados como la tierra

¹ Publicat en el número 9 de la revista del 22 de maig de 1936 i reeditat en *Viento del pueblo*, València, Socorro Rojo, 1937. Cf. Hernández 1992, I: 557-560.

y airosos como las alas;
andaluces de relámpagos,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha,
reyes de la minería,
señores de la labranza,
hombres que entre las raíces,
como raíces gallardas,
vais de la vida a la muerte,
vais de la nada a la nada:
yugos os quieren poner
gentes de la hierba mala,
yugos que habéis de dejar
rotos sobre sus espaldas.
Crepúsculo de los bueyes
está despuntando el alba.

Los bueyes mueren vestidos
de humildad y olor de cuadra:
las águilas, los leones
y los toros de arrogancia,
y detrás de ellos, el cielo
ni se enturbia ni se acaba.
La agonía de los bueyes
tiene pequeña la cara,
la del animal varón
toda la creación agranda.

Si me muero, que me muera
con la cabeza muy alta.
Muerto y veinte veces muerto,
la boca contra la grama,
tendré apretados los dientes
y decidida la barba.

Cantando espero a la muerte,
que hay ruiseñores que cantan
encima de los fusiles
y en medio de las batallas.

Aquest és en definitiva el sentit d'un poema que va servir al pintor Antoni Miró per a dissenyar una nova sèrie, un conjunt de vint-i-quatre gràfiques digitals sobre llenç i paper, amb unes dimensions variades que prenen títol dels vint-i-quatre primers versos del poema esmentat. L'artista desenvolupa, des de l'any 2001, una sèrie amb el nom de «Sense Títol», un joc irònic on denuncia el fet que alguns artistes no titulen els seus quadres. En el seu conjunt, es tracta d'unes obres que tenen en comú la voluntat didàctica i comunicativa, un objectiu que sempre havia estat present en l'obra de Miró, com ell mateix avançava en una entrevista anterior a la concreció d'aquesta sèrie: «tracte que s'entenga el que vull dir, per això procure posar al quadre més claus interpretatives: una data rellevant, una deformació, un color» (*Saó*², V-1994: 26). D'aquesta manera, hem d'entendre el seu ús de referents literaris en la seua obra que s'evidencia sovint en els seus títols, com és el cas d'Ausiàs March, Salvador Espriu, Joan Fuster, Miquel Martí i Pol (Cortés 2009), entre altres. En aquesta ocasió, Miró beu de la poesia d'enaltiment de les llibertats de Miguel Hernández sobre la qual incorpora el gest de la dansa d'Antonio Gades.

Com reconeix el mateix artista, va ser el 2004, després de la mort de Gades, amb qui tenia una relació intensa d'amistat, quan va nàixer el disseny de la mostra que analitzem. Així, la sèrie «El vent del poble» naixia de la simbiosi de tres eixos d'interpretació: la poesia de Miguel Hernández, la dansa d'Antonio Gades i la pintura d'Antoni Miró. La coincidència de llenguatges ha estat un fet continuat al llarg de la història de l'art i, el seu estudi, encara més. Així, amb el precedent del llibre *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) de Gotthold Ephraim Lessing³, qui conclouïa la comparació afirmant la superioritat de la poesia davant de la pintura. Un debat que s'encetava fa més de dos segles i que ha servit de motivació perquè d'altres d'artistes s'hi hagen sentit atrets per la barreja de dues disciplines com la pintura i la literatura. Una voluntat d'experimentació que portava al crític Jordi Condal en l'article «Els espais de la creació poètica: territoris fronterers?» a considerar que «la frontera entre allò que és poesia i allò que no ho és no sempre resulta clara, i és en aquest territori on floreix l'experimentació (Condal 2005: 53). Aquest és, doncs, el repte: considerar aquesta nova mostra de l'art de Miró com una simbiosi entre poesia, dansa i pintura, tres llenguatges distints que es fan compatibles en un mateix discurs, els quadres de Miró.

L'enllaç entre els versos de Miguel Hernández i l'expressivitat de Gades no és un fet balder. El pintor cerca un missatge social clar, la revolta davant de les injustícies i pren la visió polièdrica de la gestualitat del ballarí. Com apuntava el teòric Daniel Bergez, després d'analitzar les interrelacions entre les mostres simultànies de pintura i literatura en altres artistes, «les différences irréductibles qui les séparent sont alors autant de tremplins pour l'imagination créatrice» (Bergez 2004: 149). La representació d'una mateixa realitat o d'un mateix sentiment a partir de dos discursos artístics seleccionats pel mateix artista, com és el cas que ens ocupa, ofereix sens dubte un reforç interpretatiu envers el lector-

² Revista mensual fundada el 1976 a València.

³ Hem consultat l'edició espanyola Lessing 1990.

espectador. Com afirma Weisstein (1975), podem parlar d'una il·luminació recíproca de les arts, on el resultat de l'obra de Miró és una mena de poema-imatge resultant de la transposició de l'element visual al verbal, de manera que la interpretació d'un discurs no és possible sense la interacció de l'altre. En la trajectòria personal del mateix pintor podem trobar diversos precedents, com el de la mostra *ABCDARI AZ* de l'any 1995 (Cortés 2007a).

L'origen de la col·lecció que ara analitzem és, sens dubte, la coneixença personal entre Antoni Miró i Antonio Gades, entre dues figures artístiques cabdals en la nostra terra. Després de conèixer-se l'any 1964, la seua amistat es va reforçar en el temps que van viure tots dos a Altea, després del temps viscut per Miró a Dover, al Regne Unit. A la localitat de la Marina Alta van instal·lar-se en els anys setanta diversos artistes i intel·lectuals que cercaven un espai més obert i procliu al seu treball artístic. Així, el 22 de juliol de 1972 Antoni Miró inaugurava el seu estudi en aquella localitat on assistiren diversos crítics i companys com Tomàs Llorens, Ernest Contreras o Manuel Vidal. Un estudi-habitatge que servia de galeria per a diverses exposicions i que va merèixer la crònica del poeta Vicent Andrés Estellés:

Vaig anar amb Antoni Miró a Altea, on té la seua casa. [...] Vaig veure l'obra de Miró, una obra admirable, combativa i fera, rica de còlera i tendresa, crònica penosíssima i esquema d'acció, de poblacions murals. L'obra, en cicles d'una claredat argumental i d'una cohesió mental extraordinàries, se m'oferia, així, compacta. Vaig quedar literalment fascinat. [...] No ho he dit tot. L'obra de Toni Miró arriba a extrems deliciosos. Em referesc, ara, a l'altra obra seua: la seua casa. Obeeix, en tot, les línies senzilles i pures, tradicionals, d'Altea i trau un partit insòlit a l'espai, en un joc feliç de plans, de teulades, d'escaletes. És una delícia [...] fidel a l'arquitectura tradicional, amb aquelles al·lusions, de vegades, als més remots riu-rau (*Las Provincias*, 25-VII-1973)

L'espai d'Altea, la «Galeria Alcoiarts», va tenir dos anys d'existència, un temps en el qual va servir per les mostres d'artistes tan coneguts com Antonio Suárez, Rafael Canogar, Eusebi Sempere, Arcadi Blasco, Salvador Soria, Josep Guinovart, Daniel Argimon, Joana Francés o l'escultor Pablo Serrano, entre altres. Entremig del grup d'intel·lectuals que s'hi reunien es trobaven Antonio Gades i la seua companya d'aleshores, Pepa Flores. Gades i Miró coincidien en els seus postulats progressistes i d'esquerres i en aquell indret van poder forjar una relació que és la base conceptual de la mostra que ara analitzem. Sobre la importància de l'ambient de la localitat de La Marina Baixa, explicava Miró que «no m'interessen les cases blanques ni la lluminositat del paisatge. Preferesc els horitzons interiors de l'home, la llum dels ideals i de les esperances humanes, l'ombra del dolor i la humilitat que, convertides en art, poden fer millor els homes i el medi social en el qual viuen» (*La Verdad*, 7-VII-1974). És aquesta preocupació per l'individu la que centra el seu treball en els anys setanta la que possiblement acosta Miró a Gades i viceversa; un objectiu artístic que destacava el 1973 l'assagista de Sueca Joan Fuster:

La pintura d'Antoni Miró naix del fons de les més confuses contradiccions de la *societat valenciana*: d'un fantasma que anomenem *societat valenciana*. Té una virulència entre

irònica i èpica. Podia ser d'una altra manera? Hi ha molts pintors valencians que pinten el no-res pròxim: un paisatge, una cara, uns objectes. Antoni Miró no s'arrisca a una temàtica que ingènuament –i per mamar-nos el dit–, de vegades, solem anomenar *universal*. No és *universal* perquè hi figurin els negres, l'espectre de la CIA o una escena del Vietnam. [...] Miró va més enllà: més al fons⁴.

Una localització dins del context valencià de Joan Fuster que aporta un valor específic a l'obra mironiana i que és fonamental per entendre el seu interès, tant per als crítics com per als companys d'ofici. Un mestratge que Miró va rebre de Fuster i que, en el cas de Gades, hauríem de trobar en la pròpia presa de consciència per la defensa dels valors humans. Un reconeixement que el mateix ballarí va fer en la figura de Pilar López, la mestra de la qual va aprendre el que ell anomenava *ètica de la dansa*, això és, la que provoca que el ball tinga com a únic objectiu l'acció en si, sense cercar l'aplaudiment fàcil: fer les coses sense enganyar, sense prostituir-les, fer un treball digne sense esperar un resultat immediat. Una voluntat artística i crítica davant de la societat que englobà l'activitat artística dels dos amics.

Tots dos també van mostrar una concepció semblant de la seua trajectòria. Així, Gades rebutjava la denominació d'*artista* o de *mestre*, tan comuna entre la gent de la dansa. Es considerava un treballador de la cultura, una persona que es dedicava a la seua expansió, al seu desenvolupament. Ben conscient de la seua figura, afirmava: «los bailarines hemos sido los bufones de la cultura. Me da mucha pena que figuras de verdad tuvieran que bailar en locales nocturnos para turistas haciendo diversión en vez de mirarlos como una manifestación cultural»⁵. Per la seua banda, Miró ha marcat en diverses ocasions la seua dedicació com la d'un «treballador de l'art», a la manera que altres persones són proletaris de les indústries o de les empreses: «que tots els capitalistes siguen posats a treball i que tots els treballadors puguen menjar. Això és el que cal a aquesta societat» (16-XII-1968)⁶. Una reflexió que podria englobar el sentit crític dels dos artistes i la finalitat inicial del seu treball, com torna a explicar el mateix Miró uns quants anys després:

Trobe que a la majoria de treballadors de l'art ens estan marginant i els temps no ens són favorables. Estem pagant haver estat contestataris al sistema, que sembla perpetuar-se. A la fi, l'estat està per a exprimir els ciutadans, com sempre; els que protesten, pitjor per a ells, així sembla que seguirà eternament (31-XII-1992)

A Altea, tots dos, compartiren un moment de forta activitat intel·lectual i artística. Gades, després d'iniciar la seua relació amb Pepa Flores i haver estrenat *Bodas de sangre* (després de l'assassinat que Franco va fer de diversos militants bascos), havia decidit

⁴ Un text reproduït a Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró de Joan Guill (1988: 91).

⁵ Aquestes citacions procedeixen de la pàgina oficial d'Antonio Gades: <<http://www.portalatino.com/platino/website/ewespeciales/gades/antoniogades.html>>

⁶ Una informació procedent del dietari del pintor, dia 16 de desembre de 1968. Cf. Cortés 2005 i 2007b, principalment.

retirar-se del seu treball i refugiar-se a la vila de la Marina Baixa. La indignació del ballarí va superar les seues expectatives i, per això, optava per una retirada provisional. No fou fins quatre anys més tard, en el 1978, quan de la mà d'Alicia Alonso, a Cuba, reprenia l'activitat artística que el portarà poc després a la direcció del Ballet Nacional Español en una de les seues etapes més fructíferes de la seua carrera. És en aquest període de temps, entre 1974 i 1978 quan entrava en contacte amb el pintor Antoni Miró qui, al seu temps, havia iniciat també una col·laboració intensa amb el grup artístic italià Denunzia. Així, al costat de pintors com Floriano de Santi, participava en un moviment que cercava la denúncia de les injustícies i, sobretot, un atac frontal a les mostres de feixisme que encara residien a l'Europa dels setanta; un sentit crític similar al que havia portat a Gades a fer el muntatge de *Bodas de sangre*, tot reivindicant l'obra de Federico García Lorca i la seua pervivència després del seu assassinat. Miró participava així en la carpeta col·lectiva *Omaggio alla Resistenza* del Gruppo Denunzia que serà el punt de partida d'altres quadres posteriors seus com *Resistenza-Partigiani* (1975).

El posicionament polític clar de Gades i de Miró provocà l'atac d'aquests en forma de pintades en els murs de la vila antiga d'Altea. Així, a un dels murals que el pintor havia dissenyat aparegueren diverses consignes feixistes com «Rojos al paredón», «Vencimos y venceremos», «Rojos a Moscú y Miró a la presó», entre uns altres⁷. Unes pintades injurioses que aparegueren a finals del 1977 tant a casa de l'un com de l'altre i que motivaren nombroses mostres de solidaritat de representants socials i polítics, però que no veia sinó evidenciar el llarg camí per la democràcia que havia iniciat aquest país. Antoni Miró ho anotava al seu dietari: «els feixistes d'extrema dreta i el búnquer-barraqueta l'han pegada amb mi» (1-I-1978)⁸.

En aquests anys, Miró se centra també en la denúncia del cop d'estat de Pinochet, a Xile, una situació que surt sovint en les converses que comparteix a Altea amb Antonio Gades. Així, entre 1973 i 1976 va construir unes obres de contingut antifeixista que estaven impregnades de la repulsió de l'artista envers la situació creada després de l'assassinat d'Allende. A finals del 1977, Miró cedia una obra al Museu Internacional de la Resistència Salvador Allende, *Quatretra Xile*, una metal·lògica procedent de la carpeta titulada *Xile 73-76* editada pel PSAN (Partit Socialista d'Alliberament Nacional), on s'inclouia el poema de Pablo Neruda «Los sátrapas». En el document redactat per a fer efectiva la donació, Miró escriu els seus sentiments:

Xile era una esperança, una lliçó i una via de llibertat. Els assassins a sou sota les ordres del botxí Pinochet sacrificaren i vengueren tot un poble extraordinari. Nosaltres veiem com la

⁷ No és l'únic atac a l'obra del pintor. Així, per exemple, el 1977 rebia per carta anònima un exemplar del cartell de l'exposició d'Oliva on es marcaven en retolador les diverses qüestions que hi havia al quadre: «de quin color són els països catalans? *Color hez. Véase diccionario de la Lengua Española en su 3ª acepción*», «m'agrada el roig. *Esto no es arte es propaganda marxista. Absténgase de enviarla*».

⁸ D'una altra banda, l'escriptor Joan Fuster també rebia l'atac a una de les seues portes de casa el 1978.

història es repetia, jo vaig plorar de ràbia aquell onze de setembre de mil nou-cents setantatres (com ho haguera fet, si haguera viscut, quaranta anys abans). Els meus germans xilens anaven caient víctimes del feixisme i jo, impotent, només podia denunciar-ho una i mil vegades perquè cap altre company mai no ho oblide (10-X-1977)

Miró concretava en aquest període una nova sèrie «El Dòlar» que, entre el 1973 i el 1979, serviria com a eina d'expressió de les diverses preocupacions socials que l'assetjaven. La moneda nord-americana esdevenia el símbol dels excessos del capitalisme, motiu d'opressió de la humanitat, en tant que se situava en mans de forces reaccionàries que eren l'objecte d'artistes conscienciats com eren Miró i Gades. Poden ser ben representatives les paraules del pintor en l'entrevista del diari *Avui*: «m'he ficat sempre amb Amèrica ja que els americans són els qui tenen més oportunitat de fotre. Tenen un sistema que pot permetre's el luxe de fer una sèrie de coses prou simples: pagar i fotre» (*Avui*, 8-VIII-1976: 9).

El grau de conscienciació social de Gades i de Miró els porta a participar –amb altres amics d'Alacant i d'Altea, com Enrique Cerdán Tato– en la manifestació d'Alacant que convoca la Junta Democràtica el 30 d'abril de 1975. Tots dos creuen, com així evidencia la seua obra, en la funció social de l'artista com a referent simbòlic del seu poble. Els esdeveniments van encadenant-se un darrere de l'altre i el règim franquista, com també el dictador, agonitza. La forta repressió policial al País Basc provoca una forta impressió en els dos; així, assisteixen regularment a les reunions de la Junta Democràtica amb Trevijano i Brosseta, entre altres polítics del moment.

A l'estudi nou de Miró a Altea es reuneixen amb d'altres amics que participen en l'acció política. Paral·lelament, Gades pinta a l'estudi de Miró cada vesprada. La interacció ideològica entre els dos els condueix a enriquir els seus postulats. Miró creà un motle del cos de l'amic que va servir, molts més anys més tard, per a construir un muntatge escultòric. N'és ben representativa la concreció de la instal·lació escultòrica *Gades, la dansa* (2001) al campus de la Universitat Politècnica de València. Es tracta d'un conjunt de trenta torsos fosos en bronze fets per Miró el model en viu realitzat el 1978, quan residien tots dos a Altea, que ocupa vint-i-dos metres de llargària. El muntatge simula la repetició del llenguatge cinematogràfic a partir de la successió de peces metàl·liques, tot imitant el moviment de la dansa i, en definitiva, el del cinema que tant va interessar al ballarí. Recordem així la seua participació en pel·lícules com *Los tarantos* (1963), *Los días del pasado* (1977) o *Bodas de sangre* (1981).



Imatge 1. *Gades, la dansa*, 2001.

El dietari del pintor descriu l'ambient del temps passat a la seua casa: «Gades balla per a mi, trossos de les obres que ha realitzat i tenim xarrades perquè jo vaja entenent el que ha fet com a ballarí» (3-VII-1977). Unes imatges que li serviren per a prendre notes de dibuix per a posteriors obres que tenien el ballarí com a base artística. Així, el 1989, dins de la sèrie «Pinteu Pintura», Miró acabava el quadre *Amic Gades*.

L'interés per poetes de marcada tendència progressista és comuna als dos artistes. Així Miró col·labora el 1976 en la mostra «Homenatge dels pobles d'Espanya a Miguel Hernández», on un conjunt de quadres fermament compromesos en la defensa de les llibertats va recórrer gran part del país. El mateix any participa a l'homenatge al poeta Rafael Alberti que va tenir lloc a diverses galeries de Barcelona, un reconeixement que plau a Gades, bon amic d'Alberti i de la seua companya, María Teresa León, que acabaven de tornar a Espanya després de l'exili. El crític Daniel Giralt Miracle comentava en el següent la participació cívica del pintor:

És el seu un realisme social, una mena de crònica de la realitat, un art compromès? Miró ha superat les caselles que podrien confirmar-lo en un determinat 'isme', la seva obra segueix una evolució fermament arrelada en el batec dels corrents polítics i la seva dinàmica. Són els fets i les vivències socials el que preocupa l'artista, tant en l'àmbit local com en l'internacional. (*Avui*, 13-III-1977)

Amb aquesta contextualització hem d'entendre el dinamisme que impregna les imatges d'«El vent del poble», com són «Vientos del pueblo me arrastran», «Delante de los castigos», «Que soy de un pueblo que embargan» o «Jamás ni yugos ni trabas». Unes imatges que ofereixen la verticalitat dels braços dels ballarins en alt, com una mena de crit silenciós d'alt component expressiu, que reforça el sentit crític i enaltidor dels versos del poeta. En el cas «Jamás ni yugos ni trabas», el pintor inclou de rerefons un text periodístic on s'entreveu el terme encunyat pel ballarí com a *ètica de la dansa*. Un compromís amb el sentit social de les arts sobre el qual tant Gades com Miró entenen el seu treball i que connecta perfectament amb el missatge que Hernández buscava en aquest poema.



Imatge 2. *Jamás ni yugos ni trabas.*

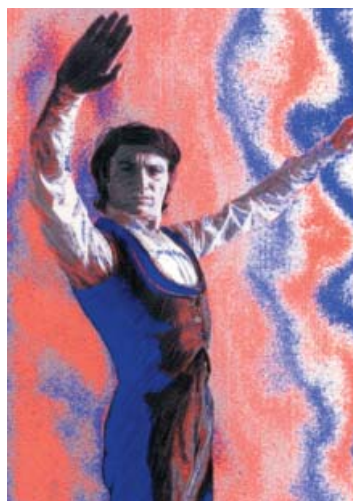


Imatge 3. *Vientos del pueblo me arrastran.*

Unes imatges construïdes sobre escenes de ball de Gades en les quals Miró ha sabut potenciar la percepció del moviment del cos, al temps que ha enllaçat amb els versos més reivindicatius de Miguel Hernández. El poeta oriolà cercava l'expressió del sentit de rebel·lia, del protagonista que vol acabar amb l'opressió i que, per això, pren el model de feres com els lleons, les àguiles o els toros, davant de la submissió dels bous. Així, l'enaltiment de la força d'aquests animals rep en les imatges de Miró la successió d'instantànies on Gades es preparava per al ball, per al ritus de la posada en escena de la seua força, de la seua *ètica de la dansa*: «No soy de un pueblo de bueyes», «Yacimientos de leones», «Desfiladeros de águilas», «Y cordilleras de toros», «Nunca medraron los bueyes», «En los páramos de España».



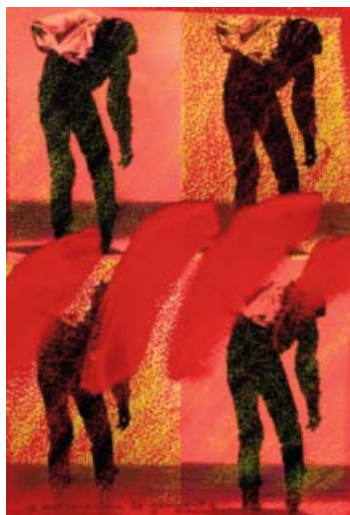
Imatge 4. *No soy de un pueblo de bueyes.*



Imatge 5. *Yacimientos de leones.*

Es tracta dels quadres que porten com a títol els versos de la tercera estrofa del poema hernandià. El pintor enllaça el vers «No soy de un pueblo de bueyes» amb la posició altiva i segura que Gades ofereix en la imatge reproduïda en el quadre. Ben distinta a la de «Yacimientos de leones», on veiem un ballarí amb un posat ferm i decidit, ben acord amb el discurs del poeta que reclama la revolta contra les injustícies i apel·la a l'orgull propi com a poble. I és que tots tres artistes, Hernández, Gades i Miró –que comparteixen un origen geogràfic ben pròxim: Oriola, Elda i Alcoi– han mostrat en la seua trajectòria un compromís cívic destacable i una creença per l'acció dinàmica de l'artista envers la societat. Una opció per l'actuació concreta que es presenta en la col·lecció «El vent del poble» amb el símil del vent, en el cas del poema, i la duplicació d'imatges, com els exemples següents: «Y me aventan la garganta», «Y al mismo tiempo castigan» o «Quién habló de echar un yugo». Uns quadres on es presenten en quatre ocasions posicions de preparació del ballarí per a moviments posteriors. Una simulació, doncs, del discurs del

versos d'Hernández en els versos més dialogats i que preparen per versos següents on es torna a reclamar la revolta del poble contra les injustícies que representa el bàndol nacional en la guerra.



Imatge 6. *Y me aventan la garganta.*



Imatge 7. *Y al mismo tiempo castigan.*

Uns versos en els quals el poeta abordava la pressió dels enemics davant de la llibertat del protagonista i que serveix al pintor per a incrementar l'efecte de mobilitat del ballarí en el seu estudi. La superposició dels tres llenguatges és força evident en peces com «Los leones se levantan», on localitzem un ballarí amb els braços enlaire, en prova de preparació per al pas següent; tot això, dins d'un embolcall simbòlic, la paleta del pintor, que lligat al vers del poeta, fa simultanis els tres elements referencials de la sèrie. Tres llenguatges, en definitiva, que també van ser presents en la trajectòria artística del ballarí en muntatges com *Bodas de sangre* (1974), *Carmen* (1983), *Fuego* (1989) o *Fuenteovejuna* (1994), on les referències literàries són evidents.

El rostre de Gades, procedent de diversos esborranys presos per Miró ja al Mas del Sopalmo, basteix un seguit de quadres que identifiquen clarament la seua personalitat amb la del protagonista del poema d'Hernández: «Vientos del pueblo me llevan», «Desfiladeros de águilas», «Quién ha puesto al huracán» i «Prisionero en una jaula».



Imatge 8. *Prisionero en una jaula*.

Aquest últim ofereix una de les darreres imatges d'Antonio Gades, l'individu *presoner del món*, en aquest sentit, de la malaltia que el va acompanyar en els últims anys. Un vent que cobreix les existències de tres artistes de la nostra terra implicats, sens dubte, en el desenvolupament de les llibertats i amb tres llenguatges que es fan compatibles en un únic discurs.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

Hernández, M. (1992), *Obras completas*, Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
Lessing, G.E. (1990), *Laocoonte*, Madrid, Tecnos.

B. Letteratura secondaria

Bergez, D. (2004), *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin.
Condal, J. (2005), *Els espais de la creació poètica: territoris fronterers?*, dins "Literatures", 3, pp. 41-57.
Cortés, C. (2005), *Vull ser pintor... Una biografia sobre Antoni Miró*, València, Edicions 3i4.
Cortés, C. (2007a), *ABCDARI AZ (1995): poesia i pintura d'Isabel-Clara Simó i Antoni Miró*, dins *Actes del II Col·loqui Europeu d'Estudis Catalans*, Montpellier, Éditions de la Tour Gile, pp. 101-128.

- Cortés, C. (2007b), *Vull ser pintor: el diari inèdit d'Antoni Miró*, dins *Diaris i dietaris*, València, Denes, pp. 443-456.
- Cortés, C. (2009), *Pintura i literatura en l'obra d'Antoni Miró: la presència dels escriptors catalans*, dins *Discurso sobre fronteras - fronteras del discurso: estudios del ámbito ibérico e iberoamericano*, Poznan, Leksem, pp. 553-566.
- Guill, J. (1988), *Temàtica i poètica en l'obra artística d'Antoni Miró*, València, Universitat Politècnica de València - Ajuntament d'Alcoi.
- Weisstein, U. (1975), *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Planeta.

CARLES CORTÉS holds a PhD in Catalan Studies from the University of Alicante, where he teaches Contemporary Catalan Literature. He is currently in office as Vice-President for Culture, Sports and Languages. As a researcher, he has explored the following lines: contemporary Catalan literature, critical gender studies, and comparative literature. He has published a great number of works on these subjects, among which is a biography of painter Antoni Miró, entitled *Vull ser pintor!* (2005).

E-MAIL carles.cortes@ua.es

STORIA E LETTERATURA: IL RUOLO DELLA MEMORIA NELLE OPERE DI JAUME CABRÉ

Isabel TURULL

ABSTRACT • This paper analyses four Cabré's works, *Senyoria* (1991), *L'ombra de l'eunuc* (1996), *Les veus del Pamano* (2005) and *Jo confesso* (2011), focusing on memory, history, and interaction between the two. Critics have usually given great importance to the presence of music in some way or other in Jaume Cabré's novels, at least until *Les veus del Pamano* published in 2005, but what really links all Cabré's works is reflecting about how the past can be remembered or, on the other hand, how it can be distorted.

KEYWORDS • Jaume Cabré, Memory, History, Oblivion, Destroying Memory.

In questo contributo¹ intendo esaminare, con uno sguardo di prospettiva, il percorso letterario di Jaume Cabré dalle prime opere ai due romanzi che portano a compimento un discorso articolato incentrato sulla memoria, sulla storia e sull'interazione, non sempre lineare, tra tutte e due.

Jaume Cabré è uno scrittore molto amato dai lettori e anche dalla critica. Dal *Premi Víctor Català* del 1973 per *Faules de mal desar*, le sue opere hanno ottenuto sempre vari riconoscimenti, come ad esempio *Senyoria*, che è stato *Premi Joan Crexells*, *Premi Lectors El Temps*, *Premi Prudenci Bertrana*, *Premi Crítica Serra d'Or*, *Premi de la Crítica de narrativa catalana* o *Prix Méditerranée*. Inoltre, Cabré è l'autore che più volte ha ottenuto il *Premi de la Crítica de narrativa catalana*, per *Fra Junoy o l'agonia dels sons* nel 1984, *Senyoria* nel 1991, *Les veus del Pamano* nel 2004 e *Jo confesso* nel 2011. Cionostante, l'abbondante bibliografia si sofferma spesso su alcune questioni di dettaglio, come l'evidente interesse dell'autore per la musica e gli argomenti collegati ad essa, ma tralascia, a mio parere, il vero filo conduttore che collega i suoi romanzi. Tutta l'opera di Cabré è una profonda riflessione sulla storia e su come essa si costruisce, dalla memoria individuale

¹ Questo articolo è frutto di una ricerca condotta nell'ambito del Grup de Recerca *Ne varietur* (2014 SGR 1019).

a quella collettiva, i rapporti tra la microstoria e la macro-storia o gli interventi del potere sulla trasmissione della memoria. Nell'ultimo romanzo, *Jo confesso*, il dialogo si risolve in modo tragicamente ironico, quando l'azione inesorabile del tempo viene a seppellire i ricordi di tutte le azioni umane nella stessa fossa comune dell'Alzheimer.

È vero che la pubblicazione de *Les veus del Pamano* rappresenta una svolta nella produzione cabreriana e anche nelle analisi della critica che, oltre alla totale assenza di riferimenti alla musica, sottolinea come il romanzo si inserisca chiaramente nella corrente che, a cavallo tra il Novecento e il nuovo millennio, coinvolge diversi autori spagnoli, sia che scrivano in basco, in catalano, in castigliano oppure in gallego (Santana 2011), e il cui obiettivo è il recupero della 'memoria storica'. Questa rappresentava la risposta letteraria alle domande che la società spagnola si poneva in modo sempre più pressante venticinque anni dopo la cosiddetta *Transición*: le nuove generazioni, non più imbavagliate dal terrore del franchismo, richiedevano una rilettura degli avvenimenti in cui nessun capitolo potesse rimanere nascosto e così nasceva nel 2000 la *Asociación para la recuperación de la memoria histórica*, che da allora si batte per riuscire a dare un nome ai resti trovati nelle fosse comuni sparse per la geografia iberica. Tra i romanzi riconducibili a questa corrente, Santana ricorda in particolare *Soldados de Salamina*, di Javier Cercas (Barcelona, Tusquets, 2001), *O lapis do carpinteiro*, di Manuel Rivas (Vigo, Edicións Xerais, 1998), *Soinujolearen semea*, di Bernardo Atxaga (Navarra, Pamiela, 2003) e *Les veus del Pamano*, di Cabré (Santana 2011: 48).

L'enorme successo del libro prese comunque in un primo momento la critica in contropiede ed è interessante notare come *Les veus del Pamano* sia il romanzo di Cabré che meno premi ha ottenuto dopo quelli dell'esordio nel 1984 per *Fra Junoy i l'agonia dels sons* e *La teranyina*. Molti studiosi si sono poi interrogati sul perché di questo successo di pubblico (ad esempio, Mack 2010) e sarebbe da domandarsi se i sette premi concessi nel 2012 e 2013 a *Jo confesso*, senza nulla togliere alla qualità intrinseca di questo lavoro, non siano almeno in parte un riconoscimento tardivo per *Les veus del Pamano*. In ogni caso, se la memoria e la storia sono ovviamente centrali negli studi su questo libro (Santana 2011; Winter 2012), in questa sede l'intento è approfondire e ampliare l'analisi a altre tre delle opere più rappresentative di Cabré da questa medesima prospettiva, con uno sguardo anche al contesto storico e letterario non più unicamente catalano o spagnolo.

Non va dimenticato che nella realtà culturale francese, così vicina geograficamente anche se con una storia politica così diversa, l'interesse per la storia, e soprattutto per la microstoria e la semplice narrazione, ritornano, dopo la crisi del *Nouveau Roman* e grazie anche allo sviluppo del romanzo storico, già dagli anni Settanta e soprattutto a partire degli anni Ottanta del Novecento. La guerra e il dopoguerra sono i temi di molti dei più importanti autori francesi contemporanei, ad esempio il Premio Nobel Patrick Modiano, ma anche altri come Laurent Binet che ebbe un enorme successo nel 2009 con *HHhH*, oppure il polemico Jonathan Littell di *Les bienveillantes* (2006). Di questo si è occupato in particolare il LARC, *Laboratoire de Recherche sur le Contemporain*, coordinato da Gianfranco Rubino per l'Università Sapienza di Roma, in collaborazione sul piano internazionale con Dominique Viart, dell'Université Lille3. Dal punto di vista catalano, Xavier Pla ha studiato i rapporti tra autori come Joan Sales e questa tradizione francese, accennando solo di sfuggita a Cabré, insieme a Emili Teixidor o Antoni Vives (Pla 2011).

Sono argomenti che toccherò ma su cui bisognerà sicuramente approfondire e mi riservo di farlo in un'altra occasione.

Dei quattro romanzi di Cabré su qui ci soffermeremo, prendiamo ora in esame *Senyoria*, pubblicato nel 1991 e apparso in traduzione italiana nel 2009² (Cabré 2009), non un vero romanzo storico, secondo l'analisi di Martínez-Gil (1992)³, ma un'opera di ambientazione storica. La metarealtà creata in questo testo attraverso una esplicita e molto concreta collocazione cronologica e grazie anche alla presenza di alcuni personaggi reali dell'epoca è funzionale all'unico scopo della descrizione morale del protagonista. L'autore si serve della realtà oggettiva per creare lo scenario desiderato e non si preoccupa di eventuali incongruenze che possono riguardare il linguaggio: il fatto rilevato da Martínez-Gil che tutti i personaggi usino ugualmente il turpiloquio in una confusione di registri apparentemente ingiustificata rappresenta un espediente ironico che pervade in realtà tutta l'opera. Il risultato è a volte addirittura comico, ad esempio nelle battute del sacerdote che non si trattiene dall'usare un linguaggio colorito, con svariate volgarità: «Ni cony ni hòsties, Ciset, casumdéu. N'estàs penedit?» (Cabré 1999: 229); oppure nel conteggio dettagliato, che si prolunga per diverse pagine, dei pochi giorni dell'anno in cui è possibile per il protagonista fare uso del santo matrimonio, dopo avervi sottratto tutti quelli che per un motivo o un altro lo rendono impossibile:

Un any es compon de tres-cents seixanta-cinc dies. Si tenim en compte els cinquanta-dos divendres i els cinquanta-tres diumenges, inhàbils un perquè commemora el dia de la Passió i l'altre perquè és el dia del Senyor [...] (Cabré 1999: 83-85).

Questo tono a volte pesantemente sardonico e su cui insisterò, uno dei punti di contatto con la letteratura francese dello stesso periodo⁴, si alleggerisce nel romanzo successivo fino a diventare un velo sottile in *Les veus del Pamano*⁵.

L'ombra de l'eunuc, pubblicato nel 1996 e tradotto in italiano nel 2010 (Cabré 2010) si sviluppa su due linee narrative collegate tra loro da Can Gensana, la casa familiare del protagonista-narratore. Da una parte, il romanzo ha inizio in un ristorante che scopriremo essere sito proprio nella vecchia casa, e lì Miquel racconta alla giovane Júlia i suoi anni nella clandestinità antifranchista; dall'altra, apprendiamo la storia delle diverse generazioni della famiglia che vi hanno vissuto dalle origini fino al presente narrativo tramite i racconti e i documenti dello zio Maurici. Tutto il romanzo è uno sguardo al passato e dunque uno

² Esiste una traduzione precedente (Cabré 2006) eseguita da Francesco Ardolino, ma non è mai stata distribuita nelle librerie. Nella postfazione di Simona Serro (*Musica, astronomia e potere*), si osserva che «i conflitti umani che si dirimono nei suoi romanzi sono universali. La naturalezza dei personaggi rende possibile manifestare le debolezze e le grandezze dell'umanità: l'odio, la brama di potere, la perdita della speranza, la morte, l'esaltazione della bellezza o la solidarietà. Tutti temi che donano una dimensione atemporale ai microcosmi di Cabré» (Cabré 2006: 456).

³ Cfr. anche Cònsul 2008: 934-935.

⁴ Cfr. ad esempio Viart 1993.

⁵ Per l'umorismo in *Les veus del Pamano*, cfr. comunque Malé 2005.

sguardo alla storia, come sottolineato da Aulet (1997): la creazione della meta-realtà avviene sia attraverso l'uso di riferimenti cronologici ben precisi, come già succedeva in *Senyoria* («Can Gensana, mil set-cents noranta-nou, mil nou-cents noranta-cinc»; Cabré 2005a: 22) che tra l'altro si svolgeva proprio nel 1799; sia attraverso le 'prove' materiali che dovrebbero essere i documenti conservati dallo zio Maurici, considerato lo storico ufficiale della famiglia.

In realtà il romanzo, più che interrogarsi sulla storia, indaga sulla possibilità della sua trasmissione e dunque sull'eventuale capacità della memoria di vincere il tempo: il diario che dovrebbe contenere la verità rispetto a un passato lontano è in realtà un falso creato dallo stesso Maurici e l'oblio ha dunque in qualche modo la meglio sul ricordo. D'altronde, ciò dimostra il potere che la letteratura può avere sulla realtà, come afferma lo stesso Maurici (Cabré 2005a: 412), e il nipote Miquel, infatti, finirà col rinunciare alla laurea in Storia per studiare Lettere, conquistato dal fascino di scrittori che vanno da Palau i Fabra a Góngora o Rimbaud. La scelta della poesia su cui questo fascino si costruisce non è gratuita e l'autore cita nel testo i due ultimi versi e l'intera prima strofa di «Donde habite el olvido», di Luíis Cernuda:

en Miquel havia recitat en veu alta: Allá, allá lejos; Donde habite el olvido, En los vastos jardines sin aurora; Donde yo sólo sea Memoria de una piedra sepultada entre ortigas Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios, catecúmen intrépido de la nova religión de la poesía i, sabent que ningú, llevat d'un pinsà despistat, no podia sentir-lo [...] (Cabré 2005a: 240)

Non mancano gli esempi del protagonismo della memoria e del tempo nelle opere di Cabré e qui se ne rilevano diversi, a cominciare dalle epigrafi che aprono il primo capitolo. Dopo il consueto «A la Margarida», troviamo in primo luogo due versi di Joan Margarit: «Sou llops els homes a la teva edat, / només porteu el temps, a la mirada», e una citazione dal romanzo di Evelyn Waugh, *Brideshead revisited*: «for we possess nothing certainly except the past». L'epigrafe che chiude la pagina rimanda invece in modo trasparente alla struttura che l'autore ha voluto dare all'opera, sulla falsariga del concerto per violino di Alban Berg, come ricordato più volte dalla critica (Aviñoa 2012).

La memoria e l'oblio appaiono contrapposti anche altrove nel testo, come nel ricordo della passione, la *dèria* nell'originale catalano, della madre di Maurici per le rose e in particolare per il roseto all'ingresso della casa:

Sí, jo recordo la dèria però el record morirà amb mi. Els fills dels fills, si en tingués, ja no ho sabrien: de manera que, dia rere dia, els difunts familiars van morint-se una miqueta més fins a ser un simple nom i arriba un moment que un buf d'oblit els fa desaparèixer... (Cabré 2005a: 50).

In *Les veus del Pamano*, terzo testo che prendiamo in esame, pubblicato nel 2004 e tradotto in italiano nel 2007 (Cabré 2007), la memoria storica è affidata ai quaderni che il maestro Oriol Fontelles ha nascosto dietro la lavagna della scuola di Torena prima di morire e che Tina Bros scopre quando la scuola sta per essere demolita molti anni dopo. In questo caso è il potere a intervenire per falsare la memoria: se Tina cerca di riabilitare la figura di colui che veniva considerato un falangista e un assassino alla luce di quello

che ha letto nei quaderni, è invece la signora Elisenda Vilabré a vincere la partita. Ossessionata dall'immagine che lei stessa si è creata di quello che era stato il suo amante, Elisenda non esita a usare il suo potere per far cancellare i documenti che potrebbero nuocere a quell'immagine e ordinare persino di uccidere Tina.

La particolarità di *Les veus del Pamano* rispetto al filone in cui si inserisce è il ruolo del narratore: in quasi tutti i romanzi della memoria storica si dà particolare rilievo alla contestualizzazione della voce narrante per cui è raro trovarvi un narratore onnisciente (Santana 2011: 51 e ss.), mentre questi, in *Les veus del Pamano*, conosce tutta la verità e la comunica al lettore con cui stabilisce un rapporto di complicità. La posizione di Cabré come autore in rapporto alla verità storica non è neutrale qui come non lo è generalmente nei suoi testi letterari: fondamentale per lui è soprattutto il coinvolgimento morale come lo stesso scrittore ha dichiarato in più occasioni. Citiamo ad esempio da una sua dichiarazione generalmente sconosciuta dagli studiosi:

Per mi, el text literari ha de tenir una càrrega moral i vital. De la mateixa manera que me la jugo escrivint, desitjo que el text que escric commocioni el lector. Perquè considero que ni escriure ni llegir no són actes banals (Cabré 2006b).

Il coinvolgimento morale dell'autore nella storia narrata, oltre a segnare un nuovo punto di contatto con la letteratura francese contemporanea su cui bisognerebbe indagare in modo più approfondito⁶, crea un rapporto di complicità con il lettore ed è, a mio avviso, una delle chiavi del successo del romanzo. Lo si inferisce anche dall'uso diverso dell'espedito ironico rispetto ai testi precedenti, in particolare *Senyoria*, cui abbiamo già accennato. Ci soffermeremo su alcune delle scene fondamentali dei tre romanzi di cui abbiamo parlato finora per vedere come il tono sia cambiato.

La tortura del poeta in *Senyoria* è raccontata con dovizia di particolari senza risparmiare al lettore i dettagli più sgradevoli: si parla di *retorçar el llavi, cremades de ciri als palmells, trencar-li el nas, cop de genoll a l'engonal*, ecc., il tutto col contrappunto dell'assenza totale di coinvolgimento emotivo dei personaggi presenti alla scena, evidenziato dai commenti ironici: «lleu protesta del secretari perquè no li deixaven fer la feina amb condicions»; «i el comissari vinga que tinc pressa», ecc. (Cabré 1999: 139-140).

In *L'ombra de l'eunuc*, Cabré mantiene il suo tono ironico caratteristico ma in modo più diffuso, ad esempio nei commenti sul modo di guidare di Júlia, oppure nell'uso di espressioni come *I tots, dóna'm pa i digue'm cul d'olla* (Cabré 2005a: 38), oltre ai soliti cambiamenti improvvisi di soggetto della frase, i richiami intertestuali che diventano una strizzata d'occhio al lettore e via dicendo. Così, la decisione di Miquel adolescente di votarsi completamente alla religione viene raccontata come una nuova conversione di Paolo: «Jo ja tenia molt clar que em faria capellà [...] i Michaelus s'alçà de terra i, tot i que tenia els ulls oberts, no hi veia [...] i el van entrar a Damasc...» (Cabré 2005a: 39).

⁶ Pensiamo ad esempio a Modiano 1969.

L'episodio della morte della piccola Elionor è un momento eccezionale nel romanzo. L'atmosfera angosciante di pura tristezza si protrae in questo caso per quasi quattro pagine, anche se si chiude in una sorta di anticlimax quando nell'ultimo paragrafo il narratore considera a quale uso sia stata adibita la stanza: «un despatxet molt bufó on la Maite Segarra havia de rebre les visites, si és que algun dia n'hi havia» (Cabré 2005a: 105).

In *Les veus del Pamano*, le scene che vedono in primo luogo l'interrogatorio e poi l'uccisione di Ventureta puntano l'accento soltanto sulla drammaticità dei due episodi, che sono collegati tra loro non solo dall'ordine narrativo. Il coinvolgimento morale dell'autore viene verbalizzato nella prima scena da Oriol, la cui presenza e il tentativo di aiutare il ragazzo conferiscono maggiore emotività alla situazione e acquiscono la complicità con il lettore, ma è evidente anche nella seconda, dove sono presenti solo gli aguzzini e il narratore onnisciente. Dal sostantivo *nen* che verrà attribuito all'adolescente, il quale, ricordiamolo, ha quattordici anni esatti, sarà chiara ancora una volta la posizione morale dell'autore.

Il narratore inizia il racconto della prima scena affibbiando al ragazzino il nomignolo di *Ventureta* con tanto di suffisso diminutivo, insistendo sulla sua età e sulla sua condizione di essere impaurito: «tenia catorze anys i els ulls esbatanats pel pànic» (Cabré 2005b: 141), ma soprattutto chiamandolo ripetutamente *nen*. E questa qualifica è anche l'unico modo che Oriol trova per cercare di proteggerlo, «Un nen no pot haver fet res» (Cabré 2005b: 142), mentre per Valentí Targa in nessun modo gli si può attribuire questo nome, anzi, casomai sarebbe più adatto chiamare *nen* il figlio Vilabré, «que només tenia vint-i-sis anys quan el van pelar. Ell sí que era un nen» (Cabré 2005b: 183). Nella seconda scena e in particolare nel momento dell'esecuzione del ragazzo, nonostante non vi sia alcun personaggio che possa verbalizzare l'emozione dell'autore, Ventureta viene chiamato ancora *nen* dal narratore: «i llavors el Valentí apuntà al clatell que se li ofería tan bé i va desapar dos trets seguits en el moment que el nen tornava a alçar el cap» (Cabré 2005b: 184).

In *Jo confesso*, infine, pubblicato nel 2011 e tradotto immediatamente in italiano (Cabré 2012), la creazione di una meta-realtà che si sviluppa su un arco temporale di cinque secoli e una notevole quantità di personaggi era un compito complesso anche per un autore come Cabré, abituato a muoversi con scioltezza presentando ai lettori salti cronologici di anni o secoli. Il romanzo risulta particolarmente ambizioso perché rappresenta in qualche modo l'apice del processo di coinvolgimento morale dell'autore: una ricerca sul Male in assoluto, il Male nella storia dell'umanità, dall'Inquisizione ad Auschwitz e non solo, ma anche il Male nella microstoria e nell'intimo di ogni personaggio. Così, Cabré da una parte tornerà a usare l'espedito della musica che aveva abbandonato in *Les veus del Pamano* e racconterà *ab ovo* la storia di uno strumento, un violino in concreto, da quando è ancora il seme dell'albero da cui verrà poi costruito fino ad oggi, attraversando tutte le vicissitudini dei suoi proprietari; dall'altra parte creerà il personaggio di Adrià, come dice egli stesso in un'intervista facendo un po' di autoironia «per no perdre'm» (Cabré s.d.).

Ancora una volta, nonostante la storia si riveli come una presenza importante nel romanzo, essa non costituisce il vero interesse dell'autore, interessato piuttosto alla possibilità di trasmissione della memoria. Il protagonista, un erudito professore

universitario, ha un enorme bagaglio culturale che gli consente di spaziare tra i diversi momenti in cui il Male si è manifestato in modo più evidente nel corso dei secoli, ma nel suo racconto si scontra con un ostacolo inaspettato: nella diegesi del romanzo tale ostacolo non viene più rappresentato da un personaggio che altera i fatti per ragioni legate alla creazione letteraria come lo zio di *L'ombra de l'eunuc*, né per affermare il proprio potere, come la signora Elisenda di *Les veus del Pamano*, ma diventa la malattia dell'oblio per eccellenza. L'Alzheimer, con la sua inumanità e la sua inesorabilità, agisce senza alcun coinvolgimento emotivo cancellando completamente la memoria del personaggio.

Sarà inoltre nella trasmissione della memoria che avverrà l'ultima manifestazione del Male, dopo il periplo che ci ha portato dall'Inquisizione al Nazismo e oltre, nella microstoria e nel rapporto più intimo dell'amicizia. Adrià, consapevole del poco tempo rimastogli prima di perdere completamente la memoria, affida le sue carte all'unica persona di cui pensa di potersi fidare: l'amico con cui ha condiviso l'infanzia, che proprio grazie a lui è stata meno infelice. Tuttavia, il Male è insito nell'anima umana e sarà proprio l'amico a tradirlo presentando l'opera come sua e falsando così, un'ultima volta, la storia.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Cabré, J. (1999), *Senyoria*, Barcelona, Proa, A tot vent. Biblioteca Jaume Cabré.
 Cabré, J. (2005a), *L'ombra de l'eunuc*, Barcelona, Proa, Proa Butxaca.
 Cabré, J. (2005b), *Les veus del Pamano*, Barcelona, Proa.
 Cabré, J. (2006a), *Sua signoria*, traduzione di F. Ardolino, Roma, Graffi.
 Cabré, J. (2007), *Le voci del fiume*, traduzione di S. Ciminelli, Roma, La Nuova Frontiera.
 Cabré, J. (2009), *Signoria*, traduzione di U. Bedogni, Roma, La Nuova Frontiera.
 Cabré, J. (2010), *L'ombra dell'eunuco*, traduzione di S. Ciminelli, Roma, La Nuova Frontiera.
 Cabré, J. (2011), *Io confesso*, traduzione di S. Ciminelli, Milano, Rizzoli.
 Cabré, J. (s.d.), *Cosa ha ispirato questo libro*, in "RAI Cultura. Letteratura",
 <<http://www.letteratura.rai.it/articoli/jaume-cabr%C3%A9-io-confesso/17005/default.aspx>>
 [18-XI-2015].
 Modiano, P. (1969), *La ronde de nuit*, Paris, Gallimard.

B. Letteratura secondaria

- Aulet, J. (1997), recensione, in "Els Marges", 58, p. 119.
 Aviñoa, X. (2012), *La recerca de la transcendència a través de la música en la narrativa de Jaume Cabré*, in "Els Marges", 98, pp. 104-122.
 Cabré, J. (2006b), *El text com a diàleg*, in "Descord", 2, pp. 23-24.
 Cònsul, I. (2008), *Senyoria*, dins *Diccionari de la literatura catalana*, a cura de A. Broch, Barcelona, Proa.
 Mack, T. (2010), *To what can we attribute the extraordinary success of "Les veus del Pamano"*, in "Visat, La revista digital de literatura i traducció del PEN català", settembre 2010,

- <<http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/eng/ressenyas/95/12/0/2/prosa/jaume-cabre.html>>
- Malé, J. (2005), *Humor i retòrica (de la bona) en Jaume Cabré. A propòsit de "Les veus del Pamano"*, in "Revista de Catalunya", 202, pp. 117-121.
- Martínez-Gil, V. (1992), recensione, in "Els Marges", 45, pp. 121-122.
- Pla, X. (2011), *La inquebrantable fidelidad a lo real. Novela y guerra en Cataluña*, in "Revista Internacional de Estudios Vascos", 8, pp. 78-102.
- Santana, M. (2011), *Jaume Cabré: "Les veus del Pamano" i la novel·la de la memòria històrica*, in "Journal of Catalan Studies", 14, pp. 47-59.
- Viart, D. (1993), *Le récit postmoderne*, in *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, a cura di D. Viart e F. Beart, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, pp. 153-165.
- Winter, U. (2012), *Images of time: paradigms of memory and the collapse of the novel of contemporary history in Spain (2000-2010)*, in "Hispanic Issues On Line", 11, pp. 12-34.

ISABEL TURULL I CREXELLS is a Foreign Language Teaching Assistant at the Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Roma Sapienza (Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali). She has recently finished her PhD in Catalan studies at Universitat Autònoma of Barcelona, with a thesis on Carles Riba's language untitled *Teoria i praxi de la llengua literària en Carles Riba*. Her research interests are: Catalan contemporary literature, Catalan language, Lexicology, Comparative grammar. Recent publications: *Alcover, Fabra i Coromines: Carles Riba i els lingüistes*, in "eHumanista/IVITRA", 9, 2016, pp. 138-154; *La llengua de Carles Riba: el cas de Guillot, bandoler*, in "Scripta", 5, 2015, pp. 292-304; *Maragall en les consideracions lingüístiques de Carles Riba*, in "Haidé", 3, 2014, pp. 153-162; forthcoming, in collaboration with Andrea Carteny, *Intelletuali e volontari catalani durante la Grande Guerra*, in *Atti del Convegno Internazionale "La Grande Guerra nella letteratura e nelle arti"*, Roma, dicembre 2015, Università di Roma Sapienza.

E-MAIL isabel.turull@uniroma1.it

TOT ÉS APARENT, MAQUINAL I (IM)PREVISIBLE: ALCUNI ESEMPI DI METAFINZIONE NELLA NARRATIVA CATALANA CONTEMPORANEA

Amaranta SBARDELLA

ABSTRACT • This paper investigates the special relationship between fiction and reality in short narrative productions of some contemporary Catalan writers, among which Sergi Pàmies, Ramon Solsona and Quim Monzó. This relationship –expressed, in its highest degree, in metafiction– will be analyzed through the prism of irony, the device that mostly reveals the artificial feature of literature.

KEYWORDS • Catalan Contemporary Short Narrative, Irony, Metafiction.

*Todo estado mental es irreductible:
el mero hecho de nombrarlo
–id est, de clasificarlo–
importa un falseo.
Jorge Luis Borges*

*En el momento en que se perciben dos cosas tomando conciencia
del intervalo entre ellas, hay que hincarse en ese intervalo.
Si se eliminan simultáneamente las dos cosas,
entonces en ese intervalo resplandece
la Realidad.
Julio Cortázar*

*L'esercizio stesso dell'arte diviene un rischio d'ogni momento.
Non esser mai certi dell'effetto.
Temere sempre che non si tratti d'ispirazione
ma di trucco.
Massimo Bontempelli*

In un intervento che si pone quale riflessione – forzosamente introduttiva, per ragioni di spazio – di mondi possibili caotici e metafinzionali, lasciamo che sia un autore, il quale, come una meteora o una goccia d’acqua à la Sergi Pàmies, si dileguerà poco dopo essere comparso, a introdurci nell’argomento. Il nostro sfuggente protagonista è Biel Mesquida Amengual, che nel 1977 pubblica assieme al posteriormente più celebre Quim Monzó *Self-Service*, un’antologia di racconti all’insegna della sperimentazione e della dissacrazione letteraria.

Leggiamo nel suo testo programmatico *De cos present*:

Escriure = NO *mira-ll* de la realitat.

NO *re-presentació* de la Natura. NO *rondalla* infinitament sucada d’idealisme i a-marada amb la concepció de la pràctica literària com a còpia, una mímesi de la “VIDA” i el “MÓN” (Monzó –Mesquida Amengual 1977).

Benché poi, sottolineano Ferran Carbó e Vicent Simbor in *Literatura catalana del siglo XX* (2005: 169 e ss.), questa prima fase di proposta estetico-letteraria – che si può sinteticamente riassumere nella sovversione del modello tradizionale della narrazione – confluisca in una seconda fase di tregua iconoclasta, segnata invece dal rinnovamento e dalla modernizzazione di quegli stessi stilemi, alcuni di questi elementi permangono in un *continuum* che trova tra i suoi maggiori rappresentanti lo stesso Monzó, ora in una fase più matura, Sergi Pàmies, Ramon Solsona, Carme Riera, Màrius Serra, Empar Moliner, Jesús Moncada e Vicenç Pagès Jordà¹.

Di alcuni di loro cercheremo di indagare la pratica ironica e soprattutto la complessa rielaborazione del rapporto tra finzione e realtà in un tipo specifico di racconto, quello dedicato, appunto, alla scrittura metafinzionale, a suo modo esemplare ed esemplificativa.

Se da un lato si può sostenere che la narrativa breve attraversa in modo particolarmente incisivo il Novecento catalano, acuendo la propria presenza negli anni Cinquanta con le opere di Calders, Rodoreda, Sarsanedas, in questi ultimi vent’anni la produzione di racconti – a differenza di quanto avviene purtroppo in Italia – gode di un particolare successo di critica e pubblico.

Il genere letterario è divenuto quindi il terreno di scontro e di incontro, di indagine e di suggestione. Grazie alla sua natura frammentaria e al contempo incisiva, e in virtù di una tradizione che spesso gli ha consentito di ammantarsi di un velo sarcastico o ironico – a sua volta, sottolinea Victor Martínez-Gil, l’ironia, in quanto categoria filosofica vitale, è stata «una conseqüència de l’activitat ordenadora que, a partir de la primera dècada del segle XX, va dur a terme el Noucentisme»² – si è imposto nel mercato librario proprio il racconto, *best seller* a parte, ovviamente.

¹ Oltre alle antologie qui citate, ricordiamo senza pretesa di esaustività: Moliner 2004; Moncada 1999; Monzó 1980; Monzó 1990; Monzó 1993; Monzó 2007; Pagès Jordà 1997; Pagès Jordà 2005; Pàmies 1992; Pàmies 1997; Pàmies 2011; Riera 1977; Serra 1977; Serra 1993; Serra 1997; Solsona 2006.

² *Els altres mons de la literatura catalana*, in *Antologia de narrativa* 2004: 18.

Del resto, sosteneva Cortázar (1974: 18) citando un collega argentino, se il romanzo vince sempre ai punti, il racconto deve vincere per *knock-out*³.

In un universo sempre più narcisisticamente ripiegato su stesso, a volte quasi in risposta a quella morte dell'autore accennata nello strutturalismo ed evocata da Barthes, nei nostri scrittori emerge con un'evidenza lampante l'interesse per la disamina attenta del ruolo dello scrittore, del lettore, degli altri componenti della a volte farraginosa "macchina editoriale" e soprattutto dell'atto del processo creativo.

La significatività, la tensione, l'agglutinazione di uno stile e un'istanza fanno sì che il racconto sia quindi lo strumento principe per l'esplorazione di nuove metodologie e per la decostruzione letteraria. Non solo: quella stessa portata ironica e parodica presente negli autori citati si imparenta molto da vicino con la loro formazione: pensiamo a un Monzó, un Pàmies o un Solsona, che crescono e si alimentano del giornalismo satirico e che proprio quello stile mordace e critico, sintetico, riportano nei loro racconti, a volte sotto forma di *pastiche* postmoderno.

E se nei testi analizzati non appare, però, la figura del giornalista in quanto tale, fanno invece la loro comparsa – in un'ironica tematizzazione degli aspetti formali della creazione letteraria – redattori, editori, critici letterari, personaggi, narratori e lettori, ovvero tutti coloro che sono chiamati alla produzione, l'elaborazione e l'interpretazione del processo narrativo.

Difatti se, ad esempio, in *La novella experimental* e *Això no és un conte* – titolo volutamente magrittiano, che preannuncia apocalitticamente l'asettica riproducibilità tecnica del racconto – di Carme Riera, oppure in *Deu paràgrafs* di Sergi Pàmies, *Trenta línies* e *El segrest* di Monzó, i protagonisti sono scrittori e poeti colti nell'ordinario quotidiano o durante l'attività creativa, *Filologia* di Monzó ironizza sull'incontro tra un critico rinomato, Collell, e una laureanda, e in *Les dues cares de la mateixa moneda* Pàmies si sdoppia in scrittore e lettore, altra faccia della moneta della scrittura.

Ancora, a volte, come in *Oldeberkoop* di Quim Monzó, il narratore, fedele testimone dei deliri alcolici di una giovane, si nasconde dietro il monologo e le invettive della ragazza, che cerca spesso di interagire con lui, non riuscendo a ottenerne tuttavia che una risposta cartacea.

Escrus per no parlar. [...] Podries ser més amable. La comunicació entre les persones és una cosa si més no interessant, i que ajuda a fer passar l'estona. ¿No ho has pensat mai? Mira'm als ulls. Mira'm. No escriguis «mira'm» i mira'm. No: no escriguis «no escriguis "mira'm"»

³ In originale: «Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por *knock-out*. Es cierto, en la medida en que la novela acumula progresivamente sus efectos en el lector, mientras que un buen cuento es incisivo, mordiente, sin cuartel desde las primeras frases. No se entienda esto demasiado literalmente, porque el buen cuentista es un boxeador muy astuto, y muchos de sus golpes iniciales pueden parecer poco eficaces cuando, en realidad, están minando ya las resistencias más sólidas del adversario».

i mira'm» i mira'm. No: no escriguis «no: escriguis “no escriguis ‘mira'm’ i mira'm” i mira'm» i mira'm. Deixem-ho córrer. Ara callaré perquè no escriguis res més i m'hagis de mirar o, si no, avorrir-te. *Non scriberai più* (Monzó 1999: 199).

Al centro del racconto, quindi, non vi è lo svolgimento dell'azione, e la narrazione non è più intesa quale tentativo di fissare e dare un'interpretazione degli eventi, bensì quale interrogarsi su tutto ciò che ruota e si svolge attorno allo scrivere, all'imitare una realtà fittizia che in verità non necessariamente chiama in causa quella empirica. Sembra quasi che i Nostri, come i loro colleghi di altre letterature, si muovano nello spazio indefinito che cerca una risposta – ironica e disillusa, ovviamente – a quella constatazione di Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, secondo cui sempre più oggi le storie rimangono in sospeso, senza risposte o senza soluzioni.

L'inesistenza di un *desenllaç*, di un'evoluzione della trama, è ben sottolineata in *Una història lamentable*, dove la parodia del genere noir è giustificata dal continuo interrompersi dovuto a improvvise intrusioni di redattori ed editori. Si discute sul nome del personaggio, Botxenski/Botxiski, a rischio di plagio perché già presente in Josep Maria Fonalleras, anche se il nostro autore si giustifica dicendo di averlo incontrato alla Fiera di Francoforte – la violazione ontologica dei diversi livelli narrativi è qui un ironico tentativo di dare veridicità ai propri burattini:

– ¿Cal que ens parlem de vostè?
 – Potser que comencem pel començament. Em dic Botxenski.
 = §/()%*»1 ?\$ç× ÷½¿¿@ ÇæÑ]□\$× ÷©¼¿ç%+ * = %§&/)Ñ¿Ç® [r¿:*%&)/§ = + a&Ñª × ●
 ¼& + = ●©« + a /&% §ñ !*\$Ñ§°**

[– No pots publicar això!
 – ¿Qui m'ho impedirà?
 – Aquest personatge és d'en Fonalleras.
 – Era.
 – ¿Ah sí? [...]
 – En Fonalleras és ben teu; però en Botxenski és meu.
 – ¿Com pot ser teu si se'l va inventar en Fonalleras?
 – Tot és legal. El vaig trobar a la Fira de Frankfurt i va signar contracte.
 – ¿A la fira de Frankfurt? ¿I què et va dir?
 – Ich bin ein Berliner.
 – És un poca-solta.]

Senyores i senyors, per problemes tècnics, el relat ha quedat interromput momentàniament. Esperem reprendre'l ben aviat. Moltes gràcies (Solsona 1991a: 141-142).

I vari piani si rincorrono, si sovrappongono, si fondono grazie alla *mise en abyme*, e poi l'opera si chiude con il risolutore affrancamento del personaggio Botxenski/Botxiski dal narratore Solsona – che, per inciso, muore in modo grottesco e stupido – e con il suo bussare alla porta di un altro scrittore, Jesús Moncada, perché, sostiene Botxenski, da lui si sente meglio rappresentato.

Emerge chiaramente, anche da questi semplici accenni, come l'ironia si espliciti qui

in un continuo rifrangersi di microironie – tra testo e contesto comunicativo, categorie esplicitate da Pere Ballart nel suo magistrale studio sul tema (Ballart 1994) –, e come queste siano inserite in una compagine più grande, una macrostruttura, ovvero la parodia del genere noir.

Sin dall’inizio, a volte messo in guardia dal titolo stesso⁴, appunto ironico, antifrastico (Gregori Soldevila 2011), il lettore recepisce tale convivenza eclettica di piani e situazioni diversi, tale parossismo del delirio immaginativo, perché riconosce che ogni cosa si può ascrivere alla coscienza creatrice dello scrittore.

Non valgono più le distinzioni di Todorov tra strano, o insolito e meraviglioso, giacché le leggi con cui spiegare il fenomeno sono esse stesse rese finzione, e giacché si accetta, senza più sorprese, che entità finzionali fisicamente possibili e impossibili convivano in un unico spazio, quello della pagina stampata.

Aggiunge, inoltre, il critico ceco Doležel:

[...] i mondi finzionali acquisiscono un’esistenza semiotica indipendente dalla *texture* che li costruisce; come tali, essi divengono oggetto della memoria culturale attiva, che evolve e ricicla. Entrano in una specifica catena di successione, integrandosi e riconfermandosi o competendo e contraddicendosi tra loro. Passano da un creatore di *fiction* all’altro, da un periodo all’altro, da una cultura all’altra come entità estensionali, quando ormai la *texture*, lo stile, i modi di narrazione e di autenticazione originari sono stati dimenticati (Doležel 1999:190).

Non si cerca una plausibile ragione alla verosimiglianza, come vedremo, bensì si accetta e contempla ciò che altrimenti parrebbe impossibile perché già inserito all’interno di un contesto di per se stesso falso e artefatto, magico e smalzato.

E, a nostro parere, il passo compiuto nella scrittura metafinzionale contemporanea si spinge perfino oltre le istanze di quel neofantastico – da alcuni assimilato al realismo magico – che, ad esempio, Alazraki (1983: 29) riconosce nelle opere di Cortázar e nel quale verrebbe postulata una nuova realtà, realtà che prescinderebbe dalla logica in quanto risposta irriverente a un determinismo con il quale si pretende di dare ragione del mondo.

Autori come Monzó, Pagés Jordà, Solsona accettano sì l’irrazionale, ma inseriscono nelle loro opere uno scarto, un *décalage* ironico, che diventa ancor più viscerale per accennare quasi a una antirealtà fittizia.

In un interessante studio sull’argomento, Carme Gregori Soldevila sottolinea infatti come sia presente in tale pretesa letteraria «una tendència de clar signe antirealista i amb plena consciència de textualitat que fa explícits els mecanismes de la ficció; una modalitat de discurs irònic que s’interroga sobre les possibilitats i els límits de representació del real i, en definitiva, sobre allò que entenem per realitat» (Gregori Soldevila 2010: 75).

⁴ Lo stesso Sergi Pàmies, interrogato riguardo la decisione di intitolare un suo libro di racconti «L’últim llibre de Sergi Pàmies», riconosce il suo intento di ironizzare e avvertire sull’effimerità del titolo, sempre più utilizzato quale strumento di marketing editoriale. Cfr. Piñol 2000.

La parodia smaschera quindi sia la pretesa imitativa sia la conoscenza stessa della realtà, e nella misura in cui essa si presenta quale metafinzione, prendendo perciò a oggetto se stessa e analizzando al proprio interno la natura di finzione, contesta la capacità dell'opera letteraria di rappresentare la realtà e riprodurre quei modelli già canonizzati o esperiti.

La logica dell'insolito che in Pere Calders⁵ doveva in parte ancora essere giustificata tramite il *priëm* di una soggettività manifesta, con cui il protagonista raccontava la propria vicenda a un pubblico di uditori, e forniva a se stesso prima una spiegazione razionale di quel fenomeno inverosimile, per poi rassegnarsi o adeguarsi, come con lui il lettore, qui trova piena risoluzione, nel momento stesso in cui sin dall'inizio tutto è contemplato come plausibile sotto l'egida della finzionalizzazione.

È accettabile perciò che il personaggio principale di *La llista de la compra* di Pàmies trovi Virginia Woolf al supermercato – non vi si nasconde, forse, un'eco di quel fortuito incontro in mezzo a carciofi e banane tra Walt Whitman, García Lorca e l'autore in *A supermarket in California* di Allen Ginsberg? –, o che Espriu compaia in sogno al protagonista della *Novella experimental* di Carme Riera. Tutto si muove all'interno dell'intertestualità, dell'ibrido finzionale, e la realtà si esplica nelle elucubrazioni cerebrali dell'autocoscienza narrativa.

Del resto l'introduzione della letteratura stessa nelle opere, tramite la presenza di citazioni o interventi diretti di personaggi e autori, non è altro che un ulteriore meccanismo parodico per rendere grottesca e dissacrante l'opera. Non solo: conferisce al fruitore di questa un ruolo fondamentale nell'esegesi del racconto, delegando alla sua persona l'analisi dei sovrapposti piani di lettura, il sapido rinvenimento di tracce mnestiche, il cinico disvelamento dello schermo ironico.

Difatti la triade autore/lettore/narrazione, utile per mettere a nudo convenzioni e strategie, diviene ancor più significativa e centrale.

Con un'astuzia che già Eco aveva rivelato anni prima, metalessi, indizi e strizzatine d'occhio sono all'ordine del giorno in queste produzioni, nelle quali ci si rivolge a un lettore esterno fittizio che è chiamato ad attualizzare il senso letterario.

Scrive Carme Riera nella *Novella experimental*:

Una prosa com aigua que serveixi per a apagar la set del lector en el vas de cada dia i que abans, però, sorgeixi cristal·lina de la font més pura [...] I tot això per què? Per afavorir els lectors, perquè el lector és sempre el que té la darrera paraula. Perquè en el fons digue'm, ¿què és un llibre sense uns ulls que el llegeixin? Res. Un llibre només cobra sentit si és llegit... Ara tothom ho diu, ho podràs veure als diaris, però ja fa molts d'anys que jo ho sé (Riera 1991: 95, 97).

L'autore è ben cosciente di rivolgersi a un lettore, di doverne prevedere, temere o ignorare i gusti, e con questo stabilisce un patto implicito mentre, da parte sua, il lettore è

⁵ Per approfondimenti sul rapporto tra realtà e finzione e la verosimiglianza in Pere Calders, cfr. Gregori Soldevila 2006; Aulet 1984; *Tècniques narratives* 1982; Bath 1987.

cosciente di leggere un simulacro della realtà.

Il narratore, quindi, guida il lettore, e allo stesso tempo ne è guidato, giacché sa di doverlo tenere in considerazione durante il processo di testualizzazione. Lo guida come Solsona in *Llibreta de vacances* dove, per agevolare l'attitudine critica del lettore, l'autore correda ogni racconto di un singolare ipertesto: una serie di proposte di lavoro, più o meno pertinenti, per far sì che il destinatario si addentri nel processo di creazione. Ad esempio:

Exercici 1: Botxenski és, en efecte, un personatge creat per Josep Maria Fonalleras. Leggeix *Botxenski i companyia* i determina si el Botxenski d'aquest relat és l'autèntic o és un impostor.

Exercici 2: A petició de la Institució de les Lletres Catalanes, la Generalitat va declarar un dia de dol oficial, amb les banderes a mig pal, en memòria dels escriptors morts en l'afer Botxenski. Empesca't una fórmula matemàtica que permeti saber a quina altura exacta s'hauria de posar la bandera si les víctimes fossin Mendoza, Marsé o Vázquez Montalbán, respectivament.

[...]

Exercici 5: ... *et ultima dispensatur*. Au va, tema lliure (Solsona 1991b: 181).

Tra l'altro, a mo' di inciso, ricordiamo che falsi sottotitoli, indici o note ambigue, così come ironiche prefazioni, minano proprio lo stato del peritesto come soglia tra realtà e finzione: il peritesto diventa testo, è già finzione, come avviene in Borges, altro autore, assieme a Cortázar, fondamentale per la comprensione dei Nostri, e che non potevamo non citare in questa breve ed effimera dissertazione.

Torniamo alla nostra triade, ai nostri intervalli armonici della melodia narrativa, per addentrarci nella rappresentazione a scatole cinesi della figura dello scrittore, del produttore di significato.

Sia che compaia come protagonista che come narratore autodiegetico, dell'autore emerge quella funzione riflessiva e autocosciente che, in *Metaficción española en la postmodernidad*, Sobejano-Morán (2003: 23-24)⁶, non ultimo, individua nella scrittura metafinzionale della letteratura spagnola di questo *fin de siècle*. In tale aspetto è senz'altro esponente di rilievo Sergi Pàmies, che dedica numerosi racconti in prima persona all'indagine del processo creativo.

In *La nostra guerra*, in particolare, emerge il continuo infrangersi dei limiti tra realtà e finzione, con il paradossale dipendere dell'ispirazione creativa da fattori sensoriali che

⁶ Sulla prima afferma: «función reflexiva. Se produce cuando la instancia metafictiva reflexiona crítica o teóricamente sobre las convenciones narrativas que intervienen en la construcción de la novela en curso o de otras novelas» (23); sulla funzione autocosciente comenta: «esta función se materializa cuando los personajes del mundo novelado reconocen explícitamente su identidad fictiva, cuando una de las voces narrativas o lector fictivo reflexionan abiertamente sobre el papel que desempeñan en la ficción, o cuando los sistemas de significación textual revelan abiertamente su constitución fictiva. En la autoconciencia fictiva de los personajes hay una interpelación implícita al lector extratextual para hacerle comprender que su existencia en el libro de la vida es otra ficción» (24).

in veritatà sono essi stessi già frutto di un'immaginazione dell'autore, in una sorta di infinito circolo virtuoso.

Com que la ficció permet certes llicències, canvio d'opinió i faig renegar el sergent rus com renegaria jo si ara fos en aquella trinxera. M'apropro molt a la boca del sergent, procuro abstroure'm de l'estrèpit de les bombes i dels gemecs dels ferits i, un cop escurçada la distància que, per disciplina, intentava conservar, faig l'adaptació del que, en un idioma que no entenc, li sento dir: «La puta mare que els va parir». [...] Contagiat del dramatisme de l'escena, l'imito: alço el cap per mirar un cel que, en realitat, és el sostre de l'habitació –amb una esquerdada que recorda la silueta d'un llamp– per on desfilen els avions (Pàmies 2006: 18-19).

In *Cobertura*, invece, la riflessione del narratore volge attorno al destino stesso dell'opera, quasi il racconto possa divenire il luogo di meditazione privilegiato sulle sue sorti. Da notare, inoltre, come spesso in testi di tale natura si insista in chiave semiseria sull'estinzione della narrativa, sia essa romanzo o racconto: da un lato si schernisce la critica letteraria che ad anni alterni grida alla morte dell'opera o del suo creatore, dall'altro si insiste su una questione fondamentale e mai risolta: è forse in grado la narrativa contemporanea di rappresentare la molteplice e rizomatica società contemporanea?

Començaré pel final perquè el principi és bastant trist: val la pena riure. [...] Això ho penso ara, és clar, mentre recordo l'última part d'una història que potser escriuré algun dia i que arrenca en la tarda en que, llegint el diari en la sala d'espera d'un metge, m'assabento que la novel·la ha mort (Pàmies 2010: 135).

Lo stratagemma fittizio dietro cui si cela l'autore è in *Davant del rei de Suècia* di Quim Monzó, la costruzione di un doppio, il poeta Amargós, che aspira al Nobel, già rifiutatogli sette volte.

Il lettore, chiamato sin da subito in causa, ha modo di intuire che Amargós è in realtà Monzó stesso da una serie di indizi, cosparsi nel racconto in maniera apparentemente casuale, di cui il più significativo è il seguente:

Amargós el reconeix: és un llibre seu: el seu recull de narracions poètiques! N'identifica la coberta: blanca, amb els tres homes amb gorra i camisa de ratlles, les lletres negres i els filets verds. S'emociona. És la primera vegada a la vida que descobreix algú llegint un llibre seu i els ulls se li entelen amb una aigua netíssima. [...] A més d'una plaquette amb disset aforismes, titulada *Disset*, i un dietari del seu primer any de pubertat –*La paraula i el mot*–, ha publicat onze llibres de poesia i un recull de narracions poètiques que vol ser un homenatge a Voltaire (Monzó 2001: 128)⁷.

⁷ Ovviamente il riferimento a Voltaire risiede nella scelta dell'ironico titolo panglossiano, «El millor dels mons».

Il protagonista riuscirà a ottenere la consacrazione letteraria solo dopo essersi sottomesso alle regole del nuovo condominio, abitato da persone di bassissima statura, e dopo essersi sottoposto a un surreale quanto misterioso intervento che lo rende simile agli altri, ovvero nano. Queste, in un'atmosfera neofantastica, sono le condizioni perché possa essere accettato dalla comunità e il suo estro creativo venga finalmente riconosciuto a livello internazionale.

Non ci soffermeremo su questa complessa ed estraniante narrazione, ma ci limiteremo a metterne in evidenza alcuni aspetti che riassumono espedienti letterari già accennati per altri contesti e autori. In *primis*, la vicenda di Amargós illustra bene la vita quotidiana di un artista, il suo affanno, le recensioni ad altri autori, il suo disincantato e problematico rapporto con il mondo che lo circonda. Oltre a ciò, Monzó ricorre a uno sguardo freddo e distaccato, se non sarcastico, sull'autocoscienza letteraria e creativa dello stesso protagonista, che si interroga su forme e contenuti, ispirazione e successo. E che, ogni anno, alla candidatura per il Nobel, tira fuori dall'armadio lo smoking e si aggira per la città ripetendo a memoria il discorso da recitare davanti al re svedese.

Manca, per questo personaggio triste ed emarginato, quella simpatia indulgente di un Calders, anche se i tratti di Amargós sembrano ricordare quelli dei protagonisti urbani delle *Cròniques*: Monzó pare però quasi osservarlo da una distanza prudente e impassibile, anche se è il suo alter ego, con crudeltà e cinismo, quindi senza pathos e pietà. Lo esprime con un'improvvisa metalessi:

Amargós no hi veu l'originalitat [nel fatto di parlare di sé in terza persona, *NdA*]. Sovint ho fa, fins i tot quan pensa, perquè així marca una distància retòrica que no em podria permetre si parlés de mi en primera persona (Monzó 2001: 177).

In un gioco di specchi, Monzó concede a se stesso la terza persona tramite Amargós, che a sua volta parla di sé in terza persona come cedendo a un'ulteriore finzione nella finzione. E, dato anche il contesto, la cena dai nani Gómez, come possiamo non sorridere davanti alla tronfia presentazione del modesto *ninot*, se è lo stesso *ninotaire* a ridere di lui e di sé?

Del resto, sostiene Jankélévitch in *L'ironie ou la bonne conscience*, l'ironia fa sì che la magniloquenza arrossisca di essere magniloquenza.

Monzó torna in prima persona, con una magistrale *captatio benevolentiae* rivolta ai lettori, utilizzando però le stesse parole che Amargós ripete incessantemente per il discorso al re di Svezia. Sorge quindi spontanea un'ulteriore domanda: siamo noi lettori il re di Svezia, e l'opera non è altro che uno dei deliri, destinati a ripetersi, di Monzó?

In chiusura passiamo a un altro racconto, meritevole senz'altro della nostra attenzione. In *La inspiració del novel·lista* di Solsona affiora l'istanza metafinzionale in tutta la sua portata narcisistica – l'aggettivo, già chiamato in causa, ricorda ovviamente la Linda Hutcheon di *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* – e, senza nessuna ricerca di trascendenza, come in molte opere di questo genere, Solsona si diverte a giocare con il ruolo dello scrittore, per mettere in evidenza la labilità e l'indeterminazione, nonché la falsità del processo creativo.

Davanti a noi abbiamo uno scrittore di *novella negra* in crisi d'ispirazione. Finalmente l'impasse è superata dalla visita di una vicina, che viene a raccogliere un'enorme camicia da uomo, la cui taglia non corrisponde a quella del marito, e che chiede al narratore di tacere sull'incidente. Lo scrittore capisce quindi che gli inquilini del suo stabile possono essere i soggetti del romanzo e per ognuno di loro immagina una possibile doppia vita dai contorni foschi. Il marito della vicina, uomo caritatevole e assiduo frequentatore della parrocchia, ad esempio, potrebbe meditare una fuga dalla moglie. O il giovane pediatra «amb un indefinibile segell d'intel·lectual d'esquerres» (Solsona 1991b: 110) potrebbe nascondere una relazione con la bionda infermiera. O ancora il videoclub del sudamericano al piano terra potrebbe essere un centro di spaccio clandestino di video pornografici.

Questa prima fase, di indagine psicologica dei personaggi, cede alla seconda, all'elaborazione vera e propria della realtà, del materiale umano. Compiaciuto del proprio spirito d'osservazione, commenta il protagonista: «els novel·listes som bons observadors» (Solsona 1991b: 108) – e qui Solsona prepara il lettore regalandogli il primo indizio dello sfasamento di percezioni circa la materia stessa del racconto, la narrazione, sfasamento differenziale che è poi ovviamente alla base dell'effetto ironico dell'insieme.

Il romanziere elabora un'opera in cui i personaggi sono sottoposti al delirio del narratore. Le trame vengono intessute, e il dottorino diventa l'avvocato della giovane vicina, nella realtà – quale? – forse spacciatrice, nel romanzo cantante di successo.

Insomma, i colpi di scena si susseguono, e Solsona ci restituisce l'immagine dello scrittore immerso in questa sua finzione. Nel frattempo la vita nello stabile continua indisturbata, non toccata dalla letteratura e dalle sue ipotesi. Solsona ne approfitta per raccontarci perché i personaggi si comportano nel modo che aveva fatto insospettire lo scrittore.

Il marito della vicina gestisce un traffico illegale di opere d'arte con il cappellano, il sudamericano – in verità un libanese – è un contrabbandiere di tabacco, il dottorino ha simpatie neonaziste e la spacciatrice, ovvero la cantante, ovvero Kathleen Turner, è una giornalista in procinto di scrivere un romanzo che, in un gioco di scatole cinesi, comincia così: «Acabo de matar l'home que m'espriava pel celobert» (Solsona 1991b: 114).

Qual è la vera realtà, quindi? Chi scrive cosa? E chi legge cosa?

E, pure, quanto uno scrittore è in grado di intuire cosa davvero si celi dietro personaggi e persone? Fin dove si spinge la capacità mimetica di coloro che si professano romanzieri? La risposta è nelle mani e nel compiacente sguardo ironico di chi vede un dottore trasformarsi in un intellettuale di sinistra, quindi in un avvocato e in un pamphlettista neonazista.

In un'estrema esaltazione di quell'aura indeterminata del processo creativo, il lettore non riesce perciò più a distinguere il reale dal fittizio, salvo poi tirare un sospiro di sollievo e sorridere nel sapere che tutto è finzione, perché l'unica realtà è quella del discorso. E ben venga che i Nostri superino l'ammonimento di Horacio Quiroga, nel suo decalogo del buon *cuentista*, a non abusare del fruitore della loro opera, perché in fin dei conti questo, come loro, è ormai perso nello stesso labirinto espriano dove a ogni angolo si cela un nuovo indizio, un inedito disvelamento, un cammino disincantato all'ombra del Minotauro della realtà, da cui solo Arianna, la letteratura, potrà metterlo in salvo.

E poiché finora ci siamo mossi nell'ambito del metalinguaggio, del metadiscorso, permettetevi anche a noi di congedarci prendendo in prestito le ultime parole che Monzó rivolge ai lettori del suo *Davant del rei de Suècia*:

Majestats, senyores i senyors, potser no he estat breu com he promès a l'inici i els circumloquis inútils han abundat: per tot això els en demano disculpa i els en dono doblement les gràcies (Monzó 2001: 225).

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Antologia de narrativa fantàstica i especulativa* (2004), a cura di V. Martínez-Gil, Barcelona, Galàxia Gutenberg.
- Moliner, E. (2004), *T'estimo si he begut*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Moncada, J. (1999), *Calaveres atònites*, Barcelona, Edicions de la Magrana.
- Monzó, Q. (1980), *Uf, va dir ell*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Monzó, Q. (1990), *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Monzó, Q. (1993), *El perquè de tot plegat*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Monzó, Q. (1999), *Oldeberkoop*, in Q. Monzó, *Vuitanta-sis contes*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 193-198.
- Monzó, Q. (2001), *Davant del rei de Suècia*, in Q. Monzó, *El millor dels mons*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 125-225.
- Monzó, Q. (2007), *Mils cretins*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Monzó, Q. – Mesquida Amengual, B. (1977), *Self-Service*, Barcelona, Iniciativas Editoriales.
- Pagès Jordà, V. (1997), *Carta a la reina d'Anglaterra*, Barcelona, Empúries.
- Pagès Jordà, V. (2005), *El poeta i altres contes*, Barcelona, Proa.
- Pàmies, S. (1992), *Infecció*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Pàmies, S. (1997), *La gran novel·la sobre Barcelona*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Pàmies, S. (2006), *La nostra guerra*, in S. Pàmies, *Si menges una llimona sense fer ganyotes*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Pàmies, S. (2010), *Cobertura*, in S. Pàmies, *L'últim llibre de Sergi Pàmies*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Pàmies, S. (2011), *La bicicleta estàtica*, Barcelona, Anagrama.
- Riera, C. (1977), *Jo pos per testimoni les gavines*, Barcelona, Laia.
- Serra M. (1977), *La línia*, Barcelona, Columna.
- Serra, M. (1993), *Contagi*, Barcelona, Columna.
- Serra, M. (2007), *La vida normal*, Barcelona, Proa.
- Solsona, R. (1991a), *Una història lamentable*, in R. Solsona, *Llibreta de vacances*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 137-155.
- Solsona, R. (1991b), *La inspiració del novellista*, in R. Solsona, *Llibreta de vacances*, Barcelona, Quaderns Crema, pp. 107-114.
- Solsona, R. (2006), *Cementiri de butxaca*, Barcelona, Columna.

B. Letteratura secondaria

- Alazraki, J. (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- Aulet, J. (1984), *Introducció* in P. Calders, *Obres completes*, Barcelona, Edicions 62, pp. 7-11.
- Ballart, P. (1994), *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona, Quaderns Crema.
- Bath, A. (1987), *Pere Calders: Ideari i Ficció*, traducció de J. Fernando, Barcelona, Edicions 62.
- Carbó, F. – Simbor, V. (2005), *Literatura catalana del siglo XX*, Madrid, Síntesis.
- Cortázar, J. (1974), *Alcuni aspetti del racconto*, in J. Cortázar, *Bestiario*, a cura di E. Franco, trad. di F. Nicoletti Rossini e V. Martinetto, Torino, Einaudi, pp. 114-125.
- Doležel, L. (1999), *Heterocosmica: Fiction e mondi possibili*, Milano, Bompiani.
- Gregori Soldevila, C. (2006), *Pere Calders: tòpics i subversions de la tradició fantàstica*, Barcelona, PAM.
- Gregori Soldevila, C. (2010), *Estratègies discursives iròniques en la narrativa catalana actual: l'autoconsciència textual*, in "Revista de Filología Románica", 27, pp. 59-76.
- Gregori Soldevila, C. (2011), *El títol com a clàusula del contracte metaficcional irònic en la narrativa contemporània*, in *La literatura davant el mirall. Ironia i metaliteratura en l'època contemporània*, a cura di F. Carbó, C. Gregori Soldevila, G. López-Pampló, R.X. Roselló, V. Simbor, Barcelona, PAM, pp. 47-84.
- Piñol, R.M. (2000), *Entrevista a Sergi Pàmies*, in *La Vanguardia*, 24-IX-2000.
- Riera, C. (1991), *La novella experimental*, in C. Riera, *Contra el amor en companya i altres relats*, Barcelona, Destino, pp. 91-106.
- Sobejano-Morán, A. (2003), *Metaficción española en la postmodernidad*, Kassel, Richenberger.
- Tècniques narratives de Pere Calders* (1982), Actes del segon col·loqui d'estudis catalans a Nord-Amèrica, a cura di M. Durán, A. Porqueras-Mayo e J. Roca-Pons, Barcelons, PAM.

AMARANTA SBARDELLA is a PhD doctor in Comparative Literature and Literary Text Translation at Siena University. She works mainly as a critic, editor and literary translator from Spanish and Catalan. She has published in Italian, French, Catalan and Spanish more than twenty papers and articles in academic journals and miscellanies about Ancient Myths Rewriting and contemporary Iberic and French literature. In 2013 her Italian edition of Salvador Espriu's short narrative, *Sotto l'attonita freddezza di questi occhi* (Passigli Editori, 2013) won the Generalitat de Catalunya's Culture Department Grant. In april 2016 she won the Fundació Mercé Rodoreda Grant. Her essay about Ariadne and Minotaur Myth Rewriting in current Literature will be soon published by Quodlibet Edizioni.

E-MAIL amaranta.sbardella@hotmail.it

FOLKLORE I TRANSGRESSIÓ: EL BETLEM DE TIRISITI D'ALCOI¹

Miquel A. OLTRA ALBIACH – Rosa M. PARDO-COY

ABSTRACT • This work reviews the main stages in the history of Bethlehem, puts it in relation to other performances throughout Europe, analyzes the present and considers the successes, shortcomings and future challenges we face if we want to bequeath to future generations this part of the cultural heritage of Valencia and Valencian people. The Betlem de Tirisiti, which is performed every year in Alcoi, has undergone several transformations to become a national and linguistic symbol and received the Distinction for Cultural Merit by the Generalitat Valenciana. From its religious and medieval origin, it has been in daily life and in people's subconscious as a form of catharsis, to strengthen the identity and ridicule and mockery the wealthy classes. The process of separation of religious origin and childishness of the general public is perhaps one of the more interesting things that the art of puppetry can offer today, and in this topic we can integrate the research about the Betlem de Tirisiti.

KEYWORDS • Theater, Puppets, Betlem de Tirisiti, Folklore, Oral Literature.

1. Introducció

El teatre de titelles ha estat, almenys a Europa, una forma artística i literaria popular que ha patit el menyspreu i l'arraconament per part de la cultura oficial. Tanmateix, els titellaires han sabut, al llarg de la història aprofitar aquesta consideració secundària, juntament amb el joc amb la sàtira, el doble sentit, la ironia i la insinuació, per tal de sobreviure en un espai i un temps en què les autoritats civils i religioses –com en tantes altres èpoques– imposaven la seua moral i castigaven tot tipus de transgressió. El Betlem de Tirisiti, que es representa cada any a la ciutat d'Alcoi (País Valencià) ha patit diverses transformacions al llarg dels segles fins convertir-se en un símbol lingüístic i nacional, que a més ha rebut la consideració de Bé d'Interés Cultural (BIC) i la Distinció al Mèrit Cultural per part de la Generalitat Valenciana. Des del seu origen religiós i medieval, el

¹ Aquest article forma part del projecte I+D "Imágenes literarias de la diversidad: ciudadanía e identidad a través de la educación lectora y literaria" (GV 2015/050) finançat per la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esports de la Generalitat Valenciana.

Betlem de Tirisiti s'ha mantingut en la vida quotidiana i en l'inconscient col·lectiu del poble, com una forma de catarsi, de reforçament de la identitat i, sobretot, de ridiculització i burla de les classes benestants.

Pretenem amb aquesta comunicació fer un repàs de les principals fites de la història del Betlem, posar-lo en relació amb d'altres representacions arreu d'Europa, algunes ja desaparegudes i d'altres que encara tenen una gran vitalitat, analitzar-ne el present i plantejar els encerts, les mancances i els reptes que el futur ens planteja si volem llegar a les futures generacions aquesta part del patrimoni cultural dels valencians i les valencianes, i de la llengua catalana en general.

2. Titelles i transgressió

Autors com William Bascom (citat per Carme Oriol i Carazo), incideixen en el fet que el folklore no aprofita únicament per a entretenir, sinó que acompleix dues funcions, que ell anomena respectivament educativa i projectiva: la primera té un valor instructiu respecte dels valors de la societat, mentre que la segona possibilita la reacció crítica contra les desigualtats, les injustícies i les repressions que la societat imposa i alhora permet parlar obertament d'aspectes que la societat sanciona o considera tabú (Oriol i Carazo 2002).

En la mateixa línia, Marise Badiou (2009) ha dut a terme estudis ben interessants que relacionen la història dels titelles a Europa amb una dialèctica contínua entre allò religiós i allò profà, entre l'intent de dominació per part de l'autoritat i la tendència a la rebel·lia, a la crítica i a la paròdia per part dels titellaires. La retirada dels titelles de les esglésies en el segle XVI i sobretot en el XVII i la pressió per part de les autoritats van fer que els artistes s'hagueren de refugiar a les zones rurals i en el nomadisme, cosa que va generalitzar la seua mala reputació. Fins a aquest moment el teatre de titelles, igual que el teatre en general i tota una sèrie de divertiments populars ambulants, tenien com a destinatària la totalitat de la població. Només a partir del segle XVIII podem parlar dels inicis d'una sectorització dels públics i de l'aparició de l'anomenat públic infantil (Oltra 2000: 13-14). Aquesta marginalitat característica dels titellaires –que sens dubte en limita les possibilitats d'estudi– obri també tot un ventall d'opcions si la tractem en relació a altres grups tradicionalment perseguits.

En relació a l'adscripció progressiva del teatre de titelles occidental al món infantil, Carlos Angoloti la relaciona amb la decadència i la repetició de tècniques:

El títere no es algo mecánico, que actúa con leyes fijas. Este ha sido un error en el que en ciertas épocas se ha caído, produciéndose una estereotipación del lenguaje del títere, con unos personajes estándar, unas historias tipo, en las que siempre ocurría lo mismo. No era fruto de una expresión artística sino de un trabajo artesanal, repetitivo. Esta concepción es la que ha hecho que se haya desprestigiado como lenguaje artístico y se haya relegado al mundo de los niños, como receptores pasivos de algo que sólo podía ser ofrecido a esos seres indefensos y un poco tontos que se ríen con cualquier cosa (Angoloti 1990: 133).

Trefalt (2005: 185) reflexiona en profunditat sobre aquest tema i remarca que un bon nombre d'espectacles contemporanis de titelles recuperen d'alguna manera la tradicional

heterogeneïtat del públic receptor, amb muntatges que relaten històries aptes per als infants i amb la presència d'allò que el teòric eslové anomena subtons (polític, satíric, eròtic, poètic o filosòfic) o nivells de coneixement diversos als quals hom pot accedir segons l'edat, el nivell cultural o d'altres factors.

Amb textos de vegades força vehements, Joan Baixas duu a terme una profunda reflexió, fonamentada en la consideració que el teatre de titelles no ha de fugir del compromís amb la contemporaneïtat i la multidisciplinarietat, i que sovint l'associació del titella únicament amb el món infantil tanca camins en lloc d'obrir-ne de nous. No sembla que l'artista català es mostri contrari al teatre de titelles infantil, però sí a la trivialització que mostra aquest teatre amb massa freqüència:

Els ninots animats, en la seva llarga marxa a través de la història i de les cultures, han estat objectes de poder, carregats d'energia i de mala llet, que obren les portes de l'imaginari encarnant aquelles passions, sensacions, reflexions, que han donat vida als déus i als dimonis, als fetitxes i a les màgies. Que ara, sota el paraigua protector dels moviments pedagògics o de les filosofies "disneyanes", ens dediquem a poblar les estances dels déus amb conillets i collonades no deixa de ser un exercici fastigós (Baixas 1998: 39-41).

La recuperació del titella com a gènere apte per al públic adult, juntament amb la seua capacitat d'aportar una visió des de les perifèries (històriques, polítiques, socials i culturals) potser són alguns dels aspectes més aprofitables. Aquesta és la línia de pensament, entre d'altres, de Peter Schumann, director de Bread and Puppet:

El teatro de títeres, es decir, el uso y la danza de los muñecos, efigies y títeres, aun siendo históricamente oscuro e incapaz de liberarse de sus vínculos con las curaciones chamánicas y otros servicios sociales profundamente extraños y difíciles de probar, es sobre todo un arte anárquico, subversivo e indomable por naturaleza. Más fácil de encontrar en los informes policiales que en las crónicas teatrales, no aspira a representar gobiernos o civilizaciones, sino que prefiere su posición inferior y secreta en la sociedad, donde representa más a los demonios que a las instituciones (Schumann 1993: 32).

La visió esmentada ofereix un punt de vista diferent i sovint oblidat, el qual podria enriquir les diverses perspectives que aporten col·lectius com ara els països en vies de desenvolupament i les comunitats racials i lingüístiques minoritzades, els estudis de gènere, les investigacions des de la perspectiva queer, etc. Es tracta sens dubte d'una visió de l'art del titella que obri grans possibilitats d'estudi i de noves aportacions en el futur.

3. Desactivant el titella

Pel que fa a la relació sempre difícil i a la proscripció d'actors i titelles per part de les autoritats eclesiàstiques, hem de dir que, a poc a poc, els titelles van ser incorporats al culte cristià i van ser posats també al servei de la catequesi. El gran prodigament que van tenir els retaules –mecànics o no– amb titelles per tal de representar actes sacramentals, donaria suport per si mateix a aquesta idea. Maryse Badiou cita a Charles Magnin quan estableix l'any 692 –data en què l'Església legitima les representacions antropomòrfiques

de les figures sagrades– com un moment clau per a l’eclosió de la imatge corpòria en el drama religiós, per a l’evolució del titella a Europa i, finalment, per a l’allunyament de tradicions més o menys iconoclastes com ara la jueva o, posteriorment, la islàmica (Badiou 2009: 86). Tal com explica la mateixa autora:

A partir del siglo XIII, y en toda Europa, esta búsqueda del movimiento, presente desde que el ser humano aspira a animar las abstracciones del dogma, conduce, como hemos podido observar, a la estatuaria móvil que gracias a mecanismos simples o complejos da vida al drama religioso así como a la marioneta (Badiou 2009: 89).

Diversos estudis –com ara els de Jurkowski (1977) i Ariño (1999)– semblen estar d’acord amb el fet que, progressivament, els titelles patiren un procés de laïcització que els porta a distanciar-se d’aquest origen religiós a què féiem menció. Les històries comencen a tenir cada vegada més elements aliens al fet religiós, i fins i tot alguns que contesten o ridiculitzen no tant el fet religiós en si, com el poder eclesiàstic. Pel que fa al país Valencià, és molt probable que s’arribara a situacions intolerables per als bisbes –més avall oferim un exemple– i el Concili Provincial de València (1565) i els Sínodes de València (1590) i Oriola (1600) prohibiren –tot seguint les ordres del Concili de Trento (1546-1563)– l’ús de figures mòbils en les representacions religioses, i fins i tot les representacions a l’interior de les esglésies (Castaño – Navarro – Llorens – Martínez 2001).

A partir d’aquestes dates i durant tot el segle XVII hi hagué una forta reacció contra els titellaires –i contra la sàtira irreverent que en molts casos promovien– per part de l’Església. Les indicacions del Concili feien referència fins i tot a la configuració de les imatges religioses, per tal de diferenciar-les clarament dels titelles. Això va causar com és lògic una disgregació, un “posicionament” podríem dir, entre la imageria religiosa –apartada de les representacions i només apta per al culte– i els titelles que es faran servir en les representacions d’inspiració religiosa. Una vegada que es produeix aquesta bifurcació d’elements (titella-imatge religiosa), s’accelerará l’evolució cap a les formes més populars des de la matriu ritual originària, a la qual s’incorporen temes i personatges populars d’una manera molt més fàcil, en no estar ja sotmesos al poder directe del clergat ni fer-se les representacions dins de les esglésies. A molts indrets d’Europa podem seguir aquestes tradicions i el seu progressiu allunyament de l’origen religiós. Al País Valencià seria el cas del Betlem de Tirisiti.

A tall d’exemple de l’actitud de l’Església davant d’algunes exhibicions satíriques amb titelles, hi ha constància de documents de la Inquisició del Regne de València que ordenen l’empresonament de titellaires, acusats d’atemptar contra la moral i contra l’honor dels religiosos. És el cas d’aquest explícit informe de 1619, citat per Varey:

Y así mismo hemos sido informados que paseando cierta procesión de la orden de Santo Domingo por una calle que está cerca de su convento en una casa particular donde por modo de fiesta tenían un juego de títeres al tiempo que así pasaban por allí aparecieron juntas dos figuras la una con hábitos de Santo Domingo y la otra con hábito clerical de manteo y bonete, y que a la del dicho fraile que llevaba alzadas las faldas por detrás la iba azotando el clérigo y aun también han querido añadir que intervenía una figura de mujer a quien retozava el fraile de que han resultado varias interpretaciones malsonantes y perjudiciales en especial

contra la dicha orden de Santo Domingo de lo qual parece que la audiencia real ha comenzado a proceder y ha hecho algunas prisiones de tres o cuatro personas [...] (Varey 1957: 96).

Però aquest rebuig cap als titellaires no ve només de part de l'Església: trobem exemples d'aquesta aversió en *El licenciado Vidriera* de Miguel de Cervantes, en el mateix segle XVII:

De los titereros decía mil males: decía que era gente vagabunda y que trataba con indecencia de las cosas divinas, porque con las figuras que mostraban en sus retablos volvían la devoción en risa, y que les acontecía envasar en un costal todas o las más figuras del Testamento Viejo y Nuevo, y sentarse sobre él a comer y beber en los bodegones y tabernas; en resolución, decían que se maravillaba de cómo quien podía no les ponía perpetuo silencio a sus retablos, o los desterraba del reino (Cervantes 1983: 303-304).

També, ja en el segle XVIII, la Il·lustració blasma contra la proliferació d'aquests espectacles ambulants, als quals considera grollers i enemics del bon gust. Melchor Gaspar de Jovellanos n'és un exemple:

Porque, ¿de qué serviría que en el teatro se oigan sólo ejemplos y documentos de virtud y honestidad, si entre tanto, levantando su púlpito en medio de una plaza, predica don Cristóbal de Polichinela su lúbrica doctrina a un pueblo entero que, con la boca abierta, oye sus indecentes groserías? Mas si pareciese duro privar al pueblo de estos entretenimientos, que por baratos y sencillos son peculiarmente suyos, púrguense a lo menos de cuanto puede dañarle y abatirle. La religión y la política claman a una por esta reforma (Jovellanos 1966: 32-33).

4. El Betlem de Tirisiti

Tal com déiem abans, el folklore té una funció educativa i una funció projectiva. Podem encabir el Betlem de Tirisiti entre aquestes activitats que han sorgit del poble i que, d'una banda canalitzen el sentiment de rebel·lia de les classes més desfavorides i, d'altra, desenvolupen una funció integradora i fins i tot instructora sobre el món, la vida social i el seu funcionament. Igualment, podríem situar aquesta manifestació teatral en la tradició "secularitzadora" a què féiem menció més amunt, contra la qual maldaven tant el sector clerical com la il·lustració. Cap al 1880, moment en què es tenen les primeres notícies clares del betlem alcoià, és un costum arrelat la representació de Betlemets amb titelles per Nadal. Aquests retaules entren en la Península en el segle XVI (Varey 1957), evolucionen amb la creació d'una dramaturgia i d'un joc escènic, possibilitada potser per l'alliberament dels ninots de les primitives rodes mecàniques. En aquesta cadena evolutiva podem situar diversos betlems tradicionals a Catalunya i a les Illes Balears (Porras 1981). Al País Valencià trobem diversos testimonis d'alguns d'aquests espectacles en el segle XIX (Ariño 1999).

Pel que fa al Betlem de Tirisiti, aquest té una durada d'una mitja hora i consta de dues parts ben diferenciades, a les quals caldria afegir una tercera –o més aviat una segona part de la segona– més localista. La primera –en castellà– narra la història del naixement

de Jesús fins a la fugida a Egipte de la Sagrada Família, tal i com figuren en els Evangelis de sant Lluc (fins a l'adoració dels pastors), sant Mateu (el passatge dels Reis) i els Apòcrifs de la Infantesa (la llegenda de la palmera i la collita miraculosa). Aquesta primera part és un relat conduït per un narrador –narradora en la configuració actual de l'espectacle–, amb algunes intervencions esporàdiques de Tirisiti, ara en el paper de venter, i diàlegs amb la narradora. Ací ja són ben apreciades una sèrie de recursos que atorguen a l'acte sacre un estil vivaç i simpàtic: els sorolls, la successió ràpida d'esdeveniments, els canvis en l'escenografia, els moviments dels personatges, el to de cantar de cec amb què es narra l'acció, el tradicional xiulet o llengüeta que es posen els titellaires dins la boca, etc. Aquests trets anticipen el caràcter sainetes i popular que es farà palés en la segona part. El fil conductor entre aquestes parts és el protagonista (del qual no sabem el nom i que ha acabat sent Tirisiti), i que és un parent claríssim dels personatges protagonistes de la majoria de tradicions europees del teatre de titelles.



Imatge 1. Tirisiti i Tereseta. Museu Internacional de Titelles d'Albaida.

La primera part finalitza amb uns quadres extrets dels evangelis apòcrifs. Enmig del relat de la collita miraculosa, trobem un salt en passar el relat de la tercera persona a la primera sense cap preàmbul:

Ya sale la Sagrada Familia. Ya le dice san José al labrador que si preguntan por ellos que diga que estando sembrando pasaron. La palmera cubre con sus hojas a la Sagrada Familia. *(El llaurador està en un camp erm; la Família –amb la burra– es refugia davall d'una palmera i, de sobte, les palmes es tanquen per amagar els fugitius. Tot seguit envaeixen l'escenari tres soldats vestits de romans i un d'ells s'acosta al llaurador).*

Ya sale el capitán con su guardia. Ya le pregunta al labrador que si ha visto pasar a la Sagrada Familia. Y el labrador le dice que estando sembrando pasaron /.../ y ahora voy a recoger este fruto que es un milagro de la Providencia, que ya está el trigo bueno para sembrar.

(Mentre parla el llaurador, apareix de sobte el blat crescut mitjançant un ressort; els soldats es retiren).

Ya se marchan llenos de confusión, sin saber qué camino tomar. La Sagrada Familia sigue su camino libre bajo la porfía del rey Herodes. (*La palmera alça les palmes, i la Mare de Déu, sant Josep i l'infant Jesús segueixen el camí*).

Arribem així, sense cap intermedi, a la segona part. Ara l'estructura encara s'acosta més al sàinet (que ja veiem d'alguna manera en la part religiosa, tot i el seu caràcter d'acte sacre), i només s'apunta una dèbil línia de moviment escènic que aglutina una sèrie de personatges i situacions molt diverses, que van desfilant davant l'espectador. Potser aquest punt s'explica per la voluntat de renovació constant dels betlemers, que anirien afegint situacions i personatges nous any rere any, o com a reflex espontani de la seua capacitat imaginativa i satírica. El que sembla segur és que no tots aquests ingredients de la segona part han perdurat en el temps: així, mentre que alguns dels elements afegits perdrien força i desapareixerien amb els anys, d'altres (com ara els moros i cristians o el bou) han perdurat fins a configurar el Tirisiti que avui coneixem. D'aquesta manera, i més enllà del seu caràcter espectacular, el Betlem constitueix una font de documentació a través de la qual podem reconstruir la fisonomia de la societat alcoiana i seguir-ne l'evolució amb una certa fidelitat: la relació entre les diverses classes socials, la transformació urbana, les festes i els costums locals, els àmbits d'ús de les llengües, les particularitats lingüístiques, etc.

Al llarg d'aquesta segona part, Tirisiti mostrarà el seu tarannà burlesc i desafiant, en la línia dels grans protagonistes de les tradicions europees (des de Pulcinella a Punch, passant per Guinyol, Petrushka, etc.):

TIRISITI: (*als homes del camp i dels tallers, representats amb titelles que es mouen amb mecanismes automàtics*) Trebal·leu, trebal·leu!

NARRADOR: I tu, Tirisiti, per què no trebal·les?

TIRISITI: Perquè jo sóc l'amo.

NARRADOR: L'amo? L'amo de què?

TIRISITI: De tot!

NARRADOR: De tot? L'amo del comú, quan no hi ha ningú! (*Tirisiti s'enutja i crida fort. El Narrador li replica*) A Treballar, malfaener! Que tu no ets l'amo de res!

Després d'haver assistit a la gelosia de Tirisiti veient la dona amb el sagristà (molt probablement un capellà en origen), de torejar un bou, de la desfilada dels moros i cristians i de l'apoteosi amb l'aparició de sant Jordi dalt del Castell, Tirisiti anuncia que se'n va:

NARRADOR: Per què te'n vas?

TIRISITI: Perquè estic fart!

NARRADOR: Fart de què?

TIRISITI: De tots!

NARRADOR: I on te'n vas, Tirisiti?

TIRISITI: Me'n vaig a la lluna!

Pel que fa a la tècnica de manipulació, es tracta d'un dels aspectes més singulars del

Betlem alcoià: els titelles es mouen per un entramat de guies que creuen l'escenari en diverses direccions, tot creant una mena de carrils que connecten els diferents punts de l'escena. Els manipuladors se situen davall de l'escenari i mouen els perots mitjançant un repeu (Badiou anomena aquesta tècnica *de corredera*).

5. La configuració actual del betlem: encerts, problemes i nous reptes

Entre 1870 i 1880 hi ha a la ciutat d'Alcoi tres famílies que ofereixen representacions per Nadal, i que són conegudes popularment pels noms dels seus propietaris: *el tio Sarguero*, *Pepe el Culleroto* i Josep Esteve Carbonell. A partir de 1904 Josep Esteve aconseguí fusionar els tres negocis, i durant un temps compta amb dos Betlems que exhibeix a diversos llocs.

Uns anys després els dos Betlems es converteixen en un, i el Betlem de Tirisiti comença les seues funcions sota la direcció d'Esteve fins a 1960, data de la seua retirada. Els anys següents la trajectòria serà inestable: el Betlem canvia sovint de propietaris i passa diverses temporades d'inactivitat (la més llarga, entre 1961 i 1967). El 1968 la premsa d'Alcoi anuncia la tornada del Tirisiti, a càrrec de José Peydro, que havia treballat anys enrere en la manipulació del Betlem. L'antic barracó on es feien les representacions és substituït per una antiga escola de manera provisional, i el 1971 i 1972 tampoc no hi ha representacions. Un any després se'n fa càrrec la influent *Asociación de Amigos y Damas de los Reyes Magos*, amb la qual comença una etapa de noves representacions que dura a penes dos anys, ja que el 22 d'agost de 1975 cau accidentalment l'edifici on es troba emmagatzemat el retaule, i aquest resulta íntegrament destruït. Pel desembre del mateix any l'Associació posa de nou en escena el Betlem, reconstruït de manera precipitada. Tot i que en general manté l'estructura i el contingut original, el resultat d'aquesta reconstrucció era un Tirisiti bastant despersonalitzat. Posteriorment les representacions seguiran, ara al càrrec de la companyia de titellaires *Diamante y Rubí*, que incorpora elements absolutament aliens al Betlem (com ara caps de nines de fabricació industrial) i una estètica *kitsch* que res tenia a veure amb el Betlem original. Finalment, l'any 1990 l'Ajuntament d'Alcoi obté la titularitat i la Companyia de Teatre Dependent la gestió del Betlem. Es construeixen de nou escenografia, titelles i un nou barracó que es munta cada any a la Glorieta i que recorda els que plantaven els antics betlemers, alhora que introdueix disseny i confort per als espectadors. Comença així una etapa de recuperació i de promoció que culmina l'any 2002, amb la declaració de Bé d'Interés Cultural per part de la Generalitat Valenciana.

Actualment el barracó ha estat substituït pel teatre principal d'Alcoi, que s'acondiciona per crear un ambient semblant a l'espai d'exhibició tradicional. Milers d'espectadors hi assisteixen cada any el mes de desembre i principi de gener, en passes concertats amb col·legis i per a públic familiar durant les vacances de Nadal. Aquesta estabilitat i el suport públic ha suposat sens dubte la salvació del Betlem. Tanmateix, caldria plantar-se si, després de la restauració de la part material (titelles, escenografia, entorn...), no caldria centrar-nos en el text, aprofundir en les tasques de recerca a través dels testimonis vius de les antigues representacions i també a través de la comparació amb altres representacions tradicionals semblants: les Teresetes de Mallorca, el Betlem de la

Pigà de Castelló, la Tia Norica de Cadis... En qualsevol cas, considerem necessari l'aprofundiment en la part més crítica i paròdica del Betlem, probablement en un segon pla a causa de la consideració bàsicament d'espectacle infantil que té actualment.

6. Conclusions

A partir del que hem plantejat al llarg d'aquest treball, podem elaborar una sèrie d'afirmacions en relació al Betlem, a la seua evolució i al seu futur.

Amb la consideració de Bé d'Interés Cultural per part de la Generalitat Valenciana es garanteix la supervivència del Betlem i la assistència del públic. Ara caldria aprofundir en aspectes no suficientment abordats amb anterioritat, com ara el textual i la manera de combinar el caràcter improvisat i oral del text amb la necessitat de fixació per escrit i les limitacions que això comporta.

En la línia del que apuntàvem adés, calen més estudis des de diverses disciplines acadèmiques i també continuar amb una tasca divulgativa que vaja més enllà de l'àmbit municipal i autonòmic, per arribar a la totalitat del domini lingüístic.

Considerar-lo exclusivament un espectacle infantil limita molt les seues possibilitats, a més de conduir a qüestions difícils de resoldre (com ara algunes manifestacions masculistes, d'assetjament, d'infidelitat...). Una possibilitat d'abordar aquests temes podria ser recorrent a la teoria dels subtons de Trefalt, a què fèiem referència abans.

Quant a l'àmbit municipal, cal dur endavant una tasca per tal de conèixer el Betlem en profunditat i no sols aspectes superficials: en aquest sentit, activitats com les rutes literàries (a través dels espais i moments importants en la història del Betlem i d'Alcoi) poden ser ben profitoses.

En definitiva, es tracta de plantejar la recuperació del tarannà originari, recuperar el vessant de crítica social i paròdia arrelat al mateix origen del teatre de titelles –i que el posa en comunicació amb altres espectacles similars– i aprofundir en les investigacions al voltant del Betlem.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Aladro, C. (1976), *La tía Norica de Cádiz*, Madrid, Editora Nacional.
Cervantes y Saavedra, M. de (1983), *Novelas Ejemplares*, Madrid, Espasa-Calpe.
Jovellanos, G.M. de (1966), *Obras escogidas*, Madrid, Angel del Río, 2 vols.
El Betlem de Tirisiti (2007), dir. J. Aura, Alcoi, Gráficas Alcoy.

B. Letteratura secondaria

- Álvarez, J. (2005), *Apuntes sobre títeres*, dins *Títeres*, Valladolid, Centro Etnográfico Joaquín Díaz, pp. 11-21.

- Amades, J. (1933), *Titelles i ombres xineses*, Barcelona, Biblioteca de tradicions populars.
- Amades, J., (1983), *Costumari català*, Barcelona, Salvat - Edicions 62.
- Angoloti, C. (1990), *Còmics, títeres y teatro de sombras*, Albacete, Ediciones de la torre.
- Ariño, A. (1999), *Els titelles i altres espectacles festius de caràcter animat*, dins *El teatre en la festa valenciana*, dir. A. Ariño, València, Consell Valencià de Cultura.
- Badiou, M. (2009), *Sombras y marionetas. Tradiciones, mitos y creencias: del pensamiento arcaico al Robot Sapiens*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Baixas, J. (1998), *Escenes de l'imaginari*, Barcelona, Diputació de Barcelona.
- Castaño, J. – Navarro, R. – Llorens, A. – Martínez, L. P. (2001), *El Misteri d'Elx. Candidatura per a la seua proclamació com a Obra Mestra del Patrimoni Oral i Intangible de la Humanitat*, dins "Festa d'Elx", Segona època, 51, s.p.
- Espí, A. (1979), *El Betlem de Tirisiti*, Alacant, Editorial Llorens.
- Gründ, F. (1992), *El sexo de los títeres: funciones del cuerpo, secreto del arte*, dins "Puck", 3, pp. 67-73.
- Jurkowski, H. (1977), *Sobre l'origen del Misteri amb titelles per Nadal*, dins *Les grans tradicions populars: ombres i titelles*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 89-98.
- Oltra, M. (2000), *Vorejant la història: els titelles valencians, del Betlem de Tirisiti a les companyies independents (1875-1975)*, València, MITA Publicacions.
- Oltra, M. (2012), *Titelles i transgressió*, dins "Impossibilita", 3, pp. 215-232.
- Oltra, M. – Paulo, M. (2004), *El Betlem de Tirisiti: una proposta didàctica*, dins "Edetania. Estudios y propuestas de educación", 31, pp. 37-57.
- Ong, W. (1982), *Orality and literacy*, Nova York, Mathuen & Co.
- Oriol i Carazo, C. (2002), *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*, Tarragona, Cossetània Edicions.
- Porras, F. (1981), *Titelles. Teatro popular*, Madrid, Editora Nacional.
- Sansano, G. (1999), *El Betlem de Tirisiti*, dins *El teatre en la festa valenciana*, dir. A. Ariño, València, Consell Valencià de Cultura.
- Schumann, P. (1993), *Hacer gritar a los dioses. Por unos títeres radicales*, dins "Puck", 5, pp. 32-35.
- Trefalt, U. (2005), *Dirección de títeres*, Ciudad Real, Ñaque.
- Varey, J.E. (1953), *Titiriteros y volatines en Valencia: 1585-1785*, dins "Revista Valenciana de Filología", 3, pp. 215-276.
- Varey, J.E. (1957), *Historia del títere en España*, Madrid, Revista de Occidente.

MIQUEL A. OLTRA ALBIACH PhD in Education from Universitat de València and graduate in Social and Cultural Anthropology (Catholic University of Valencia) and in Audiovisual Communication (Open University of Catalonia), is a Professor and a Researcher in the Department of Language and Literature Education (Universitat de València). His areas of research includes: early childhood literature and diversity, literacy, theater and puppetry in school, traditional and oral literature and its educational possibilities, learning oral language and language attitudes. He published in 2000 his first academic book, and also published some research articles and papers in Spanish, Slovak, Catalan and English; he travelled to visit many universities around the world, in order to research and teach (Slovakia, México, Bolivia, Western Sahara, etc.). His recent publications include: *Els titelles, eina d'educació literària i intercultural. Teoria i propostes d'aula* (2013, València, Editorial Perifèric); *El títere como objeto educativo: propuestas de definición y tipologías*, in "Revista

Espacios en Blanco”, Serie Indagaciones, 24, 2014, pp. 35-59; in collaboration with R. Pardo-Coy, *Family and Affective Models in Children’s Literature. An Approach from the Texts for Early Readers at Valencian Schools*, “Procedia - Social and Behavioral Sciences”, 178, 2015, pp. 185-189; *Educación intercultural, diversidad y creatividad en el aula a través del teatro: los títeres*, in “Revista Didáctica. Lengua y Literatura”, 27, 2015, pp. 167-182; in collaboration with R. Pardo-Coy, *Your tales, our tales: una experiencia de treball col·laboratiu interuniversitari*, in IV Jornades IDES 2015 (2016, València, Universitat de València, pp. 145-154).

E-MAIL miquel.oltra@uv.es

ROSA M. PARDO-COY, graduate in Catalan Philology from Universitat de València, is a Professor and Researcher in the Department of Language and Literature Education. She has the Diploma in Advanced Studies and prepares his doctoral thesis about diversity in children literature. Her areas of research are: learning of oral language and language attitudes and the teaching of new technologies in education. She has several publications and papers at conferences on these topics. Her recent publications include: in collaboration with M.A. Oltra Albiach: *Europe: an educational challenge*, in “Politologické Fórum”, Katedra Politológie Trenčiaskej Univerzity Alexandra Dubčeka v Trenčíne - Trenčín (República Eslovaca), 3, 1, 2014, pp.72-79; then *Family and Affective Models in Children’s Literature. An Approach from the Texts for Early Readers at Valencian Schools*, in “Procedia - Social and Behavioral Sciences”, 178, 2015, pp. 185-189; and *Your tales, our tales: una experiencia de treball col·laboratiu interuniversitari*, in IV Jornades IDES 2015 (2016, València, Universitat de València, pp. 145-154); in collaboration with F. Romero Forteza and M.A. Oltra Albiach, *University students and virtual learning environments: motivation, effectiveness and satisfaction*, in “Sociálno-Ekonomická Revue”, Vedecký časopis Fakulty sociálno-ekonomických vzt’ahov, Trenčín (República Eslovaca), 4, vol. 13, 2015, pp. 50-55; in collaboration with M.A. Oltra-Albiach, *El Trabajo colaborativo interuniversitario. Experiencias y propuestas*, in *Innovación en la educación superior. Desafíos y propuestas*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2015, pp. 373-379; and *Literatura e identidades en el contexto europeo: una aproximación en perspectiva comparada a través de los referentes literarios*, in *Horizontes científicos y planificación académica en la didáctica de lenguas y literaturas*, Braga, Universidade do Minho, 2015, pp. 959-974.

E-MAIL rosa.pardo@uv.es

EL *TAMPODKA* COM A SÍMPTOMA. ELS RUMORS I LA GESTIÓ SIMBÒLICA DE LA REALITAT

Jaume GUISCAFRÈ

ABSTRACT • In this article, I analyze the origin and mechanisms of disseminating a rumor related to some ‘new’ and ‘dangerous’ ways of drinking alcohol, such as eyeballing and *tampodka*. This rumor arose in the catalan and Spanish media in 2013. Within the framework of folk genre and system theory, I suggest that, due to its conversational nature, the rumor genre is particularly suitable for suggesting meta-realities where one is able to transfer and project socially contentious or controversial aspects that a community or a small group perceives as abominable or potentially threatening.

KEYWORDS • Folklore, Media, Meta-Reality, Rumor, Urban Legend.

El 24 de maig de 2013 el diari *Ara* va publicar que s’havien detectat entre els adolescents unes formes singulars de consumir alcohol, les més estrafolàries de les quals eren l’*eyeballing* i el *tampodka*. El que cridava l’atenció, però, no era tant el titular –«Alerta per noves formes de consum d’alcohol»– com el subtítol que l’acompanyava: «Els joves busquen emborratxar-se més de pressa a través de l’ull, l’anus o la vagina». El primer paràgraf del cos de la notícia, que signava Salvador Almenar des de València, feia així:

A banda del preocupant creixement del consum d’alcohol entre els joves, metges d’urgències i experts en toxicologia alerten de l’aparició de noves formes de consumir-ne que comporten seriosos riscos per a la salut. El cap de la unitat de toxicologia de l’Hospital General de València, Benjamín Climent, és un dels doctors que signen un article publicat a la revista *Anales de Pediatría*, en què expliquen que en els últims mesos han comprovat com cada vegada són més els casos d’adolescents que busquen aconseguir una intoxicació alcohòlica ràpida a través de la mucosa ocular, vaginal o anal. Aquestes pràctiques reben el nom d’*eyeballing* quan la persona aplica directament l’alcohol sobre la mucosa ocular, o *tampax on the rocks* quan els joves impregnen un tampó en algun tipus d’alcohol per després

introduir-se'l a la vagina o a l'anus. L'altre nom d'aquesta pràctica és *tampodka*, perquè s'utilitza habitualment amb vodka¹.

El mateix 24 de maig de 2013, tres diaris més –el *Diari de Girona*, el *Regió7* i *Eldiari.cat*– també se'n feien ressò amb un titular pràcticament idèntic a l'anterior –«Adverteixen de noves formes de consumir alcohol»– i amb un subtítol igualment cridaner: «Adolescents que busquen una intoxicació ràpida l'apliquen sobre ulls, vagina o anus». El cos de la notícia, que havia servit des de València l'agència EFE, remetia també a Benjamín Climent i explicava que el perill que podien comportar aquestes formes d'ingerir alcohol havia portat el metge valencià i altres col·legues seus dels serveis d'urgències d'hospitals de Navarra, Canàries i Galícia «a elaborar al desembre de 2012 un escrit a la revista *Annals de Pediatria* dirigit a la comunitat mèdica»².

Els titulars i els subtítols dels quatre rotatius posen en relleu la novetat d'aquestes pràctiques d'ingestió alcohòlica, la joventut dels qui les experimenten, les vies d'absorció inusuals que fan servir i la finalitat amb què ho fan. El cos de les dues notícies, però, no és gaire cosa més que un resum del text que citen explícitament com a font, «Nuevas formas de consumo de alcohol», que el doctor Climent i tres col·legues més havien publicat no feia gaire al número 77/6 de la revista *Anales de Pediatría* i que s'ho paga reproduir *in extenso*:

Importadas del Reino Unido y EE.UU., en los últimos 5 años han emergido nuevas formas de consumo de alcohol, en las que se utilizan las cavidades y superficies mucosas del organismo diferentes de la vía digestiva. Los usuarios, generalmente jóvenes y de nivel sociocultural alto, realizan estas prácticas con el ánimo de experimentar, por unos supuestos inicio de acción rápido y una mayor potencia, así como para evitar el fetor enólico. También por las situaciones de desafío que ocurre[n] al consumir en grupo, fenómeno bien conocido en el caso *binge drink*, tan preocupante en España según encuestas realizadas a escolares. Además, los foros de Internet y los vídeos en Youtube permiten una rápida difusión de estas prácticas, entre las cuales tenemos el *eye-balling*, los *oxy-shots* o el *tampodka*, entre otros. El *eyeballing* consiste en la aplicación directa de alcohol sobre la mucosa ocular. El efecto alcohólico conseguido probablemente sea bajo, pero generalmente se practica tras una ingesta importante de alcohol, por lo que los usuarios hablan de un mayor «subidón». Solo en Youtube se dispone de 800 vídeos sobre esta práctica. En los *oxy-shots*, práctica que llegó a España en el verano del 2011, se consume el alcohol en dispositivos de nebulización junto con oxígeno, al igual que los tratamientos broncodilatadores. Ello permite una mayor superficie de absorción, y rapidez de acción, al obviar el filtro hepático. El *tampodka*, también conocido como «*tampax on the rocks*», consiste en la aplicación en la vagina o el ano de

¹ Veg. <http://www.ara.cat/premium/societat/Alerta-noves-formes-consum-dalcohol_0_925107569.html> [27-XI-2015]. Aquest treball s'emmarca en una línia de recerca sobre literatura popular catalana que ha rebut finançament del Ministeri d'Economia i Competitivitat a través del projecte d'R+D FFI2015-64128-P (MINECO/FEDER).

² Veg. <<http://www.diaridegirona.cat/salut/2013/05/24/adverteixen-noves-formes-consumir-alcohol/618888.html>; <http://www.regio7.cat/salut/2013/05/24/adverteixen-noves-formes-consu>

tampones impregnados previamente en alcohol, generalmente vodka. Ello produce una absorción muy rápida y evita, inicialmente, el fetor enólico, por lo que parece ser popular entre los adolescentes para sortear el control paterno.

Al no haber todavía publicaciones científicas sobre estas prácticas, los efectos clínicos locales y generales no están bien establecidos. No obstante, fisiopatológicamente en el *eyeballing* existe el riesgo de lesiones corneales graves con eventual evolución a ceguera. También podrían aparecer o agravarse patologías pulmonares en el caso de los *oxy-shots*, y aumentar la incidencia de lesiones mucosas e infecciones en el *tampodka* (Burillo-Putze – Hernández Sánchez – Climent García – Pinillos Echevarría 2012).

Malgrat que la notícia del diari *Ara* l'hi presenti, però, l'escrit dels quatre metges no és pròpiament un article científic, sinó una carta i, com a tal, es va publicar a la secció de Cartas al editor de la revista esmentada. La diferència no és negligible, sinó més aviat substancial. D'una banda, el nivell d'experimentació i d'observació científica previ que s'hi exigeix no és, ni de lluny, el mateix; i és per aquesta raó que els autors de la carta reconeixen que no es poden establir els efectes clínics que poden tenir la mena de pràctiques que reporten, perquè no hi ha encara publicacions científiques que s'hi refereixin, la qual cosa deu explicar, per cert, que les fonts que ells mateixos fan servir per elaborar la carta siguin informacions que circulen per Internet i, de manera particular, enregistraments audiovisuals disponibles a la pàgina de vídeos YouTube. D'altra banda, em sembla evident que el fet d'atorgar a la carta la consideració d'article condiona, o si més no predisposa en un cert sentit, la capacitat crítica i valorativa dels lectors del diari.

Aquesta maniobra lèxica del redactor, però, no va passar desapercibuda a alguns subscriptors, que s'hi referien poques hores després que es publicàs la notícia. És el cas del que, amb el pseudònim de Mercurial, a les 02:10 publica el primer comentari, en què, entre d'altres observacions, fa notar: «en l'article [es refereix al text de la notícia], no sé si en l'original també, trobo a faltar la dimensió epidemiològica. És a dir, quina freqüència d'ús tenen aquestes practiques i en quants individus»³. Un altre subscriptor, Neimonfort, li respon a les 12:19: «Si l'original és el que jo he trobat, no es tracta d'un article si no d'una "Cartas al Editor" i efectivament en cap moment es donen dades epidemiològiques». Tots dos coincideixen a rebaixar el to alarmista del titular i a considerar la mena de pràctiques que descriu la notícia com a residuals i minoritàries, atribuïbles a «la típica fal·lera teen-ager i juvenil per experimentar» i a «comportaments anecdòtics i recurrents magnificats per l'ús de les noves tecnologies», respectivament.

Aquests exercicis d'intoxicació etílica, però, ¿eren realment tan nous el 2013 com per merèixer aquesta consideració en els titulars de les notícies que he comentat? Si hem de fer cas de les hemeroteques, hem de concloure que no. El 4 d'abril de 2011, *La Vanguardia* ja se n'havia fet ressò i, molt més circumspecte en l'ús de segons quina mena

mir-alcohol/234041.html> i <<http://www.eldiari.cat/salut/2013/05/24/adverteixen-noves-formes-consumir-alcohol/39143.html>> [27-XI-2015].

³ Aquests comentaris estan disponibles en línia al mateix enllaç que he donat a la nota 1. En les citacions que en faig, hi reproduesc fidelment les característiques dels textos originals.

de vocabulari, n'havia publicat la notícia corresponent, que titulava «El “tampón de vodka”, peligrosa moda adolescente para emborracharse sin que se note» i subtitulava «Algunos menores usan este método en Alemania para evitar que el aliento les huelga a alcohol al volver a casa». Als dos paràgrafs inicials del cos de la notícia, el redactor anònim remarcava que aquesta mena de pràctiques eren tan sols una brama sense cap ni peus que circulava per Internet i es limitava a consignar les hipotètiques conseqüències que podria tenir el fet de dur-les a terme:

La policía de la ciudad alemana de Tuttlingen ha alertado a la opinión pública de que un bulo absurdo corre por la red entre los adolescentes: usar tampones empapados en vodka produce embriaguez y ahorra el embarazoso problema de volver a casa y apestar a alcohol.

Los agentes y fuentes médicas aseguran que esto es totalmente falso y advierten a los jóvenes, sobretodo a las chicas, de que el alcohol puede dañar sus paredes vaginales y aumentar el riesgo de infecciones. También se ha detectado el uso de este método entre los chicos, que se introducirían el tampón por vía anal.

Sorprenentment, però, al tercer paràgraf en reportava un cas 'real':

A principios de marzo, una niña de 14 años se desmayó durante un festival callejero en la ciudad de Constanza, al parecer altamente intoxicada por el uso de un tampón de vodka, informó el diario local Südkurier. Tras este suceso, las autoridades descubrieron que este método es ya una moda en la región⁴.

L'endemà mateix el diari *Ara* va reproduir aquesta notícia al suplement *Criatures*, però amb una modificació prou important com perquè puguem qualificar-la de manipulació: tot i que s'hi esmenta com a font el diari insígnia del grup Godó, s'hi silencia que es tracta d'un «bulo absurdo», amb la qual cosa la notícia pren un sentit ben diferent.

Sembla que les redaccions dels diaris principatins són poc proclius a consultar les hemeroteques, fins i tot les pròpies, cosa que sí fan els subscriptors, com a mínim els de l'*Ara*, alguns dels quals qualifiquen la notícia de «llegenda urbana». La notícia, doncs, és que no hi ha notícia. I la veritat és que qualsevol que estigui mínimament familiaritzat amb el folklore contemporani no pot passar per alt que la carta a l'editor i, consegüentment, la 'notícia' que en depèn de manera directa contenen alguns dels motius o tòpics temàtics més recurrents en la mena de relats que els especialistes –i encara més els profans– anomenen llegendes urbanes: l'amenaça que arriba de l'exterior («Importadas del Reino Unido y de EE.UU.»), l'ús indegut del tampó, la inserció d'elements tòxics o potencialment perillosos a la vagina o a l'anus («la aplicación en la vagina o el ano de tampones impregnados previamente en alcohol»), les lesions oculars («el riesgo de lesiones corneales graves con eventual evolución a ceguera»), l'acompliment d'algun repte o d'alguna acció de caràcter inciàtic («las situaciones de desafío que ocurre[n] al consumir

⁴ Veg. <<http://www.lavanguardia.com/salud/20110404/54136431709/el-tampon-de-vodka-peli-grosa-moda-adolescentepara-emborracharse-sin-que-se-note.html>> [27-XI-2015].

en grupo») o l'opinió infundada dels experts («Al no haber todavía publicaciones científicas sobre estas prácticas, los efectos clínicos locales no están bien establecidos»), per no esmentar el simbolisme massa obvi que es desprèn de la imatge d'un tampó xop d'alcohol que s'insereix a la vagina o a l'anus⁵.

El primer subscriptor que impugna la notícia s'identifica com a D i, en un comentari publicat a les 06:44, es lamenta que el moderador li hagi esborrat un comentari anterior i es queixa en aquests termes de la deficient solvència informativa del diari:

També em sap greu que publiquen aquest tipus de notícies sense contrastar. El eyeballing és una llegenda urbana... del 2010! I el tamponing molt probablement també (algú s'imagina el mal que deu fer posar-se alcohol als genitals???) [...] Pago per la subscripció a Ara i m'agradaria rebre notícies de qualitat.

En el mateix sentit es queixen harpo, a les 10:04 («Altres cop notícies sense contrastar. El *tampodka* és una llegenda urbana, és impossible emborratxar-se amb això»); ivan beà, a les 15:46 («Em sumo a les queixes, contrasteu les notícies per favor») i horta, a les 21:52 («Aquests articles poden tenir molt bona intenció, però sense voler poden ajudar a propagar coses que en realitat no es fan o són quasi anecdòtiques»), que hi afegeix un enllaç per a qui estigui interessat a obtenir «més informació sobre la llegenda urbana del *tampodka*». L'enllaç mena a la pàgina web de Mèdia.cat, l'observatori crític dels mitjans que gestiona el Grup de Periodistes Ramon Barnils i que el mateix 24 de maig de 2013 va publicar «El 'tampodka': de llegenda urbana a notícia als mitjans», un article breu però ben documentat en què es desmenteix la 'notícia', se n'expliquen els antecedents i s'hi assenyala la cadena de televisió Antena 3 com la «reintrodutora del mite del *tampodka* a l'Estat Espanyol» arran de l'emissió al programa Espejo Público d'un llarg i sensacionalista reportatge sobre aquesta suposada pràctica⁶.

Tot i que no tots els folkloristes distingeixen entre llegenda urbana o contemporània i rumor, jo sóc partidari de fer-ho perquè em sembla que hi ha diferències significatives entre aquests dos gèneres. El rumor no té caràcter pròpiament narratiu, perquè no comporta el relat d'una cadena d'esdeveniments o de conflictes que pivota sobre un personatge i que es desplega sobre un eix temporal abans de resoldre's. I tot i que semànticament sigui proper a alguns gèneres fictivals com l'anècdota, els relats d'experiència o la llegenda, en l'aspecte comunicatiu o pragmàtic el rumor és un gènere conversacional⁷, com ho són els acudits d'actualitat, amb els quals comparteix algunes dinàmiques (Best 2005), o les creences i les supersticions, que tampoc no tenen consistència narrativa, però que com el rumor són formes embrionàries que poden generar un relat de caràcter llegendari i

⁵ Tots aquests motius, i d'altres que hi estan relacionats de manera més o menys tangencial, figuren a la proposta d'índex de tipus de llegendes contemporànies de Brunvand 1994: 325-347.

⁶ Veg. <<http://www.media.cat/2013/05/24/el-tampodka-de-llegenda-urbana-a-noticia-als-mitjans>> [27-XI-2015].

⁷ La categorització dels gèneres folklòrics en conversacionals, de joc, fictivals i estàtics és d'Abrahams 2005: 52-69.

exemplar. Ja al segle XIX, Marià Aguiló en va documentar diversos casos i en va deixar testimoni en els seus manuscrits –inèdits encara– relatius a llegendes, creences i supersticions. El text que en transcriu a continuació n'és un bon exemple. En el primer paràgraf hi ha l'expressió d'un costum de caràcter ritual, motivat per la superstició que s'exposa en el segon paràgraf, una superstició que al seu torn dóna lloc al relat llegendari que ocupa el tercer paràgraf del manuscrit i que narra les peripècies de dos personatges, un dels quals havia observat el costum mentre que l'altre no ho havia fet:

Una vieja castellana me ha contado con toda buena fe que reza cincuenta padrenuestros el Jueves Santo, otros cincuenta el día de la Cruz de Mayo y otros cincuenta el día del Corpus, porque este es el único medio de obtener luz para pasar a las claras la profunda cueva que tienen que atravesar los muertos al dejar este mundo.

El que ha practicado esta devoción desde que la supo se encuentra una vela encendida en la mano para seguir el camino, o mejor vereda, que debe conducirlo al cielo. El que no la ha practicado lucha a oscuras con obstáculos y precipicios, escurriéndose unas veces, chorreando sangre los pies y manos durante años algunos y hasta durante siglos otros.

Dos amigos inseparables sabían esto, pero uno solo rezaba en los días indicados. El que no rezaba murió en la flor de su juventud. El otro murió octogenario y, apenas enterrado, se encontró con la luz en la mano y atravesó con mucha facilidad la cueva. Cuando a medio camino, oyó los gritos de su amigo, sus lastimeros ayes pidiendo socorro que él no pudo bajar a darle. Preguntábale si veía luz y no la veía. Tenía los ojos huecos. El viejo tuvo que abandonarle a su desdichada suerte⁸.

Les interrelacions de dependència textual que es fan evidents en els tres paràgrafs anteriors són exactament les mateixes que podem observar entre el primer i el tercer paràgrafs de la notícia que va publicar *La Vanguardia* el 4 d'abril de 2011, que he reproduït i comentat més amunt, amb la diferència que el redactor anònim del diari barceloní qualifica explícitament de «bulo absurdo» el costum que reporta.

Un rumor, però, no és només una forma prenarrativa que ara i adés apareix, inesperadament o de manera absolutament predictable, als mitjans de comunicació o en una situació de conversa quotidiana. Un rumor és, sobretot, una construcció pragmàtica que elaboren de manera cooperativa diverses instàncies discursives –que defensin posicions no sempre coincidents i fins i tot oposades– per tal de donar sentit a una informació que no presenta totes les garanties de fiabilitat que se n'esperaria per concedir-li credibilitat, però que és alhora prou plausible com perquè no se la pugui considerar d'entrada com a falsa.

Aquesta poca definició informativa que caracteritza el rumor explica que hi hagués subscriptors de l'*Ara* que no s'adonessin dels diversos desmentits que altres subscriptors

⁸ El document original està contingut, i hi duu el número 52, a la camisa I de la carpeta A-22 dels materials Aguiló –sèrie A del fons de Barcelona de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya–, dipositats a l'abadia de Montserrat. Se'n pot consultar una còpia microfilmada a l'Arxiu de Patrimoni Etnològic de Catalunya.

ja havien publicat. És el cas de jofaag, que publicava el seu comentari –«Com a pare agraeixo enormement l'article. Moltes gràcies diari ARA»– a les 07:50, quan ja feia una hora i sis minuts que D havia publicat el seu. A les 09:38, Mrs Death feia pública la seva reflexió:

Jo treballo amb un oftalmòleg i he vist algun cas d'algun jove que s'ha hagut de sotmetre a cirurgia gràcies a aquestes pràctiques. ni el metge ni jo entenem com és possible que algú s'estimi tan poc a sí mateix que no sigui capaç de protegir un dels òrgans més vitals. Agraeixo l'article, ja que servirà per a conscienciar multitud de pares/joves, però em sap greu veure com la gent llença la seva vida per la finestra com si tal cosa.

El més bel·ligerant, però, és el que signa com a Anselm, que a les 17:40 i a les 17:42 va publicar dos comentaris com a resposta als que prèviament havien publicat D i harpo. Al primer li replica així: «Notícia sense contrastar? Dona una volta als hospitals aquest estiu i en veuras algun cas d'aquests!» Al segon, el despatxa amb un lacònic «Un altre ignorant...».

Aquesta polaritat d'opinions entre els diversos subscriptors del diari que comenten la notícia i que interactuen dóna fe de la naturalesa conversacional del rumor i posa de manifest la política de la plausibilitat i la política de la credibilitat en què es fonamenta (Fine – Khawaja 2005). La credibilitat té a veure amb l'estatus de l'emissor, per la qual cosa és probable que un esdeveniment del qual no hem estat testimonis de manera directa ens sembli més o menys plausible en funció de qui sigui l'emissor que ens en faci el report, independentment de si aquest emissor ha estat testimoni directe dels fets que reporta o no ho ha estat. Aquesta dinàmica té a veure amb el concepte de veu autoritzada, aquella veu que, d'entrada, no es qüestiona perquè correspon a l'entès, a l'expert, a l'especialista. La veu autoritzada que invoquen de manera explícita els diaris que publiquen la notícia sobre el *tampodka* i l'*eyeballing* és la del doctor Benjamín Climent. La seva autoritat però no es demostra prou consistent des del moment que genera discrepàncies entre els subscriptors. N'hi ha que la qüestionen de manera oberta i apel·len fins i tot a altres veus autoritzades, com la de Mèdia.cat. D'altres hi polemitzen amb una certa sornegueria, com lector_333, que a les 14:50 publica aquest comentari: «I no els hi pica si es fiquen vodka pel cul o la per la figa, i ja no diem pels ulls? A mi si em cau colònia als ulls em pica...» I n'hi ha, en fi, que concedeixen credibilitat a la font i en ratifiquen l'autoritat, bé apel·lant a la pròpia experiència, és a dir, constituint-se també ells mateixos en veu autoritzada, com fa Mrs Death, bé apel·lant d'una manera o altra a la política de la plausibilitat, que té a veure amb la interpretació que fa el receptor dels esdeveniments a què es refereix el missatge a partir de la pregunta «Are these claims that could reasonably be thought likely to happen within the world as we know it?» (Fine – Khawaja 2005: 190).

El 28 de maig de 2013, només quatre dies després que diverses instàncies de fiabilitat contrastada –Mèdia.cat o Energy Control⁹, per exemple– haguessin desacreditat els mitjans que havien publicat la notícia i n'haguessin qualificat el contingut com a llegenda urbana,

⁹ Energy Control és un projecte de l'ONG Asociación Bienestar y Desarrollo que fa feina en l'àmbit

el *Diario de Mallorca* hi tornava a insistir amb un titular prou cridaner «El alcohol también entra por los ojos, el ano y la vagina» i el subtítular de rigor «Detectadas entre los adolescentes peligrosas formas de ingerir bebidas espirituosas a través de los ojos, la vagina o la vía rectal». La manera com està redactat el cos de la notícia no deixa de ser sorprenent, perquè Iñaki Olaizaola, el periodista que la signa, afirma al primer paràgraf que «se han detectado entre los adolescentes nuevas y peligrosas formas de ingerir alcohol a través de los ojos, la vagina o el ano», però al paràgraf final reconeix que:

estas nuevas modalidades de “beber” no han sido aún detectadas en las islas porque no es posible comprobar la forma en que se han emborrachado los dos o tres jóvenes que cada día de verano ingresan en urgencias de Son Espases con una intoxicación etílica¹⁰.

Entremig, apel·la a la veu autoritzada del doctor Jordi Puiguriguer, coordinador del Servei d'Urgències de l'Hospital Universitari de Son Espases, de Palma. El metge, després d'explicar els efectes que aquestes pràctiques podrien tenir sobre les mucoses vaginal, anal i ocular, descriu la rutina estiuenca del Servei d'Urgències que coordina en relació amb els hàbits d'intoxicació etílica dels joves:

En verano contamos con una ambulancia escoba que recorre a partir de las tres de la madrugada las zonas de ocio de Calvià. Van recogiendo a jóvenes tirados que, a su vez, son reemplazados por otros potenciales pacientes con una borrachera más espectacular. En definitiva, que cada noche nos llegan a urgencias entre dos o tres jóvenes con comas etílicos. El problema es que no podemos analizar cómo han llegado a él. Normalmente duermen hasta las seis de la mañana, se despiertan y vuelven a su hotel, donde comienza el fenómeno del balconing. Pero eso ya es otra historia.

La publicació de la notícia va suscitar la reacció de cinc lectors i els comentaris que van publicar, entre les 12:20 i les 22:52, el 28 de maig mateix revelen unes dinàmiques idèntiques a les que ja he descrit a propòsit dels comentaris dels subscriptors del diari *Ara*. D'entrada, sembla que tots cinc concedeixen prou autoritat al periodista i al doctor i, de fet, només n'hi ha un, MacPollo PILATOS, que qüestionari el contingut de la notícia i encara de manera parcial, ja que no posa en dubte la plausibilitat de les pràctiques, sinó el fet que aquestes tinguin lloc a Mallorca: «La verdad, no me imagino a ningún conocido metiéndose un vodka por el culo, ni con veinte años menos. Me creeré que esto pasa aquí cuando señalen un caso concreto»¹¹. Els altres quatre lectors assumeixen de manera

de la reducció de riscos associats a l'ús i al consum recreatiu de drogues. El comunicat relatiu al *tampodka* està disponible en línia <<http://energycontrol.org/noticias/501-el-tampodka-una-nueva-moda.html>> [29-XI-2015].

¹⁰ Veg. <<http://www.diariodemallorca.es/mallorca/2013/05/28/alcohol-entra-ojos-ano-vagina/848655.html>> [27-XI-2015].

¹¹ Aquests comentaris estan disponibles al mateix enllaç que he donat a la nota anterior. En les citacions que en faig, hi reproduesc fidelment el text original.

implícita que aquesta mena de pràctiques són un fet i dediquen els seus comentaris a mirar d'explicar-ne les causes. Kuska apunta a la desinformació: «Pero estos chicos de donde salen? Nadie les explica, las consecuencias de esas burradas para su salud?». Sorayita X, en canvi, les vincula a les polítiques educatives del Govern insular d'aleshores, que presidia José Ramón Bauzá: «Buen ejemplo del influjo de las 'autopistas de la educación' (que dice Bauzá)». En Tofol, per la seva banda, les concep com una conseqüència del model econòmic de monocultiu de la indústria del turisme vigent a les illes:

Es el colmo de la idiotez, meterse alcohol por los ojos! y no digamos por ahí abajo, esto pasa porque esta gente se aburre! habria que darles trabajo aunque sea gratis, que asco de turismo tenemos que sufrir! creo que vendimos muy cara la piel de toro!!!

Però qui n'ofereix una explicació més detallada i argumentada és el lector que signa amb el pseudònim Ulises el Navegante i que publica el seu comentari en resposta al primer:

#1 Esta gente proviene de una no-educación. Son vidas sin principios, sin escalas de valores. Su dios es el Yo, que tiene a su vez una trinidad: mi diversión, mi placer, mi capricho. No lo podemos entender los que fuimos educados segun unas reglas, un respeto a los demás acompañado del respeto a sí mismo. Quizas porque teníamos por encima una familia con unas creencias o con una ética. La pregunta es ¿se puede esperar algo de ellos? ¿ven algo más allá de si mismos? ¿son así solo 'a tiempo parcial'?

Onze dies després, el 8 de juny de 2013, el mateix diari tornava a tractar del *tampodka*, amb la complicitat de la doctora Zulma Robaina, ginecòloga de la Red Asistencial Juaneda. Aquesta nova veu autoritzada n'atribueix la pràctica als adolescents i també als turistes, n'explica per enèsima vegada les conseqüències i reconeix que «hasta el momento no hemos tenido pacientes de este tipo, pero este verano pueden darse casos en las zonas donde los turistas beben de forma desaforada»¹². Best fa notar que hi ha crítics i estudiosos que «often marvel at people's readiness to believe rumors that, in retrospect, seem implausible» i n'atribueix la credulitat al fet que els rumors «typically feature elements that serve as evidence» (Best 2005: 178). Aquesta mena de proves o d'evidències, però, sovint són tan febles –si no són inexistents– que amb prou feines es poden adduir com a suport i, no obstant això, els rumors mantenen una vigència que pot ser molt mala d'explicar si ens atenem només a les variables de la plausibilitat i la credibilitat. En el cas que ens ocupa, per exemple, pot semblar mal d'entendre que el *Diario de Mallorca* encara hi tornàs a insistir el 19 de juny de 2013 amb una notícia titulada «Los efectos demoledores del 'tampodka' y 'eyeballing'»¹³ o que no hi hagués cap metge que desmentís categòricament i sense cap mena d'ambigüitat el rumor. Que sembli mal d'entendre, però, no vol

¹² Veg. <<http://www.diariodemallorca.es/mallorca/2013/06/08/cubatas-o-seis-tampodkas-vaginales/851444.html>> [27-XI-2015].

¹³ Veg. <<http://www.diariodemallorca.es/vida-y-estilo/salud/2013/06/14/efectos-demoledores-tampodka-eyeballing/852982.html>> [27-XI-2015].

dir que sigui inexplicable: la insistència del rotatiu mallorquí a difondre el rumor confirma l'observació de Dégh a propòsit del fet que «it is well known that “newspapers live from legends,” especially in the dull summer season» (Dégh 2001: 304) i, d'altra banda, la reacció del personal mèdic és un bon exemple de la constatació que fa Wardhaugh:

Even those who are scientifically trained do not usually carry over the scientific attitude into every aspect of life. Adequate functioning requires some disjunctions between the world of science and the world of everyday existence (Wardhaugh 1985: 11).

L'actualitat dels rumors s'ha de valorar i s'ha d'analitzar sobretot en funció de la rendibilitat simbòlica que reporten als que col·laboren a construir-los, tant si n'impugnen la plausibilitat com si contribueixen a donar-los credibilitat i a difondre'ls. La rendibilitat simbòlica, però, no depèn ni de la plausibilitat ni de la credibilitat, sinó que es fonamenta en la pertinència. Una col·lega meua, especialista en folklore narratiu, em va explicar que quan va llegir les notícies relatives al *tampodka* va advertir de manera molt seriosa les seves dues filles adolescents sobre els riscos associats al món de l'oci nocturn: malgrat que, com a folklorista, no trobava plausibles aquesta mena de pràctiques ni donava credibilitat al rumor, com a mare el jutjava pertinent i, doncs, li era simbòlicament rendible a l'efecte d'encarar amb garanties d'èxit una situació comunicativa delicada.

D'altra banda, la rendibilitat simbòlica dels rumors també ajuda a entendre'n l'ecotipificació, això és, l'adaptació a la realitat sociocultural de cada nou entorn o medi en què s'actualitzen. En el cas que ens ocupa, quan la 'notícia' es publica a les pàgines dels diaris del Principat de Catalunya o als d'altres comunitats autònomes espanyoles, els periodistes hi atribueixen les pràctiques estrafoles d'intoxicació ètica als adolescents o al jovent en general¹⁴ i, doncs, la revifalla mediàtica¹⁵ del rumor s'ha d'emmarcar en el debat sobre l'anomenada generació 'Ni-Ni', un terme que «no té cap base sociològica» i que és «un invent dels mitjans de comunicació» per designar els joves que «ni estudien ni treballen ni tenen intenció de fer-ho» (Carrasco 2011)¹⁶. En canvi, quan apareix en un mitjà influent en l'opinió pública insular com és el *Diario de Mallorca*, i ho fa a més a més a

¹⁴ El maig de 2013 diversos mitjans de comunicació d'arreu d'Espanya van donar crèdit i difusió mediàtica al rumor. A Astúries va tenir un impacte i una transcendència pública importants, fins al punt que el conseller de Sanitat, Faustino Blanco, «se mostró contrariado con la publicación de estas situaciones, protagonizadas mayormente por adolescentes, y criticó tanto a los medios de comunicación por informar acerca de ellas, como a los médicos por opinar sobre las mismas», segons n'informava el diari *El Comercio* el 23 d'abril de 2013. Veg. <<http://www.elcomercio.es/v/20130523/asturias/sanidad-califica-tampodka-leyenda-20130523.html>> [29-XI-2015].

¹⁵ Tot fa pensar que tant el 2011 com el 2013 aquest rumor va circular sobretot per mitjans impresos i electrònics i que no va tenir, en canvi, gaire difusió per via de l'oralitat. Sobre el paper dels mitjans en la generació i la difusió de llegendes i rumors, veg. Dégh 2001: 298-310.

¹⁶ L'autor hi addueix dades oficials de l'Institut Nacional de Estadística que posen de manifest les exageracions i el biaix ideològic amb què alguns mitjans tracten d'aquesta qüestió. Veg. <<http://emprenem.ara.cat/opendata/2011/06/21/existeix-la-generacio-ni-ni/>> [29-VIII-2016].

les portes de l'inici de la temporada turística, en què augmenta de manera molt significativa la població activa a les Balears, hi ha una tendència manifesta i premeditada a presentar el *tampodka* o l'*eyeballing* com a pràctiques bàrbares pròpies dels turistes, de manera particular dels que fan vacances a la zona de Magaluf, que sol ser objecte d'atenció preferent i d'escrutini continuat dels mitjans de comunicació mallorquins¹⁷. El context que hi és pertinent perquè el rumor sigui d'actualitat no és ara el de la desocupació juvenil, sinó el del turisme de borratxera, per la qual cosa s'hi ha d'entendre en el marc més ampli del debat recurrent a les illes Balears –fonamentalment a Mallorca i a Eivissa– sobre quin model turístic s'hi ha de promoure i sobre l'impacte que l'activitat turística té tant en la identitat 'balear' com en la imatge que se'n projecta a l'exterior.

La tendència a culpabilitzar els visitants estrangers de la introducció a l'illa de tota mena de modes, costums i pràctiques reprovables o indecents no és nova. El 5 de juliol de 1961, la revista artanenca *Bellpuig* reproduïa un extracte de la carta pastoral sobre el turisme, en què el bisbe de Mallorca, Jesús Enciso Viana, «daba las normas que deberían seguir los católicos sobre este punto tan importante en Mallorca», entre les quals figurava «no imitar». I la millor manera de no imitar és evitar el contacte amb el model:

Es nuestro deseo que se organicen colonias de adolescentes donde puedan pasar el verano en lugares menos visitados por los turistas y donde, al mismo tiempo que respiran el aire sano del campo, practican el deporte, y se habitúan a las prácticas de piedad, se vean libres de tantas indecencias como en nuestras calles y plazas tendrían que ver, y que tan destructora y duradera impresión harían en sus almas¹⁸.

Evitar el model, però, és una maniobra que implica no voler veure els aspectes conflictius de la realitat, amagar-los o defugir-los. El rumor, en canvi, en sublimar-los, ens obliga a acarar-los i a reflexionar-hi. Entès com una trama de veus interrelacionades que s'autoritzen i es refuten mútuament, que susciten adhesions i discrepàncies, el rumor permet gestionar de manera simbòlica l'impacte eventual que algunes realitats desestabilitzants i pertorbadores podrien tenir sobre la comunitat reduïda per a la qual és

¹⁷ Sebastià Alzamora, columnista d'opinió del diari *Ara*, ironitza sobre aquesta qüestió a l'article *Importem drogues*, que hi va publicar el 20 de juliol de 2015: «Cap estiu sense la seva notícia sobre Magaluf, a la vila de Calvià, Mallorca. La d'enguany és notable: més o menys per on va entrar el rei en Jaume ha entrat en territori espanyol (què hi farem) una nova droga de disseny que es diu *flakka* i que ja ha causat furor (i uns quants morts) als EUA». Dos dies més tard, però, Núria Calzada, coordinadora del programa Energy Control, assegurava en declaracions al diari *AraBalears* que els dos casos d'intoxicació que a Mallorca s'havien atribuït a aquesta droga no estaven confirmats i s'hi queixava que «cada estiu, davant la falta de notícies polítiques o futbolístiques, apareixen nous casos 'estranyos'». Veg., respectivament, <http://www.ara.cat/firmes/sebastia_alzamora/Importem-drogues_0_1397860248.html> i <http://www.arabalears.cat/balears/dintoxicacio-Mallorca-dorga-flakka-confirmats_0_1398460300.html> [29-XI-2015].

¹⁸ La col·lecció sencera de la revista *Bellpuig* està disponible en línia a la Biblioteca Digital de les Illes Balears. Veg. <<http://ibdigital.uib.cat/greenstone/cgi-bin/library.cgi#>>

vigent i significatiu. D'entre els gèneres folklòrics, doncs, el rumor es revela especialment idoni i productiu per conformar metarealitats on projectar i gestionar de manera simbòlica els aspectes socialment conflictius que aquells que el difonen (Bordia – Di Fonzo 2005)¹⁹ consideren abominables, en relació amb els valors compartits i els comportaments acceptats, o potencialment amenaçadors dels usos i costums que cohesionen una comunitat determinada i la fan identificable i reconeixible com a tal; en el cas que ens ocupa, el consum incontrolat d'alcohol entre els adolescents catalans i espanyols o el turisme de borratxera que, tot i estar confinat en uns pocs nuclis costaners, macula la imatge d'una Mallorca paradisiàca que mai no ha existit.

BIBLIOGRAFIA

Letteratura secundaria

- Abrahams, R.D. (2005), *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Best, J. (2005), *Fashion, Topical Jokes, and Rumor as Short-Term Enthusiasms*, dins *Rumor Mills: The Social Impact of Rumor and legend*, a cura de G.A. Fine, V. Champion-Vincent, Ch. Heath, New Brunswick, Transaction Publishers, pp. 173-187.
- Bordia, P. – Di Fonzo, N. (2005), *Psychological Motivation in Rumor Spread*, dins *Rumor Mills: The Social Impact of Rumor and legend*, a cura de G.A. Fine, V. Champion-Vincent, Ch. Heath, New Brunswick, Transaction Publishers, pp. 87-101.
- Brunvand J.H. (1994), *The Baby Train And Other Lusty Urban Legends*, New York, W.W. Norton & Company.
- Burillo-Putze, G. – Hernández Sánchez, M.J. – Climent García, B. – Pinillos Echeverría, M.A. (2012), *Nuevas formas de consumo de alcohol*, dins "Anales de Pediatría", 77, 6, pp. 419-420.
- Carrasco, C. (2011), *Existeix la generació Ni-Ni?*, dins *Ara.cat*, 21-VI-2011.
- Dégh, L. (2001), *Legend and belief: dialectics of a folklore genre*, Bloomington, Indiana University Press.
- Fine, G.A. – Khawaja, I. (2005), *Celebrating Arabs and Grateful Terrorists: Rumors and the Politics of Plausibility*, dins *Rumor Mills: The Social Impact of Rumor and legend*, a cura de G.A. Fine, V. Champion-Vincent, Ch. Heath, New Brunswick, Transaction Publishers, pp. 189-205.
- Wardhaugh, R. (1985), *How Conversation Works*, Oxford, Basil Blackwell.

¹⁹ Els dos estudiosos es proposen entendre els factors d'ordre psicològic que motiven algú a fer cas dels rumors, avaluar-los i transmetre'ls, i n'estableixen tres: «Acting Effectively», «Building and Maintaining Relationships» i «Maintaining Positive Self-Image».

JAUME GUISCAFRÈ, PhD in Catalan Philology, is an Associate Professor and Researcher in the Department of Catalan Philology and General Linguistics at the University of the Balearic Islands. He teaches literary studies and folklore theory courses. Since 1992, in collaboration with J.A. Grimalt, he has been working on the critical and annotated edition (six volumes published at present) of the *Aplec de rondalles mallorquines d'en Jordi des Racó*, one of the most important Catalan folktales collections, initially compiled and edited by A.M. Alcover. Apart from reviews published in specialised journals (“Cahiers de littérature orale”, “Randa”, “Fabula”, “Estudis de literatura oral popular” and “Revista d’etnologia de Catalunya”), he has edited *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i supervivència* (2007, in collaboration with C. Valriu) and *Erotisme i tabús en l’etnopoètica* (2013, in collaboration with A. Francés), and published *El rondallari Aguiló: transcripció, edició i estudi introductori* (2008). He is a founding member of the Grup d’Estudis Etnopoètics (GEE), of the Grup de Recerca en Etnopoètica de les Illes Balears (GREIB) and of the European Research Group on Oral Narrative - Grup de Recerca Europeu en Narrativa Oral (ERGON - GRENO). His main research interest is focused on folklore theory and history, contemporary folklore, and folk narrative genres such as folktales and legends.

E-MAIL jaume.guiscafre@uib.cat

RUTES CULTURALS A L'ILLA DE MALLORCA: ELS CAMINS DE LA LLEGENDA

Caterina VALRIU LLINÀS

ABSTRACT • The article deals with the importance of cultural routes in today's society. It checks out the beginnings of hiking as an activity of leisure and discovery of heritage and reflects on the fruitful relationship between cultural routes and legendry. From here on, it builds a small guide to fully prepare these itineraries (objectives, theme, material selection, design of the trip, information provided and evolution) and provides specific examples of practical contribution of the proposal.

KEYWORDS • Cultural Route, Legendary, Intangible Heritage, Collective Imaginary.

1. L'excursionisme com a lleure i descoberta

En el món rural, a les societats de l'Antic Règim, no existia l'excursionisme, com tampoc no existia el turisme tal i com l'entendem avui en dia. Sembla que tampoc no hi havia una percepció del paisatge com la que tenim en l'actualitat, una valoració purament estètica de l'entorn. Generalment, es valorava el paisatge en tant que representava utilitat, possibilitat de supervivència i rendiment econòmic. El sentiment de la bellesa del paisatge, la seducció per l'exotisme o la singularitat, la consideració de les restes del patrimoni arquitectònic de cultures anteriors com quelcom a preservar i valorar... són fruit del Romanticisme, en tant que moviment cultural que idealitzava el passat històric i també les produccions populars –fossin materials o immaterials– com a mostres genuïnes del 'poble', del 'geni' o 'esperit' d'una comunitat determinada. És en aquest context cultural i ideològic que es forja el folklore com a disciplina, amb l'objectiu de preservar, de rescatar de l'oblit, de salvar de la desaparició tot un conjunt d'elements molt diversos, entre els quals la literatura oral hi té un paper molt destacat. Hereves de l'ideal romàntic són les tasques d'arreplega de materials orals que es duen a terme en els territoris de llengua catalana al llarg de les últimes dècades del segle XIX i les primeres del segle XX: l'*Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (1922-1936) (Massot i Muntaner 1993-2011) i del *Llegendari Popular Català*, les excursions de Marià Aguiló (Massot i Muntaner 2002), la creació el 1915 de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya i de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnografia i Prehistòria el 1922, els esforços de Rossend Serra i Pagès, Cels Gomis, Violant i Simorra, la recerca incansable de rondalles de Mallorca d'Antoni

M. Alcover i tantes i tantes iniciatives arreu del país que varen fer possible la formació dels immensos fons documentals de literatura oral que tenim avui.

L'excursionisme és un fruit més d'aquest canvi de paradigma, d'aquesta transformació social. Neix aleshores la necessitat urbana de 'sortir', de caminar, de conèixer un territori que es fa estrany, desconegut, fins i tot misteriós o incompreensible, encara que sigui el 'nostre', el de les generacions anteriors. És així com neixen les societats excursionistes arreu del país. Uns grups o societats que tindran un paper important en el desenvolupament cultural, car molt aviat transcendeixen la simple 'excursió' per a convertir-se en nuclis aglutinadors i generadors d'inquietuds històriques, arqueològiques, folklòriques, etc. que tindran com a objectiu últim el redreçament cultural del país i la posada en valor d'un patrimoni perdut, oblidat o menystingut.

Aquesta 'presa de consciència' dels valors dels aspectes patrimonials i naturals del territori, del paisatge i dels fets que s'hi han esdevingut o s'hi han imaginat literàriament despertà l'interès per conèixer-lo i alhora per donar-lo a conèixer, per descriure, indicar i cartografiar, per destacar-ne els aspectes rellevants o singulars. I com a conseqüència d'aquest 'conèixer' se'n derivà una valoració. I la valoració desvetllà la necessitat de preservació, de recollida, de protecció, de salvaguarda. S'intentà recollir l'art verbal, les llegendes i rondalles entre altres documents orals. I el pas següent és la transmissió i la recreació, l'ús dels materials obtinguts per a altres finalitats de les que inicialment els eren pròpies: les recreacions literàries del llegat oral en poemes, obres teatrals, narracions; l'ús escolar dels recursos propis del folklore oral, l'adaptació com a lectures infantils de les velles rondalles, En definitiva, processos i usos que avui solem anomenar la 'segona vida del folklore'.

2. Les rutes culturals i la literatura oral: disseny i projecció

Què entenem per 'rutes culturals'? Són activitats de dinamització sociocultural en forma d'itinerari que vinculen un territori amb les manifestacions culturals que s'hi han generat, tot traçant un recorregut que inclou la referència a elements que poden ser materials o immaterials, però que sempre són significatius des del punt de vista del tema que vertebrava l'itinerari. Els enfocaments són diversos –sovint estan en funció del tipus de públic al qual s'adrecen– i l'eix sol ser temàtic. Cada proposta s'articula en un recorregut que mostra als qui el segueixen els punts més significatius del tema que es tracta, atès que generalment no poden ser exhaustives perquè estan sotmeses a unes limitacions de temps i espai concretes.

Avui, els itineraris culturals s'han convertit en un oferta habitual de lleure amb unes característiques molt determinades, que presenten una gran varietat temàtica i solen tenir un alt nivell d'acceptació. Tant és així que en aquests últims anys han proliferat els professionals i les empreses que s'hi dediquen, com una forma d'especialització de l'oferta cultural i turística de molts d'indrets del país, un reclam que cerca la diferenciació i el que ara s'anomena 'valor afegit'. I encara una passa més, en alguns indrets s'han fet el que ara en diem 'centres d'interpretació' que són espais físics –generalment atesos per personal especialitzat- dedicats a l'orientació dels interessats i a l'exposició d'elements explicatius i significatius del tema, com és el cas del Centre d'Interpretació del mite del Comte Arnau,

situat al Palau de l'Abadia de Sant Joan de les Abadesses, al Ripollès. Adés, aquestes rutes poden incloure també uns aspectes comercials enfocats a adquirir objectes o a consumir determinats productes, generalment d'elaboració artesanal, que són representatius de la producció local. Són formes diferenciades dels viatges o les excursions amb guia, tan comuns en tots els llocs turístics, i de les ofertes comercials dels *souvenirs*, de caràcter més generalista. Ens formulem, però, algunes preguntes per elaborar de manera adequada una ruta cultural, perquè volem contribuir a reflexionar sobre una pràctica que considerem i enriquidora i que presenta entre el públic en general un grau d'acceptació notable:

- 1) Com s'elegeix el tema de la ruta? A partir de quins paràmetres?
- 2) Quins són els objectius que volem assolir?
- 3) Qui la dissenya? Quins aspectes cal tenir en compte? Com s'articula?
- 4) Quina informació s'hi aportarà?
- 5) Com es presenta aquesta informació i com arribarà a l'usuari? Fins a quin punt tindrà 'efectivitat cultural'? És una pràctica apta per a tot tipus de públic?
- 6) Quina valoració en podem fer i com?

2.1. L'objectiu i el tema de la ruta

En centrarem en el llegendari, un patrimoni immaterial, encara que en moltes ocasions puguem comptar amb elements materials complementaris que poden ser visitats i contemplats.

L'objectiu general és donar a conèixer el territori i la literatura oral que s'hi relaciona, tot establint una simbiosi enriquidora culturalment. Els objectius específics deriven de les característiques de cada ruta, i poden posar l'accent en la descoberta de la dimensió llegendària d'un personatge o un esdeveniment, en la relació entre literatura popular i literatura culta, etc.

Així, les rutes que treballen la literatura oral se solen articular entorn de: un tema general (per exemple les tradicions i llegendes d'un determinat territori sobre l'aigua, sobre la mort, sobre les pedres marcades, etc.), una tipologia de personatges reals o imaginaris (les bruixes, els bandolers, la reialesa, determinats gremis, els gegants, les dones d'aigua, etc.), uns personatges històrics o llegendaris concrets (per exemple Jaume I, el Comte Arnau, fra Garí, el bandoler Serrallonga, el rector de Vallfogona, els comtes catalans, etc.), uns fets històrics determinats (la Conquesta de Mallorca, la batalla del Bruc, la Inquisició, etc.), un indret que aglutini tradicions i narracions de diversa tipologia (la muntanya de Montserrat, el puig de Randa, les coves d'Artà, el llac de Banyoles, el monestir de Santes Creus, el Ripollès, etc.). Aleshores, podríem classificar els elements susceptibles de formar part de la ruta elegida en dos tipus:

- 1) els indrets o punts d'interès que podríem anomenar *directes* que són l'escenari on se situen els continguts que presentarem: rondalles, llegendes, tradicions, anècdotes, etc. que tinguin una concreció d'espai localitzable sobre un mapa;
- 2) els indrets que anomenarem 'indirectes' que són els vinculats al document de literatura oral de forma secundària. Aquests espais poden ser molt diversos: el

lloc on va néixer, on va viure o va treballar determinat folklorista o on tenia la seu una determinada institució folklòrica; el centre museogràfic que acull la seva memòria; els arxius o biblioteques que conserven el seu llegat, etc.¹.

2.2 Selecció: quins aspectes cal tenir en compte a l'hora d'elegir els punts de la ruta?

Els indrets directes són nombrosíssims. La gran tasca de recollida de materials etnopoètics duta a terme al nostre país entre els segles XIX i XX ens aporta una gran quantitat de documents que poden ser inicialment interessants i que cal triar i valorar². Aleshores, també serà bo mirar d'establir algunes pautes de concreció i selecció per tal d'elegir els ítems que puguin resultar atractius per al possible públic i que han de tenir en compte diverses variables:

- 1) representativitat: els llocs elegits han de ser significatius, representatius del tema que volem treballar, no secundaris. Atès que les rutes gairebé mai no poden ser exhaustives, caldrà triar molt bé els llocs que visitarem i els punts en els quals farem èmfasi;
- 2) accessibilitat: No tots els indrets reals que apareixen en un document de literatura oral són accessibles, caldrà valorar aquest factor (indrets que han estat urbanitzats i han perdut llur caràcter, espais que ara són propietat privada, indrets que suposen riscos per als visitants, etc.);
- 3) interès i pertinença del document: A vegades, el document oral és excessivament concís, vague o poc interessant per al públic. O ha perdut vigència, perquè els fets o els personatges als quals fa referència ja no formen part de l'enciclopèdia cultural dels visitants. Per tant, cal fer una selecció rigorosa i realista dels documents que usarem.

¹ Vegem un exemple: Antoni M. Alcover va ser qui va recollir de fonts orals les rondalles mallorquines i n'escriu les versions que foren publicades sota el títol d'*Aplec de Rondalles Mallorquines d'en Jordi des Recó* (1936-1972), tot formant un recull molt extens i variat que conté prop de quatre-centes narracions. Si elaborem una ruta sobre les rondalles d'Alcover podríem visitar diversos indrets on se situen algunes de les rondalles i llegendes que recollí (indrets *directes*). Podríem completar la visita amb punts significatius de la seva biografia o del seu llegat (indrets *indirectes*), per exemple anar a Santacirga (la possessió on va néixer), la Institució Alcover (a Manacor, en la qual trobarem l'explicació museïtzada del seu llegat lingüístic i folklòric) o l'arxiu Alcover-Moll (a Palma) on es conserven els quaderns on prenien les notes a partir de les fonts orals i altres elements bibliogràfics interessants.

² A més de les fonts bibliogràfiques habituals, és interessant tenir en compte la informació continguda a la base de dades BiblioFolk <<http://bibliofolk.arxiudedefolklore.cat/>>

2.3. Disseny del trajecte

L'ideal és que la ruta sigui representativa, atractiva, entretinguda i equilibrada. Que en acabar-la, els participants tinguin un major coneixement del tema que hem tractat i una major vinculació intel·lectual i emocional amb el territori. I, si pot ser, que tinguin ganes de difondre-la en el seu entorn, per tal que arribi al major nombre de persones possible i contribueixi a la dinamització cultural, patrimonial i econòmica. Per a això cal que tinguin:

- 1) equilibri i variació. Cal que la ruta estigui equilibrada pel que fa als materials que aporta i sigui variada;
- 2) temporalització adequada i realista. Una ruta ha de tenir una seqüenciació temporal concretada i s'ha d'indicar als participants. En tots els casos, cal que estigui ben seqüenciada, que alterni moments de màxima atenció amb altres de més distesos o relaxats i que incorpori activitats diverses.

2.4. Quina informació aportarem i com?

En tots els casos, la informació amb que compti la persona que guia la ruta convé que sigui el més completa possible, sempre superior a la que facilitarem als qui hi participen, per tal que li permeti contextualitzar, relacionar, ampliar informacions si és el cas o respondre eventuais preguntes. Cal decidir si –en ser al lloc– se'n farà una lectura, una explicació sumària o una de detallada, un resum, una audició, si aportarem documentació gràfica, si es farà una narració o es cantarà una cançó o recitarà un poema, o una lectura dramatitzada, etc. També cal preveure si demanarem als participants que just en siguin espectadors o si hauran de participar activament d'alguna manera. Així, podem aportar documentació en format electrònic o en paper amb itineraris, dades, gràfics, resums, esquemes, textos literaris, bibliografies, enregistraments, etc.

2.5. Efectivitat cultural i avaluació

Considerarem que una ruta ha tingut efectivitat quan ha suposat un enriquiment cultural i emocional per a les persones que l'han realitzada, atès que ha contribuït a augmentar el seu coneixement i el seu interès pel patrimoni que els ha estat transmès, que els ha desvetllat l'interès per aprofundir en els temes explicats i per compartir-los amb altra gent. Les rutes que ressegueixen personatges o fets històrics o literaris són rendibles també des d'un plantejament econòmic, atès que estimulen l'activitat comercial al seu entorn³. A vegades, les rutes podran tenir un rendiment avaluable de manera directa –per

³ Per exemple, la llegenda *La calúmnia venjada* és una narració de caràcter romàntic, amb una dosi de truculència final important que sol resultar molt impactant per als qui l'escolten per primera vegada. Se situa a l'església de Sant Francesc de Palma No és una llegenda gaire divulgada però,

exemple en el cas de rutes realitzades per estudiants en contextos acadèmics– però generalment l'avaluació no serà directament quantificable i caldrà fer-la per altres mitjans com la quantitat de persones interessades en realitzar-la, les valoracions que en puguin fer, les enquestes sobre el grau de satisfacció, les visites als webs que les proposen o les descàrregues d'aplicacions informàtiques que tracten aquests aspectes, les vendes o consultes de publicacions que s'hi relacionen, etc. Tot revisant aquests ítems podrem saber si les rutes que proposem o realitzem són adequades, si responen a la demanda, si tenen una recepció adequada o si –en cas contrari– són insatisfactòries, molt minoritàries, obsoletes o mancades d'atractiu. Tota aquesta informació un cop processada i valorada –no cal dir-ho– farà possible millorar les propostes, les alternatives, els materials, l'execució directa, etc. I el disseny de noves rutes que completin i complementin les ja articulades.

3. Quatre personatges històrics rellevants i la seva projecció llegendària en el territori: una experiència multidisciplinar

Des del 2002, l'investigador Tomàs Vibot i qui signa aquest article començarem a treballar conjuntament sobre el llegendari de diversos personatges històrics relacionats amb Mallorca. El nostre propòsit inicial era essencialment teòric: estudiar les llegendes que es desenvolupen entorn de determinats personatges de rellevància en l'imaginari popular del nostre país però que alhora eren figures d'importància històrica innegable, amb una presència important en la literatura popular i en la culta. Ens interessava especialment escatir les interrelacions entre el triangle format per la literatura, la història i el patrimoni paisatgístic i cultural. I també veure com aquesta triangulació es podia projectar en la nostra realitat natural, social, cultural i patrimonial actual i pròxima. Fins ara, hem treballat quatre personatges: el rei Jaume I *el Conqueridor* (Valriu – Vibot 2008), sant Vicenç Ferrer (Valriu – Vibot, 2010), el comte Arnau, anomenat comte Mal a Mallorca i identificat amb el noble Ramon Burgués Safortesa i Fuster (Valriu – Vibot, 2013) i el savi Ramon Llull (Valriu 2014).

El punt de partida de la nostra recerca és sempre un document etnopoètic, generalment una llegenda. Una vegada seleccionat, busquem si hi ha diverses versions i quina informació complementària aporta cada una. Després, en fem una anàlisi i comentari des del punt de vista literari, històric, patrimonial, geogràfic, etc. tenint en compte el context i les més variades fonts d'informació. Aportem, també, la documentació gràfica il·lustrativa i explicativa adient, sigui en forma de fotografies antigues o actuals, mapes,

un cop coneguda en el seu context, resulta inoblidable i qui la coneix la sol repetir a altres persones. També, sol desvetllar l'interès per llegir el poema i –de retruc– altres poemes de Costa i Llobera que tracten de llegendes mallorquines. Quelcom semblant passa amb la llegenda de Ramon Llull i la dama malalta situada a l'església de Santa Eulàlia. Aleshores, la narració d'aquestes llegendes dins els temples on se situen solen ser molt rendibles, perquè immediatament passen a formar part de l'imaginari cultural dels qui les escolten.

esquemes, arbres genealògics, etc. L'objectiu és proporcionar el màxim d'informació sobre el lloc i el document etnopoètic que s'hi vincula per tal que l'usuari –sigui un guia o una persona que fa el recorregut de manera autònoma, el que s'anomena 'autoguiatge', gaudeixi d'una informació completa i contrastada.⁴ Les fitxes de cada indret segueixen sempre un mateix esquema:

MODEL DE FITXA PER ALS ITINERARIS

1. **Títol** [Correspon amb la denominació de l'indret]
2. **Localització** [Indica on és el punt concret]
3. **Com arribar-hi** [Indicacions precises per arribar a l'indret]
4. **Fonts / Informadors** Si és un llibre: cognom de l' autor/any/pàgina . Si és una font oral: Nom i cognom/ renom en cursiva/ lloc i data naixement
5. **Resum** [Breu resum del text o textos que aportem]
6. **Classificació** [Quin tipus de document de text és]
7. **Text** [Aportem el text o textos]
8. **Comentari** [Explicació que complementa i detalla aspectes del text. Per exemple, si l'indret és un església i hi hem anat perquè allà hi ha una imatge que té fama de fer miracles, farem un breu comentari del temple -estil arquitectònic, significació, etc.- i de la imatge. Cal incidir en els aspectes literaris del text, però no deixar de banda indicacions que puguin ser pertinents de caràcter històric o patrimonial]

Aquesta ha estat la nostra opció, però evidentment n'hi ha moltes altres igualment vàlides, sempre en funció dels objectius proposats, els mitjans dels quals disposem i el tipus d'usuaris al quals en adrecem.⁵ En aquest sentit, no podem deixar de citar alguns projectes ambiciosos –generalment fets amb suport institucional– que relacionen literatura i territori i que proposen rutes que cada usuari pot adaptar a les seves necessitats, tot basant-se en els conceptes de georeferenciació i geolocalització digital. Sense voluntat de ser exhaustius, podem citar algunes de les més destacades que trobem a la xarxa, encara que la majoria donen prioritat a la literatura d'autor i no als materials literaris d'arrel oral:

⁴ Per fer possible alhora tots aquests objectius, els nostres llibres inclouen una documentada semblança històrica del personatge, un estudi de la seva projecció en el llegendari i el folklore en general, un mapa global on se situen tots els indrets estudiats amb les rutes possibles, un mapa parcial de cada ruta, les fotografies i fitxes desenvolupades de cada indret de les diverses rutes que proposem i, finalment, un extens annex en el qual s'inclouen tota mena de documents historiogràfics i literaris que complementen des de diversos enfocaments els aspectes treballats.

⁵ En aquest sentit, és molt remarcable l'ambiciós projecte en deu volums –hores d'ara en procés d'edició– de l'obra *Geografia Literària* de Llorenç Soldevila, que lliga referències literàries a tots els territoris dels Països Catalans i a partir de les quals el lector pot dissenyar els seus propis itineraris. També compta amb el web <www.endrets.cat> que aporta la informació en línia.

- 1) el Mapa Literari Català <<http://www.mapaliterari.cat/ca/>> que aporta informació cartogràfica i gràfica abundant.
- 2) Espais Escrits o Xarxa del Patrimoni Literari Català –vinculada a l’anterior– <<http://www.espaisescrits.cat/home.php?op=2&module=portal&idioma=cat>> que inclou molta informació i també proposa rutes autoguiades.
- 3) el web Endrets o Geografia Literària dels Països Catalans <<http://www.endrets.cat/autors.html>> que també proposa algunes rutes i molta informació per a crear rutes pròpies.
- 3) el projecte *Walking on words* <<http://walkingonwords.com/>> Mallorca Literària que inclou un lloc web, una aplicació *app* i un llibre, sobre espais literaris i rutes a Mallorca.

4. El projecte *Walking on words* i els materials llegendaris

Actualment estem treballant en la inclusió d’un bon nombre de llegendes a les rutes *Walking on words* que ja funcionen a Mallorca. Es tracta d’una proposta multidisciplinària que uneix paisatge, literatura culta i popular i animació audiovisual mitjançant l’ús de la tecnologia contemporània que permet veure, llegir i escoltar a qualsevol lloc uns materials prèviament preparats i configurats artísticament. Amb una aplicació per a dispositius mòbils es poden descarregar els materials i gaudir en indrets concrets de l’illa de la contemplació d’elements naturals i/o patrimonials al mateix temps que s’escolten –en diversos idiomes– textos, en vers o en prosa i es visualitzen curtsmetratges o animacions que hi fan referència.

L’objectiu és donar a conèixer el patrimoni literari de les Illes –en el nostre cas concret el llegendari– tant als residents com als visitants, per a posar en valor els nostres espais i el seu patrimoni cultural des de les aportacions de la literatura popular tradicional. Vegem un exemple dels continguts:

Itinerari barri gòtic de Palma (I)

Entorn de la Seu (Catedral de Palma)

El drac de na Còca

Situació: Plaça del Mirador i Museu Episcopal.

Descripció de l’indret: La llegenda del drac de na Còca se situa al barri de la Portella, a la Calatrava. Hi ha una sèrie de punts concrets que es vinculen a la narració. No obstant, n’hi ha dos especialment importants. El primer és el Palau Episcopal, atès que just a l’entrada del Museu Episcopal es pot veure (dins una vitrina) el cos embalsamat del cocodril que donà origen als fets. El segon és l’edifici veí, d’estil neogòtic, a la cantonada del qual es pot veure esculpit un cocodril rampant que al·ludeix a la llegenda. Ambdós indrets (la façana de la casa o el vestíbul del Museu) són adients per a escoltar la llegenda.

Fonamentació històrica: En el s. XVII arribà un cocodril al port de Palma, atemorint la

població del barri de la portella. Bartomeu Còc, aleshores governador militar d'Alcúdia, matà l'animal. El cos embalsamat de la bèstia s'exposava cada 31 de desembre al casal dels Rosselló, vora la plaça de Santa Eulàlia. A principis del s. XX es lliurà al Museu Episcopal. Des d'aleshores ençà forma part del fons del Museu.

Llegenda: Es tracta d'un fet històric succeït el s. XVII (un cavaller matà un cocodril que habitava les clavegueres de Palma) que s'envolta d'una aura de llegenda romàntica.

Text extens: Es pot consultar el text complet de la llegenda a *Llegendes de Mallorca* (Valriu 2009: 24-29).

Text abreuja: No sabem com ni de quina manera, un petit cocodril arribà al port de Palma. Prop de la Portella hi féu el cau i sortia de nit a cercar aliment. La gent estava atemorida en veure, fugaçment, l'animal desconegut que prenien per un drac. Un vespre de lluna, el cavaller Còc havia arribat d'Alcúdia per festejar la seva estimada Catalina. Mentre parlava amb ella a través de la reixa de la finestra, veié l'animal i –amb un cop destre de la seva espasa– el va matar. L'oferí com a trofeu a l'enamorada, mentre li deia: “– Vet ací el drac, el drac de na Còca”, i en donar-li el drac amb aquestes paraules li oferí així també el seu llinatge. D'aleshores ençà, el cos embalsamat de la bèstia ens recorda el valor del cavaller i la prometença dels antics amants.

Referències bibliogràfiques (selecció): Llompart 1981: 157-166 / Valero 1995: 60-61 / Valriu 2009: 24-29.

5. A tall de conclusió

Imaginar, explicar, contar, escriure, recordar, reviure, parlar, intuir... són capacitats que ens humanitzen, que aporten una dimensió enriquidora a la nostra existència. Sense aquestes capacitats la nostra vida seria molt més limitada i pobra. La paraula n'és l'eina fonamental, aquesta paraula que ens permet comunicar i conformar –en el sentit primigeni de *donar forma*–, imaginar i recordar. L'art verbal, la literatura oral, la possibilitat de construir imatges i bellesa amb mots és un saber tan vell com la humanitat. I per això la seva projecció sobre la terra, sobre les terres, és tan potent i profunda. Les rutes culturals són una eina didàctica de primer ordre i com a tals haurien de formar part dels currículums d'ensenyament. Una bona ruta cultural necessita una preparació adequada i –com a tota activitat formativa– un correcte desenvolupament i una avaluació posterior del seu impacte i el seu rendiment. Per això, és necessari que qui les dissenya i prepara tingui la formació adient, que es realitzin en les condicions adequades i siguin el fruit d'un procés de programació i de reflexió, no una activitat purament d'entreteniment. Per tot això, les rutes culturals, els itineraris de llegenda, les recerques en vells arxius, les eines informàtiques que faciliten i organitzen la feina, els esforços per posar tot aquest patrimoni immaterial a disposició de tots és una tasca imprescindible. El nostre país és privilegiat, té una rica literatura oral amplament documentada i professionals decidits a fer que no quedi en polsosos arxius i en llibres oblidats. Per aconseguir-ho, els itineraris etnopètics, les rutes de llegenda, són una de les eines més eficaces i atractives. Ens porten per viaranys de

descoberta i ens ajuden a copsar el món amb una altra sensibilitat, a entendre i conèixer el nostre país més enllà de dades i cartografies, a fer de la literatura una experiència intensament viscuda.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Massot i Muntaner, J. (1993-2011), *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, Barcelona, PAM, vols. IV-XXI.
- Massot i Muntaner, J. (2002), *Els viatge folklòrics de Marià Aguiló*, Barcelona, Real Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona.

B. Letteratura secondaria

- Llompart, G. (1981), *La leyenda palmesana de Es drac de na Còca*, dins “Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana”, 834, p. 157-166.
- Valero, G. (1995), *Palma, ciutat de llegenda*, Palma de Mallorca, Olañeta Editor.
- Valriu, C. (2009), *Llegendes de Mallorca*, Barcelona, PAM.
- Valriu, C. (2014), *Legendary aspects of Ramon Llull*, dins “Fabula. Zeitschrift für Erzählforschung”, 55, pp. 235-259.
- Valriu, C. – Vibot, T. (2008), *Jaume I, un heroi històric, un heroi de llegenda*, Palma de Mallorca, Olañeta Editor.
- Valriu, C. – Vibot, T. (2010), *Sant Vicenç Ferrer a Mallorca: història, llegenda i devoció*, Pollença, El Gall Editor.
- Valriu, C. – Vibot, T. (2013), *El Comte Mal: entre la història i la llegenda*, Pollença, El Gall Editor.

CATERINA VALRIU LLINÀS is Bachelor of Arts and PhD in Catalan Philology (1992) by the UIB. She works on I+D research projects on oral literature in collaboration with the University Rovira i Virgili in Tarragona, in projects on literature for children and young adults, with the LIJMI team of the University of Santiago de Compostela and in literary studies of the group Identities Emerging from the Spanish Literature attached to the Pepperdine University (California). She is a member of the European Research Group on Oral Narrative (ERGON/GRENO) and of the Group of Ethnopoetic Studies (IEC), of which she has been Director (2007-2013). She is currently Deputy Director of the Department of Catalan Philology (of which she has also been Secretary), Director of the Balearic Islands Ethnopoetic Research Group (GREIB), Member of the Catalan Society of Language and Literature (SCLL-IEC) and member of the Board of Directors of the journal “Llengua & Literatura”. Her lines of research are oral literature, especially legends and folk tales, and books for children and young people. She has been teaching undergraduate and master’s degrees on these topics and has published some twenty books and nearly a hundred articles and lectures. Her research in the field of children’s literature has been awarded the X Prize

Aurora Díaz-Plaja. She is also a writer, storyteller and regular contributor in the media so as to disseminate traditional folk literature, local customs and books for children. Her most recent books include studies of great legendary figures: *Jaume I, a historical hero, a legendary hero* (2008); *St. Vincent Ferrer, history, legend and devotion* (2010); *El Comte Mal, between history and legend* (2013) and a study on *Children's Literature and Literature for Children and Young People in Catalan* (2013), as well as the two extensive collections of articles: *Paraula Viva. Articles on oral literature* (2008) and *Shared Imaginary. Studies on literature for children and young adults* (2010) and the chapter titled *The Folk Tale* in the collective work *Tradicionari*, encyclopedia of popular Catalan culture (2010). Currently, she is directing four doctoral theses, has a book on etiological legends in print in the publishing house Flies France (Paris) and works on the legends linked to the Ramon Llull.

E-MAIL c.valriu@uib.cat

EVOLUCIÓ DEL LENGUATGE UTILITZAT EN EL *DICCIONARI ENCICLOPÈDIC DE MEDICINA* DES DE LA PERSPECTIVA DE GÈNERE: CONNOTACIONS I BIAIXOS

Teresa MIRET-MESTRE

ABSTRACT • This paper analyses the changes on the treatment of gender issues on the *Diccionari enciclopèdic de medicina*, the leading Catalan medical dictionary. The background is also relevant in order to be aware of the modifications made from the first hardcore editions until the current digital version. The study, based on a sample of entries that are particularly interesting from a gender perspective, leads to a proposal for writing any kind of sexist or androcentric bias.

KEYWORDS • Gender Studies, Sexist Bias, Language and Gender, Medical Dictionary, *Diccionari enciclopèdic de medicina*.

1. Introducció

El *Diccionari enciclopèdic de medicina (DEM)* és, sens dubte, l'obra de referència en català sobre medicina. Atesa la importància de la salut en les nostres vides, i gràcies a la disponibilitat d'aquesta obra en format electrònic, són nombroses les consultes que cada dia rep el *DEM*. Considerem, doncs, que fer un estudi de gènere d'aquest diccionari és rellevant ja que, tal com afirma M. Teresa Cabré,

els diccionaris d'una llengua ofereixen a través de les paraules una determinada visió de la societat que parla aquesta llengua i del seu món de referència. Però, al mateix temps, les comunitats de llengua condicionen la forma i els continguts dels diccionaris, en uns casos més profundament que en d'altres (Cabré 1993: 12).

Així, com que els diccionaris reflecteixen la visió que la societat –o, en aquest cas, potser la comunitat mèdica– té del món, és particularment interessant conèixer quina és

la seva visió sobre les dones, de manera que l'objectiu d'aquest treball és estudiar l'espai que el *DEM* dedica al sexe femení, tant en les entrades com en les definicions.

Es tracta d'un estudi no exhaustiu, atès que hem analitzat una de les edicions publicades en línia: majoritàriament, la segona edició revisada publicada en línia per l'Institut d'Estudis Catalans (*DEM-IEC*), que conté unes 55.000 entrades. Hem escollit aquesta versió perquè permet fer diverses cerques: per entrades, per paraules en les definicions i per àrea temàtica, principalment, de manera que hem pogut elaborar uns llistats amb les entrades que contenen referències a persones. Ara bé, malgrat que no sigui un estudi exhaustiu, sí que el considerem representatiu, ja que hem analitzat aproximadament un 10% de les entrades del *DEM-IEC*. En efecte, la mostra que hem seleccionat és formada per professions (188 registres) i epònims (6.052 registres, dels quals tenim en compte un 60-70% aproximadament perquè la resta correspon a remissions o bé a topònims, en lloc d'antropònims), així com per les entrades que contenen les paraules *dona(-es)*, *home(-s)*, *femella(-es)*, *mascle(-s)*, *masculí(-ina, -ins, -ines)*, *femení(-ina, -ins, -ines)*, etc. (uns 1.350 registres aproximadament).

En fer l'anàlisi, ens hem adonat que hi havia multiplicitat de referències a ambdós sexes, que es poden posar de manifest de maneres diferents i que dificulten l'estudi. Així, hem trobat diverses denominacions, tant per a la dona com per a l'home: per exemple, es pot referir a la dona com a: «dona», «mare», «embarassada», «malalta» (*tractament de Pincus*)¹, «núvia» (*nimf-*), «donzella», «sexe femení» (*limfoma B monocitoide*), «femella» (*identitat de gènere*), «madona» (*acrosclerosi*), «heroïna» (*Electra*), «metgessa», etcètera. Pel que fa a l'home, s'hi pot referir com a: «home» (*vasectomia*), «pare» (*anomalia potencial de la tolerància a la glucosa*), «heroi» (*Èdip*), «germà» (*Adler, Oscar*), «amo» (*Chastek*), «sexe masculí» (*oligomeganefrònia*), «mascle» (*ictiosi lligada al cromosoma X*), entre d'altres.

A més, existeixen diversos adjectius aplicables a cadascun d'ambdós sexes, com ara els parells masculí -ina / femení -ina (*alopècia androgènica masculina / alopècia androgènica femenina*), o bé matern -a / patern -a (*hiperinsulinisme fetal / eritroblastosi fetal*). Però, naturalment, també es pot fer referència a les persones mitjançant l'ús de termes de les parts anatòmiques que diferencien els dos sexes (úter, pròstata, etc.).

2. El Diccionari Enciclopèdic de Medicina (*DEM*)

Com ja hem esmentat, el *DEM* és l'obra de referència en català sobre medicina. A més de contenir les definicions de les diverses malalties i afeccions, ofereix en molts casos els equivalents en altres llengües: alemany, anglès, castellà, francès i italià. Els seus antecedents són el *Diccionari de Medicina*, dirigit per Manuel Corachan i publicat el 1936, i més tard el *Vocabulari mèdic* de l'Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i de Balears, del qual es van fer tres edicions (1974, 1979 i 1987).

¹ Quan la paraula o l'expressió en qüestió no té entrada pròpia, hem posat entre parèntesis i en cursiva l'entrada en què apareix.

És ben sabut que els avenços en medicina són imparables, fet que exigeix una actualització molt freqüent dels diccionaris mèdics, a fi que no esdevinguin obsolets. Per a posar al dia la terminologia de la medicina, l'Acadèmia de Ciències Mèdiques, en col·laboració amb Enciclopèdia Catalana i altres entitats, va publicar el 1990 la primera edició del *Diccionari enciclopèdic de medicina*, en paper (*DEM1*). Ara bé, calia anar-lo actualitzant, i al cap de deu anys en va aparèixer la segona edició, també en paper (*DEM2*), que a més es va publicar en línia el 2003².

Malgrat que a finals del 2004 es va exhaurir el pressupost destinat a afegir entrades i introduir esmenes a la base de dades, es va continuar revisant el *DEM* fins a finals del 2006, però no va ser fins al 2009 que es va signar un acord entre Enciclopèdia Catalana, l'Acadèmia de Ciències Mèdiques i de la Salut de Catalunya i de Balears (anomenada així des del 2004) i l'Institut d'Estudis Catalans per a continuar el projecte. El 2010 es va decidir d'encarregar la feina d'actualització al TERMCAT, el centre de terminologia en català. Més tard, el 2013, l'Institut d'Estudis Catalans va incorporar-ne una versió electrònica de la segona edició revisada en el seu portal de Terminologia de Ciències i Tecnologia (CiT), que recull diccionaris i altres obres terminològiques en línia³. L'entitat que es va encarregar de la revisió va ser el TERMCAT. Aquesta versió, que hem anomenat *DEM-IEC*, és la que hem utilitzat majoritàriament per a fer el nostre estudi i conté unes 55.000 entrades, com ja hem esmentat.

Ara bé, una obra d'aquesta envergadura requereix una dedicació tan enorme de recursos pel que fa a la revisió i a la publicació digitalitzada, que es va decidir que se'n faria càrrec directament el TERMCAT, en col·laboració amb l'Acadèmia de Ciències Mèdiques i de la Salut de Catalunya i de Balears, i amb el suport d'altres institucions, com ara la Fundació Dr. Antoni Esteve i Enciclopèdia Catalana. Amb aquesta finalitat, es va crear el projecte *DEMCAT*, que té un web propi⁴ que diu que:

DEMCAT és el projecte participatiu per mantenir el *Diccionari enciclopèdic de medicina* en català actualitzat regularment i per promoure'n la difusió en tots els àmbits de l'atenció sanitària i de les ciències de la vida i la salut.

Es pot consultar una versió de treball d'aquesta obra lexicogràfica en el portal del TERMCAT, com un diccionari en línia més⁵. Tal com es diu a la presentació del *DEMCAT*⁶, es tracta d'una «versió evolucionada i ampliada» de la segona edició revisada publicada en línia en el Portal CiT de l'Institut d'Estudis Catalans (*DEM-IEC*).

Com que revisar tantes fitxes terminològiques suposa un treball ingent, fins i tot es va crear a finals del 2014 la Societat Catalana del Diccionari Enciclopèdic de Medicina (*SOCDEMCAT*) per a donar suport al manteniment i a la difusió del *DEMCAT*. La revisió

² Encara es pot consultar a l'adreça <<http://www.medic.cat>>

³ Podeu consultar el *DEM-IEC* a l'adreça <<http://cit.iec.cat/obres.asp?obra=23>>

⁴ <<http://www.demcat.cat>>

⁵ <http://www.termcat.cat/ca/Diccionaris_En_Linia/183>

⁶ <http://www.termcat.cat/ca/Diccionaris_En_Linia/183/Presentacio>

es du a terme per àrees temàtiques; així, les primeres fitxes revisades durant l'any 2015 pertanyien a les branques de farmacologia, immunologia i algunes àrees de cirurgia general. L'any 2016 s'ha començat a treballar en l'àrea de la nefrologia. En data d'agost del 2016, el *DEMCAT* consta ja de més de 72.700 termes catalans⁷.

3. Criteris per a l'anàlisi del gènere en els diccionaris

D'entrada, no es pot fer un estudi de gènere sense entendre perfectament algunes qüestions sobre aquest tema. Començarem, doncs, a fer un petit repàs d'uns quants conceptes bàsics, com ara la diferència entre sexe i gènere: el primer es refereix al vessant biològic de la sexualitat d'una persona i el segon, al vessant sociològic. Uns altres conceptes fonamentals són el sexisme i l'androcentrisme. Així, segons Lledó (2005: 20), el sexisme es caracteritza per una actitud de menyspreu cap a les dones, mentre que l'androcentrisme consisteix en una visió del món des de la perspectiva dels homes. A més, podem parlar d'estereotips de gènere, que són la representació col·lectiva de certes característiques reals o imaginades de les persones d'un determinat grup social, com és el cas de la bellesa de les dones; és a dir, els estereotips de gènere fan referència a les qualitats masculines o femenines per excel·lència (Lledó 2004: 160).

A banda, hem de distingir també entre llengua i llenguatge sexistes. El català no és una llengua sexista, però sí que es pot utilitzar un llenguatge sexista en català (que conté alguns usos que menystenen les dones). Per a combatre aquests biaixos, s'han elaborat unes guies per a l'ús no sexista del llenguatge, que són específiques per a cada llengua (en el nostre cas, per al català). Aquestes guies recomanen utilitzar, sempre que sigui possible, noms invariables, epicens o col·lectius, o expressions despersonalitzades, i evitar el masculí genèric per a referir-se a tots dos sexes alhora i, en canvi, utilitzar la forma doble (masculina i femenina), però en ordre altern: de vegades primer la masculina i de vegades primer la femenina.

La lingüista Eulàlia Lledó, una de les figures més rellevants dins dels estudis de gènere a Espanya, proposa fins a disset procediments lingüístics que esbiaixen el contingut dels textos en els diccionaris de manera androcèntrica (Lledó 2005: 245-262):

- 1) utilització del gènere masculí;
- 2) utilització d'«home» o «homes»;
- 3) ordre d'aparició;
- 4) subjectes gramaticals masculins i objectes gramaticals femenins;
- 5) descripció desigual dels oficis;
- 6) assimilació de dones i de femelles / diferenciació d'homes i d'animals;
- 7) ús de paraules que denoten dones no adultes;
- 8) minorització de les dones;
- 9) presentació de les dones en grup;

⁷ <<http://www.termcat.cat/ca/Actualitat/Noticies/876>>

- 10) ús de l'expressió plural «les dones»;
- 11) ús de les paraules «dona», «dones» i «home», «homes»;
- 12) característiques femenines remarcades;
- 13) especificació de les dones en fórmules genèriques;
- 14) descripció desigual d'una mateixa cosa segons si la fa un home o una dona;
- 15) definicions amb falses concordances;
- 16) activitats pròpies dels dos sexes atribuïdes només a un dels dos;
- 17) presentació dels vocables.

Més endavant veurem quins d'aquests procediments lingüístics hem trobat en el *DEM* i els explicarem mitjançant fragments de definicions extrets de la versió electrònica de la segona edició revisada publicada en el Portal CiT de l'Institut d'Estudis Catalans (*DEM-IEC*). Malgrat que, en l'estudi de Lledó, aquests usos tant poden aparèixer dins de les definicions com en els exemples, en el nostre cas no tenim en compte aquests últims perquè, pel tipus de diccionari de què es tracta, no n'hi ha.

Pel que fa a les definicions en sí, Álvaro García Meseguer, una altra figura molt important en els estudis sobre sexisme en el llenguatge, proposa en el seu article «Género y sexo en el nuevo diccionario de la Real Academia» (García Meseguer 1993) unes recomanacions que considerem molt adients. Són en castellà, però totalment aplicables al català. Segons aquest autor, els noms andrògins (sense marca de sexe) poden ser masculins (com ara *personatge*), femenins (com *persona*) o bé «m/f» (com *artista*), i tots els substantius «m/f» o comuns són andrògins. Qualsevol nom androgin s'ha de definir recolzant-se forçosament en un altre nom androgin (com ara *persona que...*) i no es pot utilitzar un nom androgin per a definir un nom unisexual (o no androgin), a menys que s'hi afegeixi alguna paraula que porti la marca del sexe corresponent.

Pel que fa als noms femenins, aquest autor proposa que la definició dels que es refereixen a dones es recolzi en la paraula «dona» i la definició dels femenins andrògins es recolzi en la paraula «persona» o alguna de similar. En canvi, quant als noms masculins, s'han de posar a les entrades les marques «m.» o com «com.» (o, en aquest últim cas, encara millor, com «m/f»), i la definició s'ha de recolzar en «home» si es tracta d'un masculí referit a homes, o en «persona» si es tracta d'un comú o d'un masculí androgin.

4. Resultats de l'anàlisi del gènere al *DEM*

En les entrades i les definicions del *DEM*, hi hem trobat alguns dels usos lingüístics que s'esmenten en les guies per a l'ús no sexista del llenguatge i que hem esmentat més amunt: masculins genèrics, substantius epicens, noms invariables, dobles formes i noms col·lectius. El primer ús, que a pesar de ser molt freqüent és molt criticat pels cercles feministes –i que, per tant, s'hauria d'evitar en una redacció sense marca de gènere–, és el masculí genèric (que engloba tots dos sexes), com ara «l'home» (en l'entrada *ascàride de l'home*, així com en el text de la definició), «malalt» (dins de *crisi hipoglucèmica*), i molt altres exemples, alguns dels quals veurem més endavant. També hi ha substantius epicens (que es refereixen als dos sexes alhora), el principal dels quals és «persona» (per exemple, a la definició de l'entrada *acropàquia tiroïdal* diu: 'Acropàquia que es presenta

rarament en persones afectades de tirotoxicosi, associada amb exoftàlmia i mixedema pretibial’).

Una altra manera que el *DEM* té de referir-se als éssers humans és mitjançant una forma única per als dos sexes, com ara «pacient». Anem a veure diversos casos en què apareix aquest nom invariable. En primer lloc, la definició de *dolor peritoneal* diu: ‘Tipus de dolor visceral produït per la inflamació del peritoneu [...] que immobilitza el pacient’; es tracta d’un masculí genèric, ja que fa referència a qualsevol persona. En canvi, trobem un exemple de masculí específic a la definició de *síndrome de Wiskott-Aldrich*⁸, que és la ‘Malaltia hereditària autosòmica recessiva lligada al cromosoma X observada en nadons del sexe masculí [...]’. La majoria dels pacients moren durant la infància [...]’. D’altra banda, la definició de *prova de Galli Mainini* diu que serveix ‘Per al diagnòstic de l’embaràs; l’orina de la pacient és injectada a una granota o un gripau mascles [...]’; per tant, l’ús de l’article femení i el context ens indiquen que es tracta d’un femení.

A més, hem trobat en alguns casos (ben pocs) l’ús de la doble forma per a incloure ambdós sexes, com en la definició de *clínic -a*, que comença amb «metge o metgessa», com veurem més endavant, o bé l’ús de noms col·lectius, com «família», que podem trobar, per exemple, en la definició de l’entrada *ecomania*: ‘Conducta caracteritzada per un comportament dominant envers els membres de la família [...]’. Pel que fa a les expressions despersonalitzades, hauria de realitzar-se un estudi minuciós de totes les entrades per veure’n l’ús, però deixarem aquesta tasca per al futur, si escau.

Podem observar, doncs, que el *DEM* segueix algunes de les recomanacions per a l’ús no sexista del llenguatge. Per contra, dels disset procediments lingüístics que, segons Eulàlia Lledó (2005: 254-262), esbiaixen el contingut dels textos en els diccionaris de manera androcèntrica, n’hem trobat setze en el *DEM*⁹:

- 1) ús del gènere masculí com a fals o presumpte genèric (*coma hipoglucèmic*: ‘Coma que és degut a una hipoglucèmia intensa; pot aparèixer en malalts diabètics que segueixen tractament amb insulina o sulfonilurees’);
- 2) ús de la paraula *home* (o *homes*) com a omnicomprensiva del gènere humà (*ascàride de l’home*: ‘[...] Els ous són expulsats pels homes parasitats acompanyant els excrements, i poden ésser ingerits per altres homes amb l’aigua o els aliments contaminats [...]’);
- 3) ordre d’aparició en les definicions, que indica una jerarquia de valors: sempre apareix primer la forma masculina i després la femenina (*identitat de gènere*: ‘Sentiment bàsic d’ésser mascle o femella [...]’; o bé *verge*: ‘Dit de l’home o la dona que no han tingut experiències sexuals’);

⁸ Aquesta definició figura així en el *DEM-IEC*, però no en el *DEMCAT*, ja que ja s’han eliminat les marques de gènere en fer la revisió d’aquesta entrada.

⁹ Us oferim els exemples entre parèntesis: l’entrada en lletra cursiva i la definició entre cometes simples. Com ja hem esmentat, aquestes definicions són extretes de la versió en línia publicada per l’Institut d’Estudis Catalans, que podeu consultar a l’adreça: <<http://cit.iec.cat/obres.asp?obra=23>>, excepte si especifiquem una altra versió.

- 4) subjectes gramaticals masculins i objectes gramaticals femenins (*femeller -a*: ‘Dit de l’home que va darrere les dones, que va amb dones’);
- 5) descripció desigual dels oficis, cosa que dóna lloc a definicions dissimètriques (l’únic exemple que hem trobat d’aquest ús és la parella *metge / metgessa*; malgrat que aquesta entrada no apareix en el *DEM-IEC*, sí que ho fa en les versions anteriors i posterior, com veurem més endavant);
- 6) assimilació de dones i de femelles, però diferenciació d’homes i d’animals (*embarassada*: ‘Femella que ha concebut i duu a l’úter un embrió o un fetus’; però *alcaloide*: ‘Nom genèric de diverses substàncies nitrogenades [...] que, a petites dosis, solen tenir marcats efectes farmacològics sobre l’home i els animals [...]’)¹⁰;
- 7) ús de paraules que denoten dones no adultes, com ara *nena* o *noia*: com que no hi ha exemples d’ús dels termes, només definicions, s’utilitzen aquestes paraules només quan es fa referència a les dones no adultes (l’entrada *doneta* apareix en la primera edició, una de les accepcions de la qual és ‘Dona simpàtica per algun motiu de modèstia, humilitat, bondat, etc.’; ara bé, també hi figura *homenet* amb les mateixes accepcions que *doneta*, excepte la que hem esmentat, i ja no s’inclouen en la resta de versions);
- 8) minorització de les dones, que es fa presentant les dones en relació amb els homes¹¹ (*Dick, George Frederick*: ‘Metge nord-americà, 1881-1967’; però *Dick, Gladys Rowena Henry*: ‘Metgessa nord-americana, germana de G. F. Dick, 1881-1963’);
- 9) presentació de les dones en grup: en els diccionaris analitzats per Lledó –la segona edició del *Diccionari general de la llengua catalana* de Pompeu Fabra (1954), la primera edició del *Diccionari de la llengua catalana* de l’Institut d’Estudis Catalans (1995) i la vint-i-unena edició del *Diccionario de la lengua española* de la Real Academia Española (1992)– apareix aquest ús lingüístic androcèntric, però no n’hem trobat exemples en el *DEM*. Potser un estudi més profund revelaria alguns exemples esbiaixats per aquest ús però, per les pròpies característiques del diccionari, creiem que no és rellevant;
- 10) ús de l’expressió plural «les dones» («dona» apareix en 176 definicions del *DEM*, i «dones», en 190, cosa que indica una voluntat d’homogeneïtzar i «homosocialitzar» (Lledó 2005: 255) quan es parla de les persones de sexe femení; en canvi, «home» figura en 487 articles i «homes» només en 53);
- 11) ús de les paraules «dona»/«dones», i d’«home»/«homes» (la suma dels registres en què apareixen les paraules «dona» o «dones» fa 366, i les paraules «home» i «homes» sumen plegades 540 registres; és a dir, les dites formes femenines representen un 40,4% de tots aquests registres, mentre que les masculines són més freqüents ja que suposen un 59,6% del total);

¹⁰ Hem de tenir en compte que, en aquest cas, la paraula «home» es refereix a l’espècie humana, no a una persona del sexe masculí.

¹¹ Una altra fórmula seria assimilar les dones amb les criatures. Veg. Lledó 2005: 254.

- 12) característiques femenines remarcades, ús que està molt relacionat amb els estereotips de gènere (*doneta*: ‘Dona simpàtica per algun motiu de modèstia, humilitat, bondat, etc.’; només apareix en la primera edició, com ja hem comentat);
- 13) especificació de les dones en fórmules genèriques (*distròfia muscular benigna de Becker*: ‘Miopatia degenerativa semblant a la distròfia muscular progressiva pseudohipertròfica de Duchenne, que pot afectar també les dones [...]’);
- 14) descripció desigual d’una mateixa cosa segons si la fa un home o una dona –o si es refereix a un home o a una dona–, la qual cosa crea definicions dissimètriques (*alopècia androgènica femenina*: ‘Alopècia observada en dones¹² que és deguda a [...]’; en canvi, *alopècia androgènica masculina*: ‘Alopècia determinada genèticament (herència autosòmica dominant) i relacionada amb l’acció de la testosterona [...]’);
- 15) definicions amb falses concordances (*farmacèutic -a m. i f.*: ‘Persona que té el títol de llicenciat en farmàcia; pot exercir la professió [...], bé com a col·laborador en la indústria farmacèutica, bé com a realitzador d’anàlisis clíniques’; o també l’entrada *anorèxia mental*, que desapareix en el *DEM-IEC* però que es recupera en el *DEMCAT*: ‘Refús sistemàtic, d’origen neuròtic, dels aliments, observat generalment en dones joves (15-25 anys). El malalt es provoca el vòmit [...]’);
- 16) activitats pròpies dels dos sexes atribuïdes només a un dels dos: es descriuen activitats pròpies d’ambdós sexes només en forma femenina o masculina –i majoritàriament en la darrera d’elles–, per la qual cosa aquest ús té molta relació amb el masculí genèric (*bioclínic -a m. i f.*: ‘Metge especialitzat en bioclínica’);
- 17) presentació dels vocables de doble terminació (primer apareix sempre la forma masculina completa i, en segon lloc, el morfema de femení separat per un guionet, com acabem de comprovar en l’exemple d’ús anterior).

A continuació veurem mitjançant exemples quin ha estat el tractament del gènere en les diverses versions del *DEM*. Així, hem confeccionat unes taules en què: les sigles *DEM1* corresponen a la primera edició en paper (1990); *DEM2*, a la segona edició en paper (2000); *eDEM2*, a la segona edició en línia (2003); *DEM-IEC*, a la segona edició revisada publicada en línia per l’Institut d’Estudis Catalans en el seu Portal CiT (2012); i *DEMCAT*, a l’edició publicada pel TERMCAT (2015-), actualment en fase de revisió.

El primer exemple que estudiarem és la parella *metge / metgessa*. Tal com podem veure a la Taula 1, en les tres primeres versions del *DEM* hi ha una entrada per a *metge* i una altra per a *metgessa* que no només no són iguals –són definicions dissimètriques–, sinó que l’entrada de la forma masculina dóna molta informació i conté tretze sintagmes travats que fan referència a les especialitats que pot exercir un metge o una metgessa; d’altra banda, el descriptor és un nom epicè («persona»), cosa que denota androcentrisme, com ja hem vist. En contrast, la forma femenina només conté dues accepcions, la primera

¹² A diferència de l’ús anterior, en què no caldria especificar que també pot afectar les dones si el masculí genèric realment les englobés, aquí sí que s’ha d’especificar que apareix en les persones de sexe femení.

de les quals és idèntica a la de la forma masculina però canviant el substantiu epicè per la paraula «dona», i la segona correspon a un concepte que ja considerem obsolet, ja que avui dia a penes s'utilitza per a designar l'esposa d'un metge. A la versió següent (*DEM-IEC*), desapareixen les dues entrades, però reapareixen unificades en el *DEMCAT*; a més, en aquesta última versió apareix una única accepció, i els sintagmes travats tenen entrada pròpia; és a dir, compleix ja els criteris lexicogràfics que el *TERMCAT* utilitza en els seus diccionaris.

<i>DEM1</i>	<i>DEM2</i>	<i>eDEM2</i>	<i>DEM-IEC</i>	<i>DEMCAT</i>
metge <i>m</i> [...]: Persona que té autorització acadèmica i legal per a exercir la medicina. 1 metge de capçalera [...]	metge <i>m</i> [...]: 1 Persona que té autorització acadèmica i legal per a exercir la medicina. 2 metge de capçalera [...]		∅	metge metgessa , <i>n m, f</i> [...]: Persona que té autorització acadèmica i legal per a exercir la medicina.
metgessa <i>f</i> : 1 Dona que té l'autorització acadèmica i legal per a exercir la medicina. 2 fam Muller d'un metge.			∅	

Taula 1. Cadascuna de les definicions per a *metge* i *metgessa* que figuren en les versions del *DEM*.

L'exemple anterior constitueix una excepció, ja que és l'únic cas que hem trobat en què hi hagi una entrada diferent per a les formes masculina i femenina quan aquestes es diferencien només en la desinència. En la resta d'entrades, apareix el masculí amb el morfema de femení precedit d'un guionet, tal com podem comprovar en els exemples *clínic -a* i *dermatòleg -òloga* que us presentem en la taula següent (Taula 2):

<i>DEM1</i>	<i>DEM2</i>	<i>eDEM2</i>	<i>DEM-IEC</i>	<i>DEMCAT</i>
clínic -a <i>2 m</i> [...]: Metge que estudia les malalties i n'estableix els diagnòstics per l'examen directe dels malalts.	clínic -a <i>2 m i f</i> [...]: Metge o metgessa que estudia les malalties i n'estableix els diagnòstics per l'examen directe dels malalts.	clínic -a <i>2</i> [...] <i>m i f</i> : Metge o metgessa que estudia les malalties i n'estableix els diagnòstics per l'examen directe dels malalts.	clínic -a <i>m. i f.</i> : Metge o metgessa que estudia les malalties i n'estableix els diagnòstics per l'examen directe dels malalts.	clínic -a , <i>n m, f</i> : Metge o metgessa que estudia les malalties i n'estableix els diagnòstics per l'examen directe dels malalts.
dermatòleg -òloga <i>m i f</i> [...]: Metge o metgessa especialitzats en dermatologia.			dermatòleg -òloga <i>m. i f.</i> : Metge o metgessa especialitzats en dermatologia. [...]	dermatòleg -òloga , <i>n m, f</i> [...]: Metge o metgessa especialitzats en dermatologia.

Taula 2. Cadascuna de les definicions per a *clínic -a* i *dermatòleg -òloga* que figuren en les versions del *DEM*.

A més, en aquesta taula podem veure que el descriptor utilitzat en la primera edició per a la segona accepció de l'entrada *clínic -a* és «metge», mentre que en les edicions següents se substitueix aquest masculí genèric per la forma doble «metge o metgessa», que concorda amb el verb en singular (i amb ús del masculí genèric «malalts» en totes les versions). Però aquest no és l'únic cas en què el *DEM* utilitza les formes dobles en les definicions, sinó que també ho fa, ja des de la primera edició, en l'entrada *dermatòleg -òloga*, que aquí concorda amb l'adjectiu en masculí i plural. Per tant, en el *DEM* també podem trobar algunes definicions que segueixen les recomanacions de les guies per a l'ús no sexista del llenguatge. El mateix succeeix a l'entrada *pronòstic -a* (veg. la Taula 3), que a les dues últimes versions (*DEM-IEC* i *DEMCAT*) ja conté les formes masculina i femenina, aquest cop separades per una barra:

<i>DEM1</i>	<i>DEM2</i>	<i>eDEM2</i>	<i>DEM-IEC</i>	<i>DEMCAT</i>
pronòstic -a [...]: 1 <i>adj</i> Dit dels senyals pels quals el metge pot formular el pronòstic.			pronòstic -a <i>adj.</i> : Dit dels senyals pels quals el metge/la metgessa pot formular el pronòstic. [...]	pronòstic -a , <i>adj</i> [...]: Dit dels senyals pels quals el metge/la metgessa pot formular el pronòstic.

Taula 3. Definicions de *pronòstic -a* segons les diverses edicions del *DEM*.

Per contra, el *DEM* conté també entrades que només fan referència al masculí, quan la professió pot ser desenvolupada per persones d'ambdós sexes. És el cas dels exemples que us presentem a la Taula 4: *ajudant tècnic sanitari* i *metge de capçalera*. En efecte, el *DEM* només n'ofereix el masculí tant a l'entrada com a la categoria gramatical, però es tracten d'una excepció, com veurem més endavant.

<i>DEM1</i>	<i>DEM2</i>	<i>eDEM2</i>	<i>DEM-IEC</i>	<i>DEMCAT</i>
ajudant <i>m i f</i> [...]: Persona que ajuda. 1 ajudant tècnic sanitari : Títol de la persona que ha enllestit els estudis oficials de practicant o d'infermer. Representat per la sigla ATS.	ajudant tècnic sanitari : Títol de la persona que ha enllestit els estudis oficials de practicant o d'infermer. Representat per la sigla ATS.		ajudant tècnic sanitari <i>m</i> . sigla ATS: Títol de la persona que ha enllestit els estudis oficials de practicant o d'infermer. Representat per la sigla ATS.	ajudant tècnic sanitari , <i>n m</i> / ATS, <i>n m</i> <i>sigla</i> : Títol de la persona que ha enllestit els estudis oficials de practicant o d'infermer. Representat per la sigla ATS.
metge <i>m</i> [...] 1 — de capçalera Internista que fonamentalment té cura del curs de les malalties que obliguen a fer llit. És el metge consuetudinari d'una família. [...].	metge <i>m</i> [...] 2 metge de capçalera Internista que fonamentalment té cura del curs de les malalties que obliguen a fer llit. És el metge consuetudinari d'una família. [...].		metge de capçalera <i>m</i> Internista que fonamentalment té cura del curs de les malalties que obliguen a fer llit. És el metge consuetudinari d'una família. [...].	metge de capçalera , <i>n m</i> Internista que fonamentalment té cura del curs de les malalties que obliguen a fer llit. És el metge consuetudinari d'una família. [...].

Taula 4. Definicions d'*ajudant tècnic sanitari* i de *metge de capçalera* en totes les edicions del *DEM*.

Pel que fa a alguns termes no pertinents, i que es podrien considerar sexistes, com ara «donzella», només apareixen en la primera edició. La definició d'aquesta entrada diu: 'Dona que no ha conegut home, verge'. En canvi, no hi ha l'equivalent en masculí. A partir de la segona edició, aquests termes no formen part del contingut lexicogràfic.

Com hem pogut observar, molts dels exemples anteriors pertanyen a l'àrea temàtica de les professions, que és un dels camps més estudiats des de la perspectiva de gènere¹³. Per tant, hem cregut que valia la pena analitzar amb més profunditat els 188 registres corresponents a aquesta àrea per a veure quins tipus de termes hi apareixen i quins descriptors s'hi utilitzen. Així, hem pogut comprovar que hi ha diverses maneres de formar el femení dels noms referits a professions (Taula 5). En primer lloc, existeixen els noms invariables, d'una sola forma, com ara els que acaben en *-ista* (*internista*) o en *-terapeuta* (*hidroterapeuta*). En segon lloc, la majoria de noms de professions formen el femení afegint-hi la desinència *-a* (*infermer -a*, *llevador -a*, *apotecari -ària*); en aquest últim cas, a més de la *-a*, s'hi ha hagut de posar l'accent gràfic. En tercer lloc, trobem els noms la terminació dels quals conté alguna lletra a més de la *-a*, com ara *-essa* (*metge metgessa*) o *-ana* (*cirugià -ana*). En quart lloc hi ha els noms acabats en *-iatre*, que formen el femení substituint la *e* final per una *a* (*pediatre -a*, *neuropsiquiatre -a*, *psiquiatre -a*). En cinquè lloc hi ha els noms que canvien la desinència *-òleg* del masculí per la desinència *-òloga* del femení (*cardiòleg -òloga*, *dermatòleg -òloga*). Finalment, hem trobat un cas en què el masculí és diferent del femení (*parterot/llevadora*).

Atès que creiem que, sempre que sigui possible, és més adient obtenir les definicions d'una mateixa versió, en aquesta ocasió hem considerat que la més adequada era l'última disponible, és a dir, la que ofereix el TERMCAT en el seu web¹⁴, que es troba en fase de revisió, com ja sabem. Conseqüentment, potser quan consulteu el DEMCAT hi pot haver alguna modificació en les entrades, la categoria gramatical o les definicions que us mostrem a continuació¹⁵:

¹³ A més de l'estudi de Lledó 2005, es pot consultar un treball nostre sobre el nom de les professions sanitàries en castellà, que és aplicable al català, llevat de les professions de forma única que acaben en *-atra* en castellà, que en català tenen doble forma (*-atre -a*): Miret-Mestre 2014.

¹⁴ <http://www.termcat.cat/ca/Diccionaris_En_Linia/183/Fitxes>

¹⁵ En la data de la nostra última consulta, el 31-VIII-2016, només hi ha dues variacions respecte a la que es va fer en data 15-IX-2015: *apotecari -ària* (que ha passat a ser un sinònim complementari de *farmacèutic* | *farmacèutica*) i *cirurgia* | *cirurgiana* (fitxa revisada el 2015).

Entrada	Definició del <i>DEMCAT</i>
internista n m, f hidroterapeuta n m, f	Metge especialitzat en les malalties internes no quirúrgiques. Persona versada en hidroteràpia, hidriatre.
infermer -a n m, f llevador -a n m, f apotecari -ària n m, f	Persona que té cura dels malalts o dels ferits complint les prescripcions del metge. Tècnic sanitari especialment preparat per a assistir les dones durant el part. Persona que, antigament, preparava medicaments.
metge metgessa n m, f cirurgià cirurgiana n m, f	Persona que té autorització acadèmica i legal per a exercir la medicina. Persona que practica la cirurgia.
pediatre -a n m, f neuropsiquiatre -a n m, f psiquiatre -a n m, f	Especialista en pediatria. Persona versada en neuropsiquiatria. Persona especialitzada en psiquiatria.
cardiòleg -òloga n m, f dermatòleg -òloga n m, f	Especialista en cardiologia. Metge o metgessa especialitzats en dermatologia.
parterot n m	Home que fa l'ofici de llevadora.

Taula 5. Formes masculines i femenines dels noms de professions sanitàries.

L'estudi de l'àrea de les professions ens ha permès observar que, si bé la gran majoria d'entrades de professions recullen la doble forma –llevat que siguin invariables–, algunes només tenen en compte la forma masculina, ja sigui en l'entrada (*metge de capçalera*), en la categoria gramatical d'algunes professions antigues com *alquimista*, *arquiatre*, *morber* o *protocirurgià* –i de no tan antigues, com *ATS* o *psicoanalista*–, o en la definició (*internista*).

Pel que fa a les denominacions invariables, a més de *terapeuta* (i totes les derivades) i de les denominacions que acaben en *-ista*, trobem altres entrades que són de gènere comú; per tant, la seva categoria gramatical és també «n m, f», però la diferència és que hi ha una única forma. Algunes d'aquestes entrades són: *forense*, *homeòpata*, *intel·lectual*, *laborant*, *logopeda* i *portalliteres*. Com podem observar, aquest grup no és gaire nombrós. Dins d'aquest grup hi ha la denominació *al·lòpata*, però figura com a adjectiu, no com a substantiu.

D'altra banda, els equivalents en altres llengües referits a persones només s'ofereixen en la forma masculina. Per exemple, a l'entrada *dermatòleg -òloga* trobem els equivalents al *Hautarzt*; an *dermatologist*; c *dermatólogo*; fr *dermatologue*; it *dermatologo*. Només hi hem trobat una excepció: en el cas de *llevador -a*, els equivalents són en femení (de *Gebursts-helferin*, *Hebamme*; en *midwife*; es *comadrona*, *matrona*; fr *sagefemme*; it *levatrice*).

Un altre aspecte que hem estudiat referent al gènere és el tractament dels epònims, que són molt nombrosos, com ja hem dit. Si bé aquestes entrades no figuren en el *DEMCAT*, sinó la malaltia o la síndrome a què han donat nom, sí que tenen entrada en les versions anteriors i, per tant, hem utilitzat la segona edició revisada que ofereix en línia l'Institut d'Estudis Catalans. Així, dels 6.052 registres que dona el *DEM-IEC*, descomptant les remissions i els topònims (30-40%), només 50 epònims són femenins (o sigui, un 1,5%

aproximadament), la qual cosa reflecteix la poca rellevància que es concedia a les dones en el món de la medicina.

Com hem pogut comprovar, doncs, malgrat que al llarg del temps s'hagin fet algunes modificacions en les definicions del *DEM* (sobretot en les de professions), en general, hi trobem encara un biaix androcèntric però ja no connotacions sexistes. A més, aquest diccionari es troba en fase de revisió, per la qual cosa creiem que, amb el temps, acabarà perdent fins i tot el biaix androcèntric (o almenys així ho esperem).

5. Proposta per a la revisió actual del *DEMCAT*

Segons el nostre parer, els primers instruments que hem d'utilitzar per a redactar el text d'un diccionari són les recomanacions de les guies per a l'ús no sexista del llenguatge que ja hem esmentat. N'hi ha algunes que fins i tot fan referència al llenguatge mèdic, com el document *Recomanacions per a un ús no sexista de la llengua en l'àmbit de la salut*¹⁶, publicat per l'Institut Català de la Salut i el Departament de Salut de la Generalitat de Catalunya.

En segon lloc, cal tenir en compte les recomanacions per a definir les paraules que fan referència a persones que proposa García Meseguer (1993). Seguint aquest autor i tal com hem exposat més amunt, els noms sense marca de gènere (andrògins) s'han de definir utilitzant un descriptor que tampoc la tingui; de la mateixa manera, els noms amb marca de gènere s'han de definir mitjançant un descriptor que també la porti –com ara «dona» per als noms femenins referits a dones o «home» per als noms masculins referits a homes– o bé amb un descriptor sense marca de gènere però afegint-hi alguna paraula que denoti el sexe corresponent.

Malgrat que, en aquest treball, García Meseguer parla dels noms amb doble forma, no fa cap recomanació per a definir-los. No obstant això, hem vist en el *DEM* que es poden definir utilitzant com a descriptor un nom androgin –que pot ser un nom epicè o un nom invariable (o comú)– o un nom de doble forma (en aquest cas, s'hauria de posar la forma masculina completa afegint-hi el morfema de femení, o les dues formes separades per una o).

Pel que fa a la revisió que està portant a terme el *TERMCAT*¹⁷, ens consta que, seguint els seus criteris metodològics¹⁸, els noms amb doble forma han d'aparèixer en el *DEMCAT* amb la forma masculina completa i la forma femenina completa, separades per una barra i un espai a cada costat, i la categoria gramatical ha de ser «n m, f». De moment, aquests criteris s'han aplicat ja en algunes entrades, com ara «cirurgia | cirurgia» o «farmacèutic

¹⁶ <<http://www.genocat.cat/ics/flpb/files/assets/downloads/publication.pdf>>

¹⁷ Volem agrair a M. Antònia Julià, coordinadora terminològica del projecte, la seva ajuda en posar-nos al dia sobre l'estat de la revisió del *DEMCAT*.

¹⁸ Criteris recollits en els documents <<http://www.termcat.cat/docs/docs/RepresentacioFemeni.pdf>> i <<http://www.termcat.cat/docs/docs/RepresentacioFemeniParticularitats.pdf>>

| farmacèutica». Quant a les definicions, d'acord amb la metodologia del treball terminològic¹⁹, s'ha de donar preferència als recursos estilístics i lèxics que no comportin l'ús de formes dobles: mots col·lectius, epicens, formes genèriques (acció o funció en comptes de la persona, com ara *professional en mediació*), expressions o girs impersonals, així com formes invariables, sempre que la redacció de la definició ho permeti. Per tant, en fer la revisió del *DEMCAT*, s'intenta utilitzar un llenguatge no sexista.

A continuació proposem uns quants exemples de modificacions en les definicions que seguirien les recomanacions que hem comentat. El primer n'és *pruïja diabètica*: segons la definició del *DEMCAT*²⁰, és una 'Pruïja generalitzada que presenten, a vegades, els malalts diabètics relacionada amb sequedat excessiva de la pell. La pruïja anal i vulvar dels diabètics sovint s'associa amb candidosi'. Com podem veure, les expressions «malalts diabètics» i «diabètics» són masculins genèrics, i proposem substituir-les per «persones diabètiques» en tots dos casos (o «d'aquestes persones» en el segon).

Un altre exemple és *ascàride de l'home*: s'ha utilitzat la paraula «home» en aquesta entrada «com a omnicomprendiva del gènere humà» (Lledó 2005: 21)²¹. La definició diu: '[...] Els ous són expulsats pels homes parasitats acompanyant els excrements, i poden ésser ingerits per altres homes amb l'aigua o els aliments contaminats [...]'. La nostra proposta és canviar l'entrada per «ascàride humana», i substituir «pels homes parasitats» per «per les persones parasitades»; a més, en lloc de l'expressió «altres homes», proposem «altres persones» o, fins i tot, només «altres», per deixar ben clar que les dones també poden ser parasitades per aquest cuc.

Un altre cas és el que trobem a l'entrada *embarassada*: a la definició diu que és una 'Femella que ha concebut i duu a l'úter un embrió o un fetus'. Ja hem vist com assimilar les dones i els animals és un ús androcèntric; per tant, proposem canviar el descriptor per «Dona o femella», per a distingir les unes de les altres. El mateix volem proposar per al cas de «mascle» i «home», ja que el *DEMCAT* és un diccionari de medicina, encara que inclogui entrades pertanyents a l'àrea de la veterinària.

Els últims dos exemples de propostes de modificació són entrades referents a professions. La primera n'és *dermatòleg -òloga*, que el *DEMCAT* defineix així: 'Metge o metgessa especialitzats en dermatologia'. Ara bé, tot i que considerem que el descriptor és correcte des de la perspectiva de gènere, l'adjectiu hauria d'anar en singular i proposem posar-ne un com ara «que és especialista» o, encara millor, es podria reduir la definició a 'Especialista en dermatologia', com hem vist en diverses definicions de professions (veg. Taula 5).

L'altre exemple d'entrada referent a professions que proposem modificar és *hidroterapeuta*, que es defineix com la 'Persona versada en hidroteràpia, hidriatre'. Malgrat que el descriptor és adequat des de la perspectiva del gènere, la segona part de la

¹⁹ Veg. TERMCAT 2009: 205-238.

²⁰ <http://www.termcat.cat/ca/Diccionaris_En_Linia/183>

²¹ Els dos exemples que acabem de veure (*coma hipoglucèmic* i *ascàride de l'home*) són mostres dels «usos androcèntrics més importants de la llengua», segons Lledó 2005.

definició («hidriatre») no, ja que es tracta d'un masculí genèric, que es podria substituir fàcilment per la doble forma, ja sigui desenvolupada, ja sigui truncada: «hidriatre -a» o bé «hidriatre/hidriatra».

6. Conclusions

Com que el català no és una llengua sexista pel que fa al gènere gramatical, el sexisme o qualsevol altre biaix ideològic que el *DEM* mostri és un reflex de la realitat i prové de qui l'ha redactat. En efecte, els diccionaris ofereixen una visió determinada de la societat, tal com diu M. Teresa Cabré.

El català compta amb una sèrie de recursos per evitar el sexisme lingüístic, recollits en les guies per a l'ús no sexista del llenguatge. En el *DEM* trobem molts dels usos lingüístics que, segons Lledó, esbiaixen el contingut de les definicions de manera androcèntrica. Ara bé, les poc nombroses mostres de sexisme que oferia aquest diccionari en la primera edició en paper han estat eliminades al llarg de les successives edicions.

Per a redactar una obra lexicogràfica lliure de biaixos androcèntrics i de connotacions sexistes, s'haurien de seguir els criteris generals proposats per García Meseguer. Aquests criteris són aplicables a qualsevol tipus d'obra lexicogràfica, tant general com especialitzada: cada entrada referida a persones s'ha de definir mitjançant el descriptor que correspongui segons quina sigui la marca de sexe de l'entrada. Així, si la paraula és andrògina, el descriptor ha de ser també androgin (com ara «persona»); si la paraula és femenina, s'ha de definir utilitzant «dona» (o alguna altra que porti marca de sexe femení) com a descriptor; i si la paraula és masculina, s'ha d'emprar «home» (o alguna altra que tingui marca de sexe masculí). De cap manera es pot utilitzar un descriptor no androgin per a definir un nom androgin, llevat del cas que vagi acompanyat d'una paraula que designi el sexe corresponent. A més, afegim que, si l'entrada té forma doble, el descriptor podria ser una paraula andrògina o bé un nom de doble forma (en el darrer cas, es podrien posar les dues formes separades per una *o*, si primés la claredat per sobre de l'economia lingüística, o bé la forma masculina completa afegint-hi el morfema de femení).

El masculí genèric és normatiu i propi de la llengua catalana; per tant, no es pot considerar sexista. Però en el *DEM*, l'ús del masculí genèric no és uniforme: de vegades apareix també un femení en la redacció, la qual cosa qüestiona la inclusió del femení en el masculí, tal com afirma Lledó. A més, s'ha de tenir en compte que la precisió i la claredat són característiques clau en un diccionari mèdic, de manera que considerem que el masculí genèric només es pot utilitzar quan no pugui generar cap mena d'ambigüitat.

De la mateixa manera que un masculí genèric pot englobar els dos sexes, en pro de la igualtat, l'ús del femení genèric és (o hauria de ser) lícit per a referir-se a un grup o col·lectiu en què hi ha una gran majoria de dones, com ara quan es parla de malalties majoritàriament femenines, o del personal farmacèutic, o del d'infermeria. A més, la medicina de família s'està feminitzant també, ja que cada any el nombre de metges de capçalera de sexe femení augmenta significativament respecte al total d'ambdós sexes.

Confiam que, gràcies al TERMCAT, a l'Acadèmia de Ciències Mèdiques i de la Salut de Catalunya i de Balears, i a totes les persones expertes i entitats que participen en el projecte DEMCAT, el *Diccionari enciclopèdic de medicina* serà en un futur immediat, a

més d'una eina fonamental per a la consulta de termes mèdics, una obra lingüísticament adequada no solament en els aspectes propis de la llengua, sinó també en els relatius al tractament del gènere.

BIBLIOGRAFIA

A. Fonti

- Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i de Balears – Enciclopèdia Catalana (1990), *Diccionari enciclopèdic de medicina*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- Acadèmia de Ciències Mèdiques de Catalunya i de Balears – Enciclopèdia Catalana (2000), *Diccionari enciclopèdic de medicina*, Barcelona, Enciclopèdia Catalana.
- Fabra, P. (1954), *Diccionari General de la Llengua Catalana*, Barcelona, López Llausàs.
- Institut d'Estudis Catalans (1995), *Diccionari de la llengua catalana*, Barcelona - Palma de Mallorca - València, Enciclopèdia Catalana - Edicions 62 - PAM - Editorial Moll - Edicions 3i4.
- Real Academia Española (1992), *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe.

B. Letteratura secondaria

- Cabré, M.T. (1993), *De la innocència i perversió dels diccionaris*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
- García Meseguer, Á. (1993), *Género y sexo en el nuevo diccionario de la Real Academia*, dins "Política Científica", 37, pp. 51-56.
- Lledó, E. (2004), *Presencia femenina suprimida, modificada (respecto a la edición de 1992 del diccionario) o nueva*, dins *De mujeres y diccionarios. Evolución de lo femenino en la 22.ª edición del DRAE*, a cura de E. Lledó, M.A. Calero, E. Forgas, Madrid, Instituto de la Mujer (Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales), pp. 97-196, també en <<https://www.usc.es/export/sites/default/gl/servizos/oix/descargas/2004DeMujeresyDiccionariosEvolucionFemenino.pdf>>
- Lledó, E. (2005), *L'espai de les dones als diccionaris: silencis i presències*, Vic, Eumo.
- Miret-Mestre, T. (2014), *La denominación de las profesiones sanitarias en masculino y femenino: ¿cuestión de género o de sexo?*, dins "Panacea@. Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción", 39, pp. 103-108, també en <http://www.tremedica.org/panacea/IndiceGeneral/n39-tribuna_MiretMestreT.pdf>
- TERMCAT (2009), *La definició terminològica*, Barcelona - Vic, TERMCAT - Eumo.

TERESA MIRET-MESTRE holds a degree in Pharmacy from the University of Barcelona. She has run the family's pharmacy business for thirty years. She has done a postgraduate course in Nutrition, Dietetics and Diet Therapy at the University of Navarra. She also holds a degree in Translation and Interpreting at the University of Vic (Barcelona) and a Master's degree in Medical Translation at the University Jaume I in Castelló, apart from being an

English-Catalan and Spanish-Catalan sworn translator. She has worked at the terminology center in Catalan TERMCAT in the revision of the *Lèxic de Fàrmacs* (a drug lexicon), in the translation of the chemicals and drugs table for the International Classification of Diseases (ICD) into Catalan, and in the revision of the Environment section of a dictionary of chemistry. She has published in the indexed journal “Panace @, Revista de Medicina, Lenguaje y Traducción” the paper *Miniglosario inglés-español-catalán sobre negligència mèdica* (2012), as well as the paper entitled *La denominación de las profesiones sanitarias en masculino y femenino: ¿cuestión de género o de sexo?* (2014). She has also published a review of Carles Riera’s *Manual de traducció de textos científics de l’anglès al català* (2014) in *Terminàlia*, a journal edited by SCATERM, a subsidiary society of the Institut d’Estudis Catalans (i.e. the supreme authority on the Catalan language). In addition, her paper *Estudios de género en diccionarios utilizados en la traducción inglés-español* which is related to the presentation she gave at the II International Conference Linguaging Diversity, held in Catania (Sicily) in October 2014, is pending publication. She has delivered other presentations in different conferences, such as: the XI International Conference of the AISC in Turin, which was held in September 2015; the 1st Valencia / Napoli Colloquium on Gender & Translation, held in Valencia in October 2016; or the 2nd International Conference on Translation, Ideology and Gender, organized by the University of Cantabria in Santander (Spain) in November 2016. She is currently doing her PhD research at the University of Vic-Central University of Catalonia, and her dissertation analyzes two health sciences dictionaries from a perspective of gender, within the framework of the Gender Studies Research Group: Translation, Literature, History and Communication (GETLIHC). She hopes to be awarded her PhD by the end of 2017.

E-MAIL teresa.miret@uvic.cat

«QuadRi»
Quaderni di RiCOGNIZIONI
ISSN 2420-7969

è una collana di

RiCOGNIZIONI
Rivista di lingue, letterature e culture moderne
ISSN: 2384-8987

<http://www.ojs.unito.it/index.php/ricognizioni/index>
ricognizioni.lingue@unito.it

© 2016
Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Culture Moderne
Università di Torino
<http://www.dipartimentolingue.unito.it/>